



Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle

Hervé Brunon

► To cite this version:

Hervé Brunon. Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2001. Français. NNT : . tel-00349346

HAL Id: tel-00349346

<https://theses.hal.science/tel-00349346>

Submitted on 29 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
U.F.R. d'Histoire de l'art et archéologie
Centre Ledoux

Thèse
pour obtenir le grade de docteur de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne
en Histoire de l'art

préparée sous la direction du professeur Daniel Rabreau

présentée et soutenue publiquement par

Hervé Brunon

le 12 mars 2001, en Sorbonne

Pratolino :
art des jardins et imaginaire de la nature
dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

Jury composé de
Yves Hersant, directeur d'études à l'EHESS (rapporteur, président) ;
Philippe Morel, professeur à l'université Paris I ;
Monique Mosser, ingénieur au CNRS ;
Daniel Rabreau, professeur à l'université Paris I (directeur de thèse) ;
Luigi Zangheri, professeur à l'université de Florence (rapporteur).

Numéro national de thèse : 2001PA010556

Édition numérique revue et corrigée

2008

RÉSUMÉ

L'étude aborde l'art des jardins dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle comme expression des rapports entre homme et nature en recourant à la notion d'imaginaire ; elle est centrée sur Pratolino, la villa du grand-duc François I^{er} de Médicis aménagée au nord de Florence, de 1568 à 1586, sous la direction de Bernardo Buontalenti. Cet exemple, analysé en détail, est replacé dans un contexte à différentes échelles : le règne de son commanditaire (1574-1587) ; les réalisations importantes en Toscane et dans le reste de l'Italie ; enfin la place du jardin dans la société et la culture de la période, et donc les domaines multiples auquel il se rattache. Différents problèmes sont successivement examinés. La fonction sociale du jardin est interrogée au travers de l'idéologie et des pratiques de la villégiature. La perception corporelle de l'espace et le rapport émotionnel au paysage, analysés à partir des témoignages contemporains, impliquent que le jardin, dans le cadre des préoccupations médicales et des modèles poétiques de l'époque, soit vécu et conçu comme médiation avec la nature. Les composantes matérielles, le tracé et l'iconographie construisent une représentation de la nature sur plusieurs plans : résumé de sa variété, le jardin détourne les enjeux du collectionnisme encyclopédique ; mise en scène de ses phénomènes, pour lesquels l'épistémologie des « météores » doit être prise en compte, il opère une réduction symbolique du territoire ; imitation de ses processus, il appartient à une esthétique où l'art vise à s'inscrire de manière immanente dans l'œuvre et qu'éclaire la fortune de l'aristotélisme au XVI^e siècle. L'imaginaire de la nature qui sous-tend le jardin n'est pas univoque : il s'y joue à la fois un désir de projection, un fantasme d'analogie et un rêve de re-création. Pratolino montre que l'une des clefs de cet art tient dans l'exploitation politique des représentations culturelles de la nature.

MOTS-CLEFS : Bernardo Buontalenti (1523-1608) – esthétique – Florence – François I^{er} de Médicis (1541-1587) – histoire culturelle – histoire de l'art – imaginaire – Italie – jardin – nature – paysage – Pratolino – Renaissance – représentation – Toscane

TITLE IN ENGLISH: *Pratolino: The Garden as Representation of Nature in Italy, 1550-1600*

ABSTRACT

The present work considers the Italian garden during the second half of the sixteenth century as a foil for the relationship between humankind and nature and as an expression of cultural and social representations. The central focus is Pratolino, the villa built by Grand Duke Francesco I de' Medici built to the North of Florence between 1568 and 1586 under the direction of Bernardo Buontalenti. The villa is analyzed in detail and contextualized from several different perspectives: its importance for the rule of Francesco I (1574-87), its relationship to other significant projects in Tuscany and the rest of Italy, the role of the garden in contemporary society and culture, and other related themes. Several different topics are considered. One is the social function of the garden as it relates to contemporary ideology and the practice of *villégiatura*. A study of the corporeal perception of space and the emotional experience of landscape (analyzed on the basis of contemporary accounts) reveals that gardens, from both a medical and a poetic point of view, are experienced and conceived of as a mediation between humankind and nature. The make-up of the garden and its iconography represent a complex idea of nature: as a place of great variety, the garden becomes like an encyclopedic collection; as a staged representation of varied phenomena, for which the epistemology of meteorology has to be taken into account, the garden becomes a symbolic reduction of landscape as a whole; as an imitation of its own processes, it belongs to an aesthetic realm in which art strives to inscribe itself in a more intrinsic manner in the creative work, a topic put in relation to the reception of Aristotle in the 16th century. The sense of imagination that underlies the garden is not unitary; instead it plays with the desire for self-projection, the fantasy of analogy, and the dream of re-creation. The study of Pratolino shows that the political exploitation of nature and its cultural representations was key to the development of this particular variety of art.

KEYWORDS : Bernardo Buontalenti (1523-1608) – aesthetics – Florence – Francesco I de' Medici (1541-1587) – cultural history – art history – imagination – Italy – garden – nature – landscape – Pratolino – Renaissance – representation – Tuscany

DISCIPLINE : Histoire de l'art

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
U.F.R. d'Histoire de l'art et archéologie, Centre Ledoux
3, rue Michelet – 75006 Paris – France

Hervé Brunon

Pratolino :
art des jardins et imaginaire de la nature
dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

Édition numérique revue et corrigée,
avec une postface bibliographique

Brunon, Hervé.

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle / Hervé Brunon.

Thèse de doctorat, université Paris I Panthéon-Sorbonne (2001), édition numérique revue et corrigée, 2008.

Numéro national de thèse : 2001PA010556

URL de référence : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346>

© Hervé Brunon 2001 & 2008

« L'enclos du grand jardin avec ses murs couverts de lierre donne toujours son même conseil de calme, de patience, de confiante attente. »

« Dans l'ancien monde,
à presque chaque orage
répondait une nymphe dévêtue
et un berger tranquille. »

Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure* (1990).

« La cigale et la fourmi sont d'égales hôtes des jardins. »

Proverbe.

Sommaire

Note sur la présente édition (2008)	8
Position de thèse	9
Abréviations	14
Avertissements	17
Avant-propos	19
Introduction	33
Prologue – Pratulino, de sa création à nos jours	49
 Première partie – Pratiques et perceptions : l'expérience du lieu	 75
Chapitre 1 – « <i>Hilaritas et remissio animi</i> », ou le paradoxe de la villégiature princière	77
Chapitre 2 – Sensations : palper l'espace	141
Chapitre 3 – Émotions : ressentir le paysage	227
 Deuxième partie – Représentations : le théâtre de la nature	 337
Chapitre 4 – L'horizon encyclopédique : collectionner, exposer, posséder	339
Chapitre 5 – <i>Natura naturans</i> : déployer les phénomènes	471
Chapitre 6 – <i>Ars naturans</i> : capter les processus	585
 Troisième partie – Figures de l'imaginaire : le rapport au monde	 661
Chapitre 7 – Daphnis, Vertumne et Vulcain : projection, analogie, création	663
Conclusion	765
 Annexes	 777
Appendices	779
Critères de transcription et de traduction des sources	793
Documents	797
Glossaire	855
Chronologie	889
Sources manuscrites	915
Bibliographie	923
Postface bibliographique (2008)	1043
Index	1083
Table des illustrations	1093
Table des matières	1109

Note sur la présente édition (2008)

Cette édition numérique reprend l'intégralité du texte et des annexes de la thèse soutenue le 12 mars 2001 (4 vol., 1191 p.), mais exclut les illustrations (1 vol., 140 fig.), qui n'ont pu être reproduites. La table des illustrations comprend néanmoins les références de publications où cette iconographie peut être consultée.

Le texte de la version originale a été entièrement toiletté, les corrections concernant essentiellement la forme – coquilles et fautes d'orthographe ou de style –, et beaucoup plus rarement le fond pour quelques erreurs de détail, notamment signalées par le jury lors de la soutenance. Une mise à jour est proposée en fin de volume sous la forme d'une postface bibliographique, qui rend compte des principaux travaux publiés depuis le dépôt de la thèse.

Position de thèse

L'étude aborde l'art des jardins dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle en fonction de deux questions qui s'articulent entre elles : en quoi les jardins ont-ils été conçus comme représentation de la nature ? En quoi cette représentation reflète-t-elle l'imaginaire des rapports entre l'homme et le monde ? L'enquête se propose de répondre en partant d'un cas d'espèce, qui fournit le principal terrain d'observation : Pratolino, la villa du grand-duc François I^{er} de Médicis aménagée au nord de Florence, de 1568 à 1586, sous la direction de l'ingénieur et architecte Bernardo Buontalenti. Il s'agit à la fois d'analyser en détail le jardin et de le replacer dans un contexte plus général à différentes échelles : tout d'abord le règne de son commanditaire (1574-1587), durant lequel s'étend sa création ; ensuite les réalisations importantes de cette période à Florence et dans le reste de l'Italie, tels que Castello et Boboli à Florence, la villa d'Este à Tivoli ou encore la villa Lante à Bagnaia ; enfin la place qu'a occupée l'art des jardins dans la société et la culture italiennes de l'époque, et donc les domaines multiples auquel il se rattache.

Le travail exploite la vaste documentation disponible sur Pratolino et les nombreuses études qui lui ont été consacrées depuis les recherches d'Eugenio Battisti (1962). Il vise à approfondir la connaissance de l'art des jardins italien du XVI^e siècle et l'appréciation de ses enjeux, notamment en poursuivant certaines pistes lancées par Philippe Morel (1998) et en élargissant l'approche proposée par Claudia Lazzaro (1990) à un cadre interdisciplinaire. La démarche tente en effet d'appliquer aux jardins ce qu'André Chastel appelait l'« histoire de l'art élargie », afin de dégager des problématiques complexes en établissant des liens entre différents ordres de connaissance historique et en essayant de compléter les méthodes entre elles. L'effort porte principalement sur des recoupements, à la fois en regroupant des données livrées par les travaux précédents sur les jardins de cette période, et en intégrant un peu plus à leur étude d'autres champs historiographiques sur la culture de la Renaissance : histoire sociale, littérature, philosophie, sciences, techniques, etc. Les témoignages écrits sont interrogés à l'aide des instruments de la philologie et de l'analyse des textes ; les sources visuelles sont sollicitées tout autant pour leur contenu iconographique que pour leurs stratégies de figuration, par exemple le procédé graphique de la vue à vol d'oiseau.

Le prologue retrace l'histoire de Pratolino, détaille la mise en place du jardin à partir des archives et présente les principales sources qui permettent de reconstituer son agencement. Ses transformations ultérieures et les étapes de sa fortune sont mises en parallèle. À partir de ce premier portrait, l'étude examine progressivement trois groupes de problèmes, répartis en sept chapitres.

La première partie, *Pratiques et perceptions : l'expérience du lieu*, envisage le jardin par ses modalités de « réception ». L'idéologie et les activités de la villégiature reflètent les fonctions sociales et politiques du jardin, inscrites dans l'interface entre représentation publique et vie privée, non sans paradoxe : création monumentale où le souverain manifeste sa « magnificence » – notion clef de la justification théorique du mécénat à la Renaissance –, le jardin princier constitue également un lieu de divertissement pour la cour, apte à cimenter sa cohésion, et offre dans le même temps une retraite salubre, un refuge intime où le prince tend à s'isoler et s'abstraire de ses devoirs. L'analyse des traités d'agriculture, dont *La Villa* de Bartolomeo Taegio (1559) et *l'Agricoltura sperimentale* d'Agostino Del Riccio (1595-1598), permet de relier le phénomène social du jardin à un arrière-plan médical. Le deuxième chapitre, centré sur les *Sensations* corporelles, montre ainsi que le jardin est conçu comme source de plaisir et de santé, et son parcours comme « immersion » dans un milieu favorable, rafraîchi par une « climatisation » aquatique et abrité des menaces d'épidémies comme la peste et la malaria. Les modèles poétiques du rapport affectif au paysage, envisagé dans le troisième chapitre sur les *Émotions*, se révèlent en fait conditionner la portée « psychologique » du jardin, les états mentaux qu'il doit favoriser, sur lesquels insistent volontiers les témoignages contemporains. Il s'agit d'abord de *l'hilaritas*, la gaieté, la « bonne humeur » : l'apologie du rôle prophylactique du jardin puise souvent chez les auteurs dans le *De vita triplici* de Marsile Ficin (1489), ouvrage sur les remèdes pour combattre la mélancolie, qui justifiait sur un plan physiologique l'allégresse structurelle du *locus amœnus*, topos indissociable du jardin. Toutefois, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'atmosphère du jardin oscille entre *diletto* et *terrore*, accordant le plaisir de l'effroi : du *locus horridus* classique, l'espace du jardin tire une géographie symbolique – grottes, montagnes, etc. – ; la représentation illusionniste du monde sauvage

est censée opérer une sorte de *catharsis* à manière de la tragédie, telle que la conçoit par exemple à l'époque le théoricien Lorenzo Giacomini (1586). Le jardin doit enfin susciter l'émerveillement (*meraviglia*), défini à partir du *thaumaston* aristotélicien, et une attitude de contemplation recueillie du paysage et du monde, qui, depuis Pétrarque et le néo-platonisme florentin, renvoie à la place centrale de l'homme dans l'univers. C'est bien d'une médiation avec la nature qu'il doit donner l'expérience.

La deuxième partie enquête sur les modalités de représentation de la nature et sur ses fondements épistémologiques, en faisant appel à la notion de « théâtre » dans la culture de la Renaissance. Le quatrième chapitre situe les jardins princiers au sein de *L'horizon encyclopédique* propre aux recherches naturalistes de la seconde moitié du XVI^e siècle, éclairé par les travaux récents de Giuseppe Olmi et de Patricia Falguières. La variété des matériaux d'ornementation des grottes rapproche celles-ci des collections de *naturalia*, les images zoologiques se multiplient dans l'iconographie et la palette végétale, enrichie d'espèces « exotiques », se veut exhaustive. Mais au-delà de ces convergences, qui manifestent la prégnance du modèle des jardins botaniques universitaires (Pise, Padoue), instruments de catalogage de la nature par leurs dispositifs spatiaux d'indexation, le statut cognitif du jardin reste inféodé à sa vocation politique. Le cas du grand-duc François, correspondant du naturaliste Ulisse Aldrovandi et protecteur tant du botaniste Giuseppe Casabona que du peintre d'illustrations scientifiques Iacopo Ligozzi, apparaît à ce titre symptomatique de l'émergence d'une nouvelle figure à l'échelle européenne, le « prince savant », déjà esquissée sous le règne de son père Côme I^{er} par l'affirmation de l'image des « Médicis médecins ». Le chapitre suivant envisage la représentation des phénomènes physiques, qui étaient alors expliqués à partir du socle épistémique des quatre éléments et des « météores », et s'interroge sur la « signification » des dispositifs iconographiques, en discutant notamment le statut exégétique de la description de Pratolino publiée par le philosophe Francesco de' Vieri en 1586. Dans les grandes réalisations florentines et romaines, le parcours de l'eau à travers les fontaines construit un système allégorique qui symbolise le territoire et donne à voir les mouvements de la *natura naturans* ; le jardin repose sur une pratique de la *composition*, par un arrangement spatial des images et des motifs, qui assimile le projet – défini comme « *spartimento* » – à l'opération rhétorique de la *dispositio*. Cet aspect permet de saisir une

certaine cohérence programmatique à Pratolino, qui va au-delà des modèles précédents en superposant à une hydrographie une véritable hydrologie en réduction, où l'articulation des pièces principales – dont l'*Apennin* de Giambologna et la fontaine de Bartolomeo Ammannati –, semble mettre en scène les théories sur la génération des sources et des rivières. Le jardin se donne ainsi comme imitation de la dynamique de la nature : c'est la question creusée dans le sixième chapitre, qui enquête sur les implications de la *mimèsis* et de la technique dans l'art des jardins, notamment dans le cas des automates. En tenant compte de la fortune de l'aristotélisme principalement et du stoïcisme secondairement dans la culture du XVI^e siècle, l'étude propose une relecture – fondée en particulier sur Vasari et le Tasse – du « maniérisme » comme esthétique des processus de production, dans laquelle l'art doit viser à s'inscrire de manière immanente dans l'œuvre suivant le paradigme de la nature (« *ars naturans* »).

Le chapitre qui constitue la dernière partie tente de caractériser différentes facettes du rapport au monde qui sous-tend l'art des jardins à partir de trois *Figures de l'imaginaire* ou schèmes relationnels, qui correspondent à autant de « rêveries culturelles » sur la nature à la Renaissance, dans la lignée de celles mises en évidence pour l'Antiquité par Jackie Pigeaud (1995). Le désir de projection (Daphnis) se reflète dans l'iconographie liée au monde pastoral, genre poétique auquel le jardin se trouve associé dans le cadre théorique de l'*ut pictura poesis*, et qu'il met en espace par le biais d'une certaine réinterprétation du principe latin de la représentation « topiaire ». Le fantasme d'analogie (Vertumne), centré sur l'idée de métamorphose et véhiculant une vision anthropocentrique du paysage, place le jardin à la jonction entre microcosme et macrocosme (« mésocosme »). Enfin, le rêve de re-crédation du monde (Vulcain) engage une conception de l'œuvre humaine qui court de la poétique d'Homère et de l'anthropologie de Cicéron à la théorie de l'art d'un Léonard de Vinci ; le jardin dépasse la représentation de la nature en concrétisant sa transformation, par laquelle le souverain rend le territoire habitable.

Loin d'isoler Pratolino du reste des jardins de l'époque, l'irrégularité du tracé, l'exacerbation du vocabulaire « rustique » et l'orientation « paysagère » de la scénographie, en un mot le « naturalisme » qui s'y manifestent en font l'une des expressions les plus

abouties de tendances profondes qui ont porté la culture italienne dans la seconde moitié du XVI^e siècle. La villa de François de Médicis montre que l'une des clefs de l'art des jardins tient dans l'exploitation politique des représentations culturelles de la nature.

Les annexes comprennent des appendices sur les textes de Del Riccio et de Vieri, l'édition critique de trois descriptions manuscrites de Pratolino – dont le poème de Cesare Agolanti (vers 1583-1584), composé de près de 3000 hendécasyllabes –, un glossaire historique et technique des termes italiens relatifs à l'art des jardins, une chronologie de 1550 à 1600, un répertoire des sources manuscrites, une bibliographie et un index des noms de personnes. Le volume d'illustrations rassemble 140 figures légendées.

Abréviations

Abréviations courantes

§ : paragraphe
chap. : chapitre
coll. : collection
éd. : édition
fig. : figure
fol. : folio (**r** : recto, **v** : verso)
inv. : inventaire
ms. : manuscrit
n° : numéro
p. : page
rééd. : réédition
s.d. : sans date
trad. : traduction (française si la langue n'est pas autrement précisée)
suiv. : suivant(e)s
vol. : volume

Sources manuscrites

L'ensemble des sources manuscrites consultées est répertorié en annexe sous la forme d'une liste classée par lieux de conservation et par fonds.

Les pièces d'archives consultées à l'Archivio di Stato de Florence (**ASF**) sont indiquées dans les notes par la cote abrégée suivie de la date ; elles sont répertoriées dans cette liste des sources, où sont précisées la nature de chaque document et éventuellement la référence de l'étude l'ayant précédemment signalé. Pour les différents fonds, on trouvera les abréviations suivantes :

CdP : Capitani di Parte
FM : Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche / Fabbriche Medicee
GM : Guardaroba Medicea
MdN : Magistrato dei Nove
MdP : Mediceo del Principato

Les documents manuscrits sont mentionnés par le nom de l'auteur ou dans le cas des textes anonymes par le titre, puis par le lieu de conservation et la cote sous forme abrégée :

BAV : Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome.

Barb. : Barberinianus latinus

Urb. : Urbinas latinus

BLF : Biblioteca Laurenziana, Florence.

Ashburn. : Fondo Ashburnam

BMV : Biblioteca Marciana, Venise.

BNCF : Biblioteca Nazionale Centrale, Florence.

Land. : Landau Finaly

Magliab. : Magliabechiano (classe en chiffres romains, codex en chiffres arabes)

Naz. : Fondo Nazionale

Nuov. : Nuovi Acquisti

Palat. : Palatino

Rari : Banco Rari

Targ. : Targioni Tozzetti

BnF : Bibliothèque nationale de France, Paris.

Ital. : manuscrits italiens

BRF : Biblioteca Riccardiana, Florence.

Ricc. : Riccardiano

BUB : Biblioteca Universitaria, Bologne.

Aldrov. : Aldrovandi

BUP : Biblioteca Universitaria, Pise.

GDSU : Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence.

A. : Architettura

F. : Figura

Orn. : Ornato

P. : Paesaggio

GSA : Graphische Sammlung Albertina, Vienne.

ISCAG : Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Rome.

WLBS : Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

SUAP : Státní ústřední Archiv [Archives du Ministère de l'agriculture et des forêts], Prague.

Bibliographie

Les sources imprimées – y compris les publications « modernes » de manuscrits –, et toutes les études sont signalées en note sous forme abrégée par le nom de l'auteur ou le

titre dans le cas des ouvrages anonymes et collectifs, suivi de la date de l'édition consultée. La seule exception concerne les auteurs antiques, pour lesquels est généralement donné le titre de l'œuvre afin de rendre la référence plus claire, dans la mesure où ils ont été consultés le plus souvent dans les grandes collections universitaires de textes, dont les volumes sont l'objet de fréquents retirages .

Dans les références en note, la numérotation en chiffres romains et arabes renvoie à la division du texte (par exemple en livres et chapitres), tandis que la tomaison et la pagination sont toujours précédées de vol., p. ou fol.

Avertissements

Les citations sont toujours données en traduction française dans le corps du texte, et en langue originale dans les notes (à l'exception des auteurs grecs ; les caractères grecs sont transcrits en alphabet latin de manière simplifiée, par exemple $\epsilon = \eta$, $\delta = \omega$). On trouvera une notice sur les critères de transcription et de traduction des sources pour l'ensemble de cette étude en annexe.

Les noms de personnes sont traduits de l'italien dans le cas des papes, des principaux membres d'une famille régnante et de manière générale pour les personnages, artistes ou écrivains qui le sont habituellement (« François », sans autre précision, se réfère toujours au grand-duc François I^{er} de Médicis). Inversement, des noms étrangers italianisés par tradition sont laissés tels quels (en particulier Jean Boulogne, naturalisé comme Giambologna). Il faut rappeler qu'il est souvent d'usage d'ajouter le prénom paternel dans le patronyme (ainsi Stoldo di Gino Lorenzi : Stoldo, fils de Gino Lorenzi). J'ai renoncé à distinguer le caractère nobiliaire de la particule – qui en italien peut n'avoir qu'une valeur toponymique (Leonardo da Vinci) –, en écrivant par exemple Vieri pour Francesco de' Vieri.

L'emploi des majuscules a également été simplifié dans les titres (grand-duc) et les désignations topographiques construites par l'attribution d'un génitif à un terme générique (grotte de la Renommée ; fontaine de la Lavandière ; salle des Cinq Cents).

Dans la plupart des cas, les termes relevant du vocabulaire du jardin au XVI^e siècle ont été maintenus en italien ; on en trouvera une définition lexicale et historique dans le glossaire en annexe.

Les plantes citées dans les textes sont fréquemment laissées en italien ou en latin, suivies de leur équivalent français et de leur dénomination botanique moderne : *Genre, espèce* (ou sp. si elle n'est pas identifiable), si possible sigle courant de l'auteur de la nomenclature (par exemple L. pour Linné). L'interprétation de ces noms s'appuie sur un recoupement des sources consultées et sur certains travaux récents concernant l'horticulture et la botanique de la seconde moitié du XVI^e siècle, à commencer par le tableau synthétique de Claudia Lazzaro et l'analyse de l'index des plantes du jardin botanique de Padoue (1591) par Elsa M. Cappelletti¹. En dehors du développement spécifique sur les rapports entre art des

¹ Lazzaro, 1990, appendice I, p. 323-325 ; Cappelletti, 1995b, p. 207-241, à partir de la liste publiée dans Porro, 1591 ; voir également les listes fournies par Luzzi, 1992. Pour les agrumes, j'ai notamment utilisé l'inventaire partiel de la collection de Castello par Galeotti, 1992. La méthodologie utilisée pour

jardins et botanique au chapitre 4, ces identifications ne sont pas systématiquement justifiées.

Dans les notes, les renvois internes mentionnent le numéro de chapitre et l'intertitre qui précède le développement concerné, et pour les annexes le numéro d'appendice ou de document, ou bien l'entrée alphabétique du glossaire.

l'identification des plantes nouvelles à Florence dans la seconde moitié du XVI^e siècle est exposée ci-dessous, chapitre 4, « *“I bei fiori pellegrini”* ».

Avant-propos

« L'histoire rassemble ce qui s'est extériorisé et cela, seulement dans la mesure où on peut le recueillir. Le total donne le vertige mais il reste incommensurable avec la somme "impensable" des pensées et des expériences de l'humanité. »

André Chastel¹.

« *Unus ego et multi in me* », songe Zénon lorsqu'il s'essaie un temps au bilan de sa vie². Quitte à se choisir une figure tutélaire, mes vœux iraient au personnage de Marguerite Yourcenar, avide marcheur sur toutes les routes de la connaissance des hommes et du monde. L'origine et la conduite de ce doctorat doivent beaucoup à ma première formation à la rue d'Ulm. Les amitiés y aiguisèrent une curiosité téméraire et indifférente aux barrières levées entre les champs du savoir, qui fut aussi encouragée par la rencontre de Monique Mosser. En découvrant ce continent encore bien peu exploré qu'est l'histoire des jardins et en passant simultanément des sciences aux lettres, j'ai abandonné toute appréhension à pratiquer ce que l'on appelle, sous des termes souvent décriés, un travail pluridisciplinaire ou même interdisciplinaire.

L'étude qui suit aborde l'art des jardins dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle en fonction de deux questions qui s'articulent entre elles : comment et pourquoi les jardins ont-ils été conçus comme une représentation de la nature ? En quoi cette représentation reflète-t-elle l'imaginaire des rapports entre l'homme et le monde ? L'enquête se propose de répondre en partant d'un cas d'espèce, Pratolino, qui fournit le principal terrain d'observation. Il s'agit à la fois d'analyser en détail le jardin et de le replacer dans un contexte plus général à différentes échelles : tout d'abord le règne de son commanditaire, François I^{er} de Médicis (1574-1587), durant lequel s'étend sa création ; ensuite les réalisations importantes de cette période à Florence et dans le reste de l'Italie ; enfin la place qu'a occupé l'art des jardins dans la société et la culture italiennes de l'époque, et donc les domaines multiples auquel il se rattache. Comprendre la création de Pratolino et cerner ses enjeux implique de s'interroger sur ses sources, qu'elles soient directes ou non, et sur les modèles culturels sous-jacents à l'art des jardins ; si la seconde moitié du XVI^e siècle

¹. Chastel, 1978, vol. I, p. 19.

². Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1968, p. 233-234.

forme le cadre de l'enquête, il faut prendre compte de nombreux précédents en amont, tandis que l'influence successive qu'a pu exercer Pratolino sera laissée en marge.

Face à l'étendue des problèmes à traiter, l'idée de privilégier un exemple significatif s'est rapidement imposée au cours de ce travail. L'histoire des jardins reste une discipline récente, mais la seconde moitié du XVI^e siècle en Italie a déjà bénéficié d'efforts conséquents depuis les années 1960, notamment sous l'impulsion de recherches anglo-saxonnes ; le livre de David R. Coffin consacré à la villa d'Este à Tivoli fut suivi dans la décennie suivante de thèses monographiques, parmi lesquelles celles d'Elisabeth MacDougall sur la villa Mattei à Rome, de D. R. Edward Wright sur Castello et de Claudia Lazzaro sur la villa Lante à Bagnaia³. Ces contributions ont ainsi montré l'intérêt d'étudier un jardin particulier pour comprendre la conception de cet art à la Renaissance, à condition de le confronter à son contexte. Comme le prévenait Lucien Febvre en situant *La religion de Rabelais* au cœur du *Problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, « la monographie égare qui n'est que portrait en buste, sans arrière-plan ni décor⁴ ».

C'est en grande partie l'avancement des recherches sur Pratolino, ayant déjà permis de rassembler une vaste documentation et d'esquisser différentes lignes d'interprétation, qui m'a encouragé à choisir ce jardin comme centre de l'enquête. Sur la base d'un premier dépouillement d'archives, Webster Smith tentait en 1961 de retracer l'historique de la villa. Eugenio Battisti joua un rôle décisif dans sa fortune critique en lui consacrant de longues pages dans son grand livre sur la culture du XVI^e siècle, *L'Antirinascimento*, paru l'année suivante⁵. Dans son étude sur François I^{er} de Médicis et la culture florentine de son règne, publiée en 1967, Luciano Berti fit une place de choix au *barco*, interprété notamment en fonction de la personnalité du grand-duc. Detlef Heikamp proposait deux ans plus tard une reconstitution de Pratolino et soulignait les nombreuses innovations dont le jardin avait fait preuve. En 1974, Franco Borsi allait dans le même sens dans sa synthèse sur l'architecture florentine au XVI^e siècle, en parlant même de « Disneyland avant la lettre ». D'une manière générale, ces premiers travaux ont mis en relief la singularité de Pratolino par rapport aux

³. Coffin, 1960 ; MacDougall, 1983 (publication d'un chapitre de son Ph. D. de Harvard, soutenu en 1970) ; Wright, 1976 ; Lazzaro, 1976.

⁴. Febvre, 1968, p. 15.

⁵. Smith, 1961 ; Battisti, 1989, vol. I, p. 268-286.

jardins de son époque, avec toutefois une certaine nuance : alors que Battisti en fait l'expression profonde des avancées technologiques de la seconde moitié du XVI^e siècle et y voit une « exposition permanente de la technique », Berti, Heikamp et Borsi privilégient plutôt sa valeur de refuge, le premier insistant notamment sur la « mélancolie » de François de Médicis. En 1979 parut la monographie de Luigi Zangheri qui, tirant parti de recherches assidues en archives, offrait enfin une vue d'ensemble sur l'histoire de Pratolino de sa création jusqu'au XX^e siècle⁶. À la suite du rachat du site en 1982 par la Province de Florence, Pratolino a été l'objet d'une série d'expositions et de colloques, coordonnés pour l'essentiel par Marco Dezzi Bardeschi et Alessandro Vezzosi⁷ ; ils ont impliqué de nombreux chercheurs tels Cristina Acidini Luchinat, Herbert Keutner ou Mariachiara Pozzana – dirigeant les principaux chantiers de restauration alors entrepris –, aux côtés de Luigi Zangheri et de Detlef Heikamp, qui ont poursuivi par ailleurs certaines recherches sur l'histoire du jardin⁸. Dans le même temps, différentes contributions ont concerné Pratolino à l'époque de sa création⁹.

Tous ces travaux ont fait de la villa de François l'un des cas les mieux étudiés de cette période. Toutefois, il manquait une synthèse qui puisse replacer les nombreuses données ainsi recueillies dans un cadre plus large et bâtir de ce fait une lecture d'ensemble du jardin sous François. Le problème que je souhaitais aborder m'a semblé propice à un tel effort de dégagement. Axer l'approche de Pratolino sur la question de la représentation de la nature devait en effet permettre de renouveler son étude en confrontant le jardin à des domaines culturels négligés ou insuffisamment pris en compte, de mieux saisir les caractères qu'il a partagés avec d'autres réalisations importantes et à la fois de circonscrire ses spécificités. C'est ainsi qu'une question, a priori périphérique vis-à-vis de la démarche que s'était proposée l'enquête initiale, est apparue plus clairement comme l'un des problèmes auquel il fallait en même temps répondre : dans quelle mesure Pratolino est-il

⁶. Berti, 1967, chap. 5, p. 85-107 ; Heikamp, 1969a et b ; Borsi, 1993, p. 205-211 ; Zangheri, 1979.

⁷. *La fonte delle fonti*, 1985 à propos des jeux d'eau ; *Il ritorno di Pan*, 1985 abordant différents projets de conservation et restauration ; *Il giardino romantico*, 1986 au sujet des transformations du parc au XIX^e siècle ; *Il giardino d'Europa*, 1986 sur son rôle de modèle dans la culture européenne ; *Il concerto di statue*, 1986 consacré au groupe de l'Ammannati ; *Risveglio di un colosso*, 1988 et *L'Apennino del Giambologna*, 1990 analysant la sculpture monumentale et présentant sa restauration ; *Pratolino tra passato e presente*, 1999 offrant un bilan des interventions de conservation.

⁸. Zangheri, 1987a, 1991a et 1995 ; Heikamp, 1994.

⁹. Conforti, 1980b ; Mastrococco, 1981, p. 91-133 ; Lazzaro, 1985 ; Lazzaro, 1990, p. 114-116 et 161-166 ; Del Bravo, 1987 ; Frigo, 1987 ; Wright, 1996, p. 49-59.

significatif de l'art des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle ? S'agit-il au contraire d'un cas à part, déterminé par la situation très précise qui l'a fait naître, comme le suggéraient plutôt les premiers développements de l'historiographie à son sujet ? L'examen attentif et les comparaisons qui ont été menés ont établi qu'une telle difficulté n'était pas insurmontable si l'on prenait soin d'éviter deux dangers opposés, la généralisation hâtive ou bien la négligence de certaines convergences. En histoire et peut-être plus encore en histoire de l'art, la notion d'« originalité » n'a le plus souvent qu'une portée très relative. Comme il fallait s'y attendre, les coordonnées du problème se déplacent en fonction des points de vue d'où on le pose ; par exemple, l'organisation spatiale de Pratolino manifeste des degrés différents d'autonomie sur le plan du tracé ou bien sur celui des éléments génériques de composition. L'étude tend plutôt à montrer que pour de nombreux aspects, Pratolino manifeste de manière « symptomatique » des tendances qui, ailleurs, paraissent moins immédiatement lisibles. Je reste conscient de l'une des limites propres à la perspective choisie : centrée sur la villa de François, l'enquête brosse un tableau dont les couleurs sont choisies à partir d'une certaine palette. En d'autres termes, ma lecture de l'art de jardins dans cette période reste conditionnée par le point de départ que je me suis fixé.

L'interrogation initiale a été suscitée par plusieurs travaux sur l'art des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle. Un certain tournant dans l'historiographie fut marqué en 1979-1980 par les deux volumes dirigés par Marcello Fagiolo, qui étaient liés aux développements méthodologiques des recherches italiennes, stimulés par l'organisation en 1978 du colloque de San Quirico d'Orcia¹⁰, ainsi qu'au mouvement d'étude sur la Toscane médicéenne promu par les grandes expositions de Florence en 1980¹¹. Intitulés respectivement *Natura e artificio* et *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, ces recueils collectifs ont commencé à jeter des bases pour comprendre les jardins au sein de l'esthétique « maniériste », en dégagant une certaine dominante : le rapport entre art et nature apparaissait en effet comme l'un des principaux paradigmes de leur conception¹². La question a été reprise plus récemment sur le plan esthétique par Fausto Testa et dans une

¹⁰. *Il giardino storico italiano*, 1981.

¹¹. *Il potere e lo spazio*, 1980 (assortie du recueil *Il potere e lo spazio : riflessioni di metodo e contributi*, 1980), ainsi que *La scena del principe*, 1980, *Palazzo Vecchio*, 1980, *Il primato del disegno*, 1980, *La rinascita della scienza*, 1980, pour ne citer que les expositions les plus liées à notre sujet, auxquelles il convient d'ajouter le colloque *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983.

¹². *Natura e artificio*, 1979 ; *La città effimera*, 1980.

mise au point tentée par Lionello Puppi à partir de la notion d'illusion. De son côté, Philippe Morel a mis en lumière certains enjeux culturels de cette représentation de la nature dans deux essais sur les automates et les grottes, en montrant combien ces éléments méritaient d'être confrontés à la culture scientifique de la Renaissance¹³. Enfin, c'est Claudia Lazzaro qui a proposé l'approche la plus systématique à ce sujet dans *The Italian Renaissance Garden*, livre publié en 1990 qui s'affirme aujourd'hui comme l'étude de référence pour l'ensemble du *Cinquecento*, tant par l'ampleur de la documentation analysée que par la diversité des aspects de l'art des jardins envisagés. En reconstruisant ses principes généraux à la Renaissance afin de comprendre de grandes réalisations d'Italie centrale – Castello, Boboli, Tivoli et Bagnaia –, elle a précisément mis l'accent sur la conception du jardin comme représentation de la nature, au travers de ses composantes végétales ou encore de son iconographie. À la suite des travaux de MacDougall¹⁴, Lazzaro s'intéresse notamment à l'arrière-plan littéraire qui semble déterminer cette dimension. D'autre part, les quatre chapitres monographiques soulignent les implications politiques des jardins des Médicis et des cardinaux romains. Toutefois, ces deux versants ne sont pas vraiment reliés. Si *phusis* et *polis* forment le double visage du jardin à la Renaissance, il convient de s'interroger sur l'intersection entre ces plans. L'idée du jardin comme représentation doit aussi être considérée dans le sens de lieu de prestige – de même que l'italien établit une nuance entre *rappresentazione* et *rappresentanza* –, ce qui nécessite dès lors de prendre en compte ses fonctions sociales, aspect dont les recherches récentes de Coffin et de Wright ont amorcé l'exploration¹⁵.

En s'attaquant à son tour au thème de la nature dans l'art des jardins, mon propre travail a cherché à le problématiser, comme l'avaient ébauché les réflexions de Testa, Puppi et Morel. Si l'on commençait à percevoir plus clairement par quelles modalités un jardin pouvait représenter la nature, il fallait encore comprendre à quelles fins. La question posée se doublait donc d'une autre, beaucoup plus large : qu'est-ce que représente la nature dans la seconde moitié du XVI^e siècle ? On verra que la notion d'imaginaire, même si sa mise en jeu dans une démarche historique demande de multiples précautions, aide à orienter l'enquête. Pour répondre aux interrogations nombreuses ainsi soulevées, la voie empruntée

¹³. Testa, 1991 ; Puppi, 1991 ; Morel, 1987 et 1990 (articles réunis dans Morel, 1998).

¹⁴. MacDougall, 1972 et 1985.

¹⁵. Coffin, 1979 et 1991 ; Wright, 1991 et 1996.

a été d'appliquer aux jardins ce qu'André Chastel appelait l'« histoire de l'art élargie », c'est-à-dire de tenter d'organiser une matière complexe en établissant des liens entre les différents ordres de connaissance historique et en essayant de compléter les méthodes entre elles¹⁶. L'effort a principalement porté sur des recoupements, à la fois en regroupant des données livrées par les travaux précédents sur les jardins de cette période, et en intégrant un peu plus à leur étude d'autres champs historiographiques sur la culture de la Renaissance, ainsi que Terry Comito l'avait amorcé pour le XV^e siècle¹⁷. Pratolino avait fourni l'un des nœuds où la réflexion de Battisti entreprenait une relecture complète du *Cinquecento*, dont l'un des fils conducteurs s'avéra finalement la place de la nature dans la culture. Quarante ans plus tard, plus personne n'oserait réécrire *L'Antirinasimento*. Longtemps attaqué, le livre a pourtant eu l'immense mérite de décroiser les facettes d'une époque ; Battisti a réussi à pointer des phénomènes dont l'importance s'est depuis lors confirmée, le développement de l'illustration scientifique par exemple, et a ouvert des voies pour dépasser la notion stricte de maniérisme, laquelle se révèle aujourd'hui bien plus encombrante que productive¹⁸. Il vaut la peine d'examiner de nouveau, à la lumière de travaux plus récents, la question du rapport entre nature et culture dans les dernières décennies du siècle, en situant cette fois les jardins et Pratolino au cœur de l'enquête. En ce sens, la présente étude se rattache d'une certaine manière au souci de vue panoramique propre à la *Kulturgeschichte* ; mais la démarche a toujours cherché à ne pas anticiper les conclusions en fonction d'un système explicatif qui se voudrait totalisant. Fernand Braudel nous a appris combien l'histoire ne peut espérer progresser qu'à force de scruter des détails et de relire sans cesse les documents disponibles.

À ce propos, il convenait de profiter des avancées récentes dans la connaissance des sources documentaires sur l'art des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle, qui ont inclus la publication de nombreux textes inédits, et dont rend compte l'anthologie d'écrits théoriques et pratiques que vient de rassembler Margherita Azzi Visentini¹⁹. Le noyau central des sources mobilisées par l'étude concerne l'art des jardins en tant que tel, depuis

¹⁶. Chastel, 1982, p. IX et 8-9.

¹⁷. Comito, 1978.

¹⁸. La seconde édition de *L'Antirinasimento*, munie d'une mise à jour bibliographique considérable et préfacée par André Chastel, est aujourd'hui épuisée tandis que l'ouvrage attend toujours une traduction française.

¹⁹. Azzi Visentini, 1999a.

les traités théoriques et techniques aux notations des voyageurs et aux descriptions littéraires. L'enquête juxtapose cependant deux manières assez différentes de les interroger, qui peuvent se ramener à la distinction méthodologique, chère à Panofsky²⁰, entre « documents » et « monuments ». Il faut en dire quelques mots.

En premier lieu, l'histoire des jardins doit sans cesse tenir compte des modifications successives des œuvres qu'elle étudie ; les données de terrain – que les fouilles archéologiques aident éventuellement à affiner – ne prennent vraiment sens que grâce à une lecture critique des sources. C'est la part « positiviste » du travail, qui se révèle indispensable pour une discussion rigoureuse. Le cas de Pratolino est emblématique à ce sujet : l'état actuel de la villa ne conserve que quelques traces du projet d'origine. Les études précédentes offraient une première mise au point à ce sujet ; en dehors des vérifications qui s'imposaient, l'effort de reconstitution méritait d'être poursuivi pour la période considérée, afin d'établir le plus précisément possible l'agencement du décor et les dates de sa mise en place. Les problèmes d'attribution ont paru moins pressants ; ils prennent de toute façon une tournure particulière dans le cadre d'un chantier par essence collectif, où la limite entre conception et exécution est loin d'être simple à tracer.

L'effort de mise à jour des documents d'archives menés au cours des dernières décennies a largement porté ses fruits, débouchant sur la découverte de lettres, de paiements, de plans anciens, plus rarement de contrats. Mon travail s'est beaucoup appuyé sur ces résultats pour la reconstitution des principaux jardins de l'époque ; l'étude qui suit se référera au besoin aux pièces ainsi identifiées, dont les passages les plus significatifs sont souvent donnés en transcription par les travaux antérieurs. Par ailleurs, j'ai essayé de tirer parti de certaines publications de correspondances, notamment le recueil d'Alessandro Tosi sur les relations entre Ulisse Aldrovandi et les naturalistes toscans, ainsi que la vaste sélection offerte par Paola Barocchi et Giovanna Gaeta Bertelà à propos du collectionnisme médicéen²¹. Mais je n'ai pas pratiqué moi-même de dépouillement d'archives ; mes recherches sur ce terrain, à l'Archivio di Stato de Florence, se sont limitées à vérifier la plupart des documents sur l'aménagement initial de Pratolino transcrits par

²⁰. Panofsky, 1969, p. 37-38.

²¹. Tosi, 1989 ; Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993.

Luigi Zangheri²², et à trouver, assez facilement d'ailleurs au moyen des catalogues, quelques lettres de Francesco de' Vieri. Il est certain que cette catégorie de sources mérite sans cesse d'être réinvestie et qu'elle pourrait livrer, sur bien des points, des informations complémentaires des plus utiles ; néanmoins, l'ampleur de la problématique à traiter et les questions qu'elle suscitait ne m'ont pas semblé justifier ce type de recherches directes en archives, qui auraient risqué de s'allonger indéfiniment sans livrer forcément beaucoup d'éléments nouveaux. De même, j'ai eu surtout recours pour les documents visuels aux repérages des travaux précédents, sans tenter de découvrir, parmi les collections publiques ou à travers les catalogues de ventes, des peintures, gravures ou dessins inédits. Des efforts ont en revanche porté du côté des fonds de manuscrits. De véritables « mines » n'avaient pas encore été explorées de façon systématique, notamment les poèmes composés sur Pratolino dès l'époque de François ; l'importance de la longue *Descrizione* d'Agolanti invitait à en donner une transcription intégrale. En l'attente d'une édition critique, il valait également la peine de reporter de larges extraits de l'*Agricoltura sperimentale* d'Agostino Del Riccio. Dans l'ensemble toutefois, c'est moins l'apport de matériau nouveau qu'une relecture des sources que les recherches présentées ici ont voulu tenter.

Ce qui m'amène à l'autre intérêt de la documentation rassemblée. Elle offre des « objets » à l'enquête et non pas seulement des « instruments » selon les mots de Panofsky, c'est-à-dire qu'elle permet en l'occurrence de saisir certains enjeux de l'art des jardins. À cette fin, il a paru plus profitable d'utiliser la loupe davantage que la longue-vue. Beaucoup de passages ont par conséquent été cités plutôt que résumés ou paraphrasés. C'est peut-être perdre en fluidité et en concision, mais c'est surtout gagner en degré d'analyse : car, au-delà du contenu immédiat, ce sont des stratégies de discours, des modes d'énonciation, des occurrences lexicales qui peuvent alors être mis en relief et former autant de données à intégrer dans la réflexion. Pour ce faire, des méthodes venues d'autres disciplines ont régulièrement été utilisées. J'ai pratiqué « l'explication de texte », avec une attention particulière pour les lieux communs ou *topoi* ; cette lecture des témoignages emprunte beaucoup à la philologie telle que la conçoit Jackie Pigeaud²³, c'est-à-dire en tant qu'outil pour une investigation de l'imaginaire, où la recherche des sources mobilisées dans un texte

²². Zangheri, 1979, vol. I.

²³. Pigeaud, 1995.

ne s'arrête jamais à une érudition gratuite. Il s'est révélé utile de mettre en évidence l'armature conceptuelle employée par des auteurs que l'histoire des idées n'a pas forcément intégrés à son corpus. Retenant les leçons de Piero Camporesi²⁴, mon travail a également tenu compte de la dimension subjective impliquée par les registres métaphoriques, où s'entrevoient les mentalités individuelles et collectives. De même, l'analyse des vues des jardins a cherché à ne pas se réduire à une lecture iconographique, écueil que l'histoire de cet art a encore du mal à éviter. Les procédés graphiques et le statut des images doivent être longuement interrogés ; les développements proposés dans cette direction mériteraient d'être approfondis. Le principe de méthode plurielle a d'ailleurs valu pour la plupart des œuvres plastiques soumises à examen, qu'il s'agisse d'éléments « ornementaux » des jardins considérés ou bien de témoignages utilisés dans l'enquête : les aspects techniques, formels et iconographiques sont presque toujours à mettre en rapport. Les interprétations proposées essaient de ne pas tomber dans certains travers de l'iconologie ; s'intéresser au fonctionnement des images – et donc à leur expérience perceptive – a été l'un des moyens employés pour y parvenir.

Deux fils conducteurs se sont finalement dégagés au cours de l'étude. Le premier est quasiment dicté par la culture de la Renaissance, qui, faut-il le rappeler, est loin d'opérer les mêmes divisions entre les champs du savoir que la nôtre : c'est souvent dans les articulations entre des aspects que nous avons trop tendance à étudier séparément qu'apparaissent des points décisifs. Pigeaud l'a bien montré pour l'Antiquité ; le dernier chapitre de l'étude cherche d'ailleurs à prolonger certaines de ses réflexions en les réajustant à la période considérée. L'éventail des pistes à parcourir s'avérait des plus larges pour un tel sujet, qui touche à la littérature, à la philosophie ou encore à l'histoire des sciences. En voulant construire une approche d'ensemble, j'ai bien sûr privilégié certains domaines, que le découpage des chapitres reflète en partie. J'espère avoir contribué à mieux saisir certaines questions relatives à la nature au sein de la culture de la Renaissance en amenant l'enquête sur des terrains jusqu'ici assez peu arpentés, au moins en relation avec les jardins, tels que le rôle de la tradition médicale dans les mentalités ou le poids théorique de l'appareil conceptuel issu d'Aristote. L'influence du stoïcisme, pointée à partir de quelques témoignages, mériterait d'être mieux cernée. Si l'examen de l'héritage antique a étayé

²⁴. Camporesi, 1995.

nombre d'hypothèses et en a fait jaillir d'autres, celui des relais médiévaux reste cependant à entreprendre plus complètement. Soucieuse d'établir des passerelles, l'étude aurait pu se prolonger sans fin, même si Pratolino devait en rester le centre. J'avoue mon manque de compétences pour deux régions du savoir centrales à la Renaissance, qui n'ont été que très rapidement évoquées : si je ne pense pas avoir excessivement sous-évalué un aspect du problème, posé à partir de Pratolino, en négligeant l'astrologie, il faudrait en revanche enquêter sérieusement du côté de l'alchimie. En outre, mes investigations ont laissé de côté certains auteurs, par exemple Pomponazzi, Cardan ou encore Paracelse, lesquels auraient nécessité bien des lectures supplémentaires qui, néanmoins, se seraient sans doute révélées fructueuses. L'une des difficultés inhérentes à la démarche tenait sans nul doute dans l'ampleur des champs culturels susceptibles d'être explorés et, à l'intérieur de chacun d'eux, dans la diversité des documents pouvant livrer des données intéressantes. La sélection est en partie conditionnée, cela va de soi, par les travaux précédents que j'ai consultés et qui ont mis en évidence l'intérêt de certains témoignages. Pour les domaines pris en considération, j'ai aussi tenté plus spécifiquement une mise à jour sur le milieu culturel de François de Médicis par rapport à la seule étude de synthèse disponible, celle que Berti fit paraître il y a plus de trente ans. La personnalité de Francesco de' Vieri, que les travaux sur Pratolino avaient un peu trop vite catalogué comme platonicien, a ainsi été l'objet de recherches aussi attentives que possible, qui éclairent son ouvrage sur le jardin. Bien que Paola Barocchi en ait publié la partie descriptive dans son anthologie d'écrits sur les arts au *Cinquecento*²⁵, il serait désormais souhaitable d'en établir une édition critique intégrale.

D'autre part, il s'est avéré nécessaire de mieux cerner par quels ressorts l'art des jardins pouvait constituer une forme de *représentation*. C'est semble-t-il la question qui avait été la moins creusée par les travaux antérieurs. Le concept fait depuis quelques années l'objet de réflexions théoriques poussées dans les domaines du texte et de l'image. En France en particulier, les œuvres de Michel Foucault, de Louis Marin et de Marc Fumaroli, centrées sur le XVII^e siècle, ont posé des jalons essentiels selon des perspectives chaque fois différentes²⁶. L'art des jardins implique cependant des problèmes spécifiques, pour lesquels nous manquons encore de propositions méthodologiques, d'autant plus que cet art

²⁵. Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 3400-3420.

²⁶. Voir entre autres Foucault, 1966 ; Marin, 1981 et 1993 ; Fumaroli, 1994.

ne fit pas véritablement l'objet d'une élaboration théorique à la Renaissance. Philippe Nys a voulu aborder la question sur la longue durée à l'aide des outils de l'herméneutique et de la phénoménologie²⁷ ; l'accent qui est mis ici sur les « dispositifs de représentation » doit d'ailleurs beaucoup à son approche. Plus généralement, les hypothèses avancées par Philippe Morel ont profondément nourri ma réflexion, qui a cherché à les prolonger ou à les nuancer. Bien des pistes lancées par Patricia Falguières dans ses recherches sur le XVI^e siècle se sont révélées tout à fait fécondes pour ma propre enquête. À côté des modèles rhétoriques qu'elle a pu mettre en avant, l'étude a voulu interroger certains paradigmes poétiques. L'exemple de la thèse de Pierre Grimal sur *Les Jardins romains*, étude pionnière sous-titrée à l'origine *Essai sur le naturalisme romain*²⁸, invitait à porter l'attention de ce côté, en dépassant toutefois la notion, peu commode à l'usage, de « sentiment de la nature » – ainsi que les développements plus récents en histoire littéraire y encourageaient. L'un des résultats réside dans le regroupement d'indices, assez manifestes dans certains cas, d'une certaine réinterprétation des principes de l'*ars topiaria* antique dans les jardins de la Renaissance. Les observations formulées à ce sujet devraient être approfondies, notamment à partir de Pirro Ligorio, afin de déterminer plus précisément dans quelle mesure une telle continuité, jusqu'ici largement insoupçonnée, a pu s'opérer consciemment.

L'enquête entreprise s'annonçait ambitieuse, mais l'état des connaissances suggérait qu'elle ne fût pas prématurée. Elle est loin d'avoir épuisé les matériaux soumis à l'analyse. Au delà des conclusions qui, je l'espère, seront reprises et discutées par d'autres, il me semble en tout cas que l'hypothèse méthodologique qu'elle s'était donnée apparaît confirmée : des approches le plus souvent menées séparément gagnent à être entrecroisées. La concision est un art difficile ; un philosophe, qui la prônait récemment dans les sciences humaines, s'irritait contre « l'obésité » des thèses universitaires. Rien n'interdit de répondre, comme le fait Jackie Pigeaud, que certains problèmes méritent que l'on prenne son temps.

Je tiens à remercier de tout cœur Daniel Rabreau d'avoir dirigé ce doctorat au sein du Centre Ledoux de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne ; ses inépuisables avertissements de méthode, qui ont largement dépassé le seul domaine de l'histoire de l'art, et son soutien toujours amène ont été une stimulation constante. Je ne saurais m'acquitter

²⁷. Nys, 1999b, et les articles qui y sont rassemblés.

²⁸. Grimal, 1984 (1^{re} éd. 1943).

de mes dettes envers Monique Mosser, qui m'a véritablement formé à l'histoire « culturelle » des jardins et a accompagné chaque étape de ce travail d'une présence et d'une générosité sans faille. Dès le départ, Luigi Zangheri a su guider mes recherches en Italie ; nos innombrables discussions au sujet de Pratolino ont sans cesse amorcé de nouvelles réflexions. Les conseils de Philippe Morel m'ont été précieux dans l'approche de la culture du second XVI^e siècle. L'intérêt initial d'Yves Hersant pour ce travail m'a aidé à en préciser certains enjeux. Je tiens à les remercier en outre d'avoir accepté de composer le jury de cette thèse.

Des séjours prolongés en Italie étaient indispensables à ces recherches ; j'ai eu la chance de bénéficier du soutien successif de trois institutions. Aussi voudrais-je exprimer ma gratitude à Francesco Adorno pour son accueil à l'Accademia delle Arti del Disegno de Florence qu'il préside, à Catherine Brice, directeur des études en histoire moderne et contemporaine à l'École Française de Rome, ainsi qu'à Bruno Racine, directeur de l'Académie de France à Rome, et à Olivier Bonfait, chargé de mission pour l'histoire de l'art. Sans mon séjour à la Villa Médicis, je n'aurais sans doute pas pu approfondir certains aspects de ce travail comme j'ai eu à cœur de le faire, sous l'inspiration quotidienne des jardins auxquels Ferdinand a donné toute leur splendeur, à l'époque où son frère bâtissait Pratolino.

Dès l'origine des recherches, la Bibliothèque de l'École Normale Supérieure a été le terrain d'heureuses chasses ; de nombreux imprimés du XVI^e siècle ont pu être consultés à la Bibliothèque nationale de France – avant son récent et discuté transfert... Je suis particulièrement reconnaissant envers le personnel de la salle des manuscrits de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence, toujours prêt à m'aider dans mes recherches fébriles, ainsi qu'envers Maria Teresa De Bellis et Dominique Reviller, bibliothécaires de l'Académie de France à Rome, qui ont tout fait pour faciliter mon travail lors de la longue étape de la rédaction.

Ma reconnaissance va aussi à Patricia Falguières, sans qui bien des enjeux de la culture du XVI^e siècle m'auraient échappé et qui m'a généreusement fait part de ses recherches en cours, à Gilles Polizzi, toujours prêt à discuter de nouvelles hypothèses et

grâce à qui j'ai pu définir la structure de cette étude, ainsi qu'à Nadeije Laneyrie-Dagen dont l'enthousiasme et la sollicitude ont stimulé ma démarche. Ce travail « pluridisciplinaire » invitait à un dialogue avec de nombreux chercheurs, notamment italiens ; celui-ci s'est toujours placé sous le signe de l'amitié, et l'approfondissement scientifique s'est souvent mêlé à l'enrichissement humain. Je tiens donc à remercier chaleureusement Carmen Añón Feliú, Margherita Azzi Visentini, Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Flaminia Bardati, Suzanne B. Butters, Vincenzo Cazzato, Elisabetta Cereghini, Janine Christiany, Claudia Conforti, Marcello Fagiolo, Georges Farhat, Marie Madeleine Fontaine, Giorgio Galletti, Maria Adriana Giusti, Detlef Heikamp, Michel Hochmann, Vincent Jolivet, Erik A. de Jong, Frank Lestringant, Jacqueline Lichtenstein, Maria Luisa Madonna, Litta Medri, Philippe Nys, Elisabetta Olita, Alfredo Perifano, Antonella Pietrogrande, Mariachiara Pozzana, Alessandro Rinaldi, Ada Segre, Gianni Venturi, Massimo Venturi Ferriolo, et tous ceux que par mégarde j'aurai oublié de mentionner. Que chacun trouve ici l'expression de ma gratitude. Je voudrais aussi saluer la mémoire d'Alessandro Tagliolini, qui m'avait encouragé lors de nos brèves rencontres et vient de nous quitter il y a quelques mois.

Enfin, je ne saurais omettre tous les amis qui ont « supporté » la gestation de cette thèse. Je voudrais tout particulièrement remercier Monserrata Vidal – guide secrète dans ma découverte de l'Italie –, avec qui j'ai traduit les belles octaves du Tasse, ainsi qu'Enzo Cosimi et Clélia Nau. Eurydice a sagement veillé des heures durant à mes côtés. C'est grâce à Luigi et Sandra Gallo, Francesco Vedovati et Nick Wilson que j'ai pu endurer les derniers mois de rédaction. Pierre Chaliès a presque chaque jour accompagné mes angoisses et mes exaltations. Ce travail lui est dédié, à lui qui a su se faire jardinier de la vie.

Introduction

« Quant à l'histoire des œuvres, en tout cas, si elles sont grandes, le sens qu'on leur donne après coup est issu d'elles. C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui *se* métamorphose et *devient* la suite, les réinterprétations interminables dont elle est *légitimement* susceptible ne la changent qu'en elle-même, et si l'historien retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens, la texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d'être, cette possibilité qu'il dévoile dans l'œuvre, ce monogramme qu'il y trouve fondent une méditation philosophique. Mais ce travail demande une longue familiarité avec l'histoire. »

Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*¹.

Partis des alentours de Meaux en septembre, le petit groupe de voyageurs avait traversé les Alpes par le nord et atteint la Vénétie, pour gagner ensuite Ferrare puis Bologne ; avec les Apennins, la route devint « incommode et farouche ». Au matin du 22 novembre 1580, ils faisaient halte juste avant d'atteindre Florence, à une dizaine de kilomètres au nord. Une villa méritait en effet qu'on s'y arrêât « deux ou trois heures² » :

Nous détournâmes en chemin sur la main droite environ deux milles pour voir un palais que le duc de Florence y a bâti depuis douze ans, où il emploie tous ses cinq sens de nature pour l'embellir. Il semble qu'exprès il ait choisi une assiette incommode, stérile et montueuse, voire et sans fontaines, pour avoir cet honneur de les aller quérir à cinq milles de là, et son sable et chaud, à autres cinq milles. C'est un lieu, là, où il n'y a rien de plain. On a la vue de plusieurs collines, qui est la forme universelle de cette contrée. La maison s'appelle Pratolino. (...) La beauté et richesse de ce lieu ne peut se représenter par le menu³.

Encore en chantier, le jardin présentait déjà assez d'intérêt pour justifier une visite détaillée et dès lors une longue description. Ce n'est certes pas Montaigne qui rédige ces lignes souvent citées, mais le domestique lettré, demeuré anonyme, qui a tenu la première partie de son *Journal de voyage*, poursuivie de manière très proche par son maître à partir de Rome⁴. Observateur souvent plus attentif encore que ce dernier, il perçoit dans le choix surprenant du site de Pratolino comme l'épaisseur d'une intention, dont la force serait à la mesure de la puissance de celui qui « a bâti depuis douze ans » ce palais, c'est-à-dire François I^{er} de

¹. Merleau-Ponty, 1993, p. 62-63.

². Montaigne, 1983, p. 173 et 177.

³. Montaigne, 1983, p. 175-176.

⁴. Sur la composition du *Journal* et la figure de ce « secrétaire », voir Garavini, 1983.

Médicis, grand-duc de Toscane. Le jardin apparaît d'emblée aux yeux de ses visiteurs comme la création obstinée d'un prince, lequel « emploie tous ses cinq sens de nature pour l'embellir ».

« Il n'est pas exagéré de caractériser la Renaissance par le capital d'invention, d'arrangements, de plaisirs, de poésie et d'art, qu'elle a investi dans le jardin », a pu écrire André Chastel en se référant à l'Italie⁵. D'autres spécialistes de cette période sont allés dans le même sens. Ainsi Jean Delumeau, qui reprenait en 1967 le dossier ouvert un siècle plus tôt par Burckhardt, affirmait au passage que « toute civilisation réussie s'épanouit dans des jardins⁶ ». À son tour John Hale, en plaçant plus récemment la notion de civilité au centre de la « civilisation de la Renaissance », voit dans ce domaine une véritable clef de voûte : « C'était (...) dans les changements apportés aux jardins et aux parcs que la civilité s'exprimait le plus clairement : son sens de la propriété, ses craintes, son désir de connaissance du monde naturel⁷. » Pour ces deux auteurs, le jardin est plus qu'un art ; il s'agit finalement d'un phénomène esthétique, social et politique, dont les développements au XVI^e siècle correspondraient à des aspirations profondes de cette période. Il faudrait donc retenir l'hypothèse de Pierre Grimal : « Les jardins d'une époque sont aussi révélateurs de l'esprit qui l'anime que peuvent l'être sa sculpture, sa peinture ou les œuvres de ses écrivains⁸. »

Ces remarques, à commencer par celle de Chastel, renvoient en négatif à une sorte de paradoxe historiographique : le jardin n'a eu pendant longtemps qu'une place très marginale, sinon nulle, chez les principaux historiens qui ont voulu construire une approche d'ensemble de la Renaissance, en particulier de ses aspects culturels. Comme a pu le rappeler Germain Bazin, ni Burckhardt, ni Wölfflin, ni Warburg, ni Panofsky n'ont porté leur intérêt de ce côté⁹. Sans doute ce paradoxe est-il fortement ancré dans l'héritage esthétique où, qu'elles le reconnaissent ou non, la *Kulturgeschichte*, l'histoire des styles tout

⁵. Chastel, 1978, « L'*aria* : théorie du milieu à la Renaissance » (1973), vol. I, p. 404 ; de même Chastel, 1981, p. 42 : « il faudrait sans doute caractériser le XVI^e siècle par le développement général, spectaculaire, parfois extravagant du jardin ».

⁶. Delumeau, 1984, p. 276 ; Burckhardt, 1986.

⁷. Hale, 1998, p. 534.

⁸. Grimal, 1974, p. 7.

⁹. Bazin, 1988, p. 5.

comme l'iconologie avaient puisé nombre de leurs références : les modèles d'un « système des beaux-arts » élaborés par Kant et Hegel, dans lesquels le jardin était laissé en position périphérique¹⁰. La génération successive a en revanche pressenti que le jardin pouvait servir de levier pour « caractériser », selon le mot de Chastel, la *Weltanschauung* de cette époque, sa vision ou sa conception du monde.

Ce dernier l'a souligné dans un ouvrage composé en diptyque, *Mythe et crise de la Renaissance*. En voulant montrer que « naturalisme » et « symbolisme » restent indissociables dans la période qui court de 1520 à 1600, Chastel n'hésite pas à faire suivre un bref développement sur l'interprétation unifiée de la nature, telle qu'elle s'illustre chez Giordano Bruno, de cette forte affirmation :

Les plus belles créations du XVI^e siècle sont les aménagements de sites avec architecture et jardins. Ce sont ces compositions ambitieuses qui (...) peuvent nous apporter *en une seule fois* l'expression la plus révélatrice de l'époque. Car tout s'y rencontre : le prestige social du luxe est associé à la domination du terrain et à une utilisation nouvelle des espèces végétales, rendues elles-mêmes spectaculaires par les terrasses et la domestication des eaux : il y règne une liberté complète de composition architecturale, capable de se plier aux caprices des grands personnages ; rien ne semble résister aux modalités du goût dominées par les agencements symboliques, le décor à l'antique et une imagerie qui doit décrire et accompagner la joie de vivre. (...) Tous ces ensembles sont marqués d'un caractère en quelque sorte merveilleux, qui les élève au-dessus de l'habitat normal (...). Mais cet aspect est précisément valorisé par la convergence des effets et, si l'on peut dire, la connivence de la nature qui semble accepter d'être tenue au service d'un grand. Autrement dit, dans la nouveauté et la séduction de ces compositions ont compté pour beaucoup le rapport original qui s'établit entre le social et la nature par la possession de sites dominants ou bien réglés et le déploiement de constructions « parlantes »¹¹.

Les jardins fourniraient donc l'*expression* synthétique du *rapport* à la nature corrélatif à la culture de l'époque, plus précisément celle de l'élite pour laquelle ils sont conçus. Quel est ce rapport et comment s'incarne-t-il dans les jardins ? Telle est l'interrogation à laquelle la présente enquête voudrait apporter des éléments de réponse pour l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle. Chastel a d'ailleurs suggéré la voie que nous allons emprunter : « On

¹⁰. Voir à ce sujet les analyses de Nys, 1999a et b.

¹¹. Chastel, 1989, p. 322.

peut en prendre une idée particulièrement nette avec le jardin composé par Buontalenti pour le grand-duc Francesco¹². » C'est en effet l'exemple qui nous servira de fil conducteur.

Pratolino fut aménagé à partir de 1568 et pratiquement terminé en 1586. Comme en témoigne le *Journal* de Montaigne, il faudrait voir son principal « créateur » en la personne de son commanditaire, François de Médicis (1541-1587)¹³. En 1576, un an après l'achèvement du palais, Andrea Gussoni, ambassadeur du Sénat vénitien, rapportait d'ailleurs que le grand-duc « se vantait d'avoir été l'inventeur¹⁴ » de la villa. Formellement, le projet fut conduit par Bernardo Buontalenti (1523-1608)¹⁵, qui n'a pas tant composé Pratolino « pour » le grand-duc qu'*avec* celui-ci. Initié au dessin par Salviati, Bronzino et Vasari ainsi qu'à la miniature par Giulio Clovio¹⁶, il était entré en 1547 au service des Médicis, principalement comme architecte et ingénieur militaire. Buontalenti, aux dires de son élève et biographe Gherardo Silvani, fut le maître du jeune François dans les domaines artistiques et techniques : « le dessin, la couleur, la perspective, l'architecture, les fortifications et les machines¹⁷ ». Le prince connaissait donc l'architecte depuis l'enfance. Fils aîné d'Éléonore de Tolède et de Côme I^{er} de Médicis, il avait été formé pour succéder à son père, devenu duc de Florence en 1537. Héritier d'un trône nouvellement acquis grâce à l'appui de Charles Quint – tandis que ses frères Jean et Ferdinand devenaient cardinaux –, il reçut une éducation soignée, tout à la fois « humaniste » et « pratique », marquée par des voyages en Europe ; Buontalenti l'accompagna durant son séjour dans l'Espagne de Philippe II en 1562-1563. L'année suivante, Côme renonçait au gouvernement en sa faveur et il devenait prince régent, en apprenant à ses côtés la conduite des affaires d'État. Côme mourut en 1574, la même année que Vasari : François allait régner jusqu'à son décès prématuré en 1587, et Buontalenti devenir le principal architecte de la cour, rôle qu'il perdra peu à peu sous le nouveau règne de Ferdinand. La postérité a surtout retenu de François sa liaison avec Bianca Cappello, épousée secrètement en 1578 dès la mort de sa

¹². Chastel, 1989, p. 322-323.

¹³. Sur François de Médicis et la culture florentine de son règne, l'étude de Berti, 1967 reste incontournable.

¹⁴. *Relazione del clarissimo messer Andrea Gussoni ambasciator ritornato da Fiorenza l'anno 1576*, dans *Relazioni degli ambasciatori veneti*, 1839-63, série II, vol. II, p. 377 : « si gloria d'essere stato l'inventore [di Pratolino] ».

¹⁵. Sur Buontalenti, voir essentiellement les deux monographies de Fara, 1988 et 1995.

¹⁶. Borghini, 1584, p. 609.

¹⁷. Silvani, 1975, p. 11 : « il maestro, se bene era così giovane, insegnò al Serenissimo Principe a disegnare, colorire, e in prospettiva, in architettura, fortificazione e di macchine ».

première femme, Jeanne d'Autriche, puis officiellement quelques mois plus tard. Le *Journal* de Montaigne fait également écho à ses occupations alors célèbres en Italie :

Il est prince soigneux un peu de l'alchimie et des arts mécaniques, et surtout grand architecte¹⁸.

Mais plusieurs témoignages contemporains attestent que les activités « scientifiques » du grand-duc, qui s'intéressait à de nombreux domaines touchant à la « nature » tels que les recherches expérimentales et la botanique, n'avaient rien d'inconciliable avec ses fonctions politiques, de même que les distractions qu'ils se donnait entraient pleinement dans son « métier » de prince. Simone Fortuna l'indique par exemple dans le bref portrait qu'il trace en novembre 1581 :

Son Altesse loue les hommes, et particulièrement les princes, qui bannissent l'oisiveté et mènent leur existence sur le critère de l'excellence, (...) ce qui lui donne le désir, même s'il possède un État très vaste et par conséquent de nombreuses affaires à traiter, d'avoir également le temps aussi bien de se consacrer sérieusement à l'étude chaque jour, que de vaquer aux exercices du corps, comme il le fait ; Son Altesse confesse même qu'il ne peut se divertir sans qu'il lui soit nécessaire, en toute action, de toujours écouter quelqu'un. Et c'est la vérité, car tandis qu'il prête attention à ses ministres et donne également audience aux personnes privées, il se livre à une autre occupation et a en main quelque instrument dans ses fameuses officines, en étant toujours agité et en faisant deux choses à la fois¹⁹.

Qu'*otium* et *negotium* puissent, conformément aux aspirations de l'« humanisme civique », s'accorder dans la vie d'un souverain administrant un grand État moderne, Côme l'avait précédemment montré. Du modèle paternel, il faut également souligner l'intégration du mécénat artistique dans un cadre idéologique général, fortement marqué par la légitimation de la nouvelle dynastie²⁰. Castello, la villa que Côme avait restructurée au lendemain de son élection, suggère d'ailleurs combien le jardin pouvait y participer en tant qu'expression symbolique d'un programme politique²¹. L'achat de la propriété de Pratolino, en septembre 1568, coïncide avec la seconde phase de la régence de François, lorsque son père, sur le

¹⁸. Montaigne, 1983, p. 178.

¹⁹. ASF, Urbino, Appendice I, fol. 298, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbino, 1^{er} novembre 1581 : « *Celebrando Sua Altezza gli uomini, massimamente i Principi, che dando bando all'ozio, vivono di continuo virtuosamente, (...) portandole dolce invidia, che avendo Ella sì gran stato et in conseguenza assai negozi, possi aver anche tempo di studiare seriamente ogni giorno et insieme attendere agli esservizii del corpo, come fa, confessando che non può Sua Altezza aver spassi senza assenzio essergli necessario in ogni azione udir sempre qualcuno. Et è vero perché mentre ascolta i suoi ministri e dà anche audienza a gente privata, mescola et ha sempre in mano qualche strumento in quelle sue officine stando sempre in moto e facendo due cose* », document transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 207, p. 193.

²⁰. Voir entre autres Cox-Rearick, 1984.

²¹. Voir *infra*, chap. 5, « Programmes médicéens ».

point d'obtenir de Pie V le titre de grand-duc, se retire vraiment au second plan en lui cédant par exemple Castello.

Deux vues postérieures à l'achèvement des travaux permettent de se faire une idée du jardin aménagé par Buontalenti, sans doute en étroite collaboration avec François (fig. 1-3). Le site, décrit dans le *Journal* de Montaigne, correspond effectivement à un paysage de collines, dans le massif du Mugello (fig. 4-6) ; la villa s'étend dans un vallon exposé au sud, sur environ cent mètres de dénivelé. Entièrement clos de murs, le jardin occupe près de vingt hectares (fig. 7-9). À la hauteur de la résidence centrale, un mur transversal le divise en deux parties ; elles sont articulées par un grand axe longitudinal, qui prolonge celui du palais dans les deux directions. Au nord, le *Jupiter* de Baccio Bandinelli (fig. 15) domine l'ensemble, suivi par un labyrinthe en rotonde, par l'*Apennin* dû à Giambologna, statue colossale érigée au-dessus d'un bassin semi-circulaire (fig. 16-17), et enfin par le large *prato* au pied de la façade (fig. 23-24), dans la zone centrale qui présente un replat d'environ deux cent cinquante mètres de longueur ; les fontaines d'Esculape et de Persée, la grotte de l'Ourse et la chapelle de plan hexagonal (fig. 25) ponctuent le quart nord-ouest. Bâti sur un double système de terrasses, le palais surplombe la moitié sud, détaillée dans la lunette de Giusto Utens (fig. 3) ; ses étages inférieurs comprennent de nombreuses grottes (fig. 27-43). Le petit « jardin secret » (*giardino segreto*) et la volière (fig. 45) s'intercalent entre le palais et le verger, qui est divisé en neuf carrés. Dans cette partie inférieure, l'axe se matérialise par une allée longue de près de trois cents mètres et bordée de jeux d'eau (fig. 47-49), qui conduit jusqu'à la fontaine de la Lavandière (fig. 50-51). Mais la composition, loin de se réduire à cette ligne de force, se développe de part et d'autre en un réseau d'allées diversement orientées, qui découpent des parcelles plantées d'arbres ; l'irrégularité des tracés culmine dans les deux séries sinueuses de viviers ou *gamberaie*. La séquence occidentale part du bassin du Masque à la hauteur du mur de division (fig. 52-54), puis longe une éminence où sont construites la grotte de Cupidon et la Fontaine rouge (fig. 55-62), et débouche sur un grand vivier en ellipse, le *pescaione*. La série orientale débute plus au sud, sous le verger ; issue de la fontaine de l'Ammannati encadrée de quatre colonnes torsées (fig. 63-66), elle se développe en oblique en direction du mur de clôture, bordé à l'extérieur par une succession de massifs rectilignes qui constituent une *ragnaia* ; elle bifurque ensuite sur la droite, en formant un long canal ou *bagno*, avant de se

terminer par des bassins rectangulaires, les trois *vivai*, auxquels succède la fontaine de la Lavandière. Le quart sud-est, dont l'angle est marqué par une petite construction, la *casa del fattore*, présente trois éléments disposés en triangle : la colline artificielle du Parnasse (fig. 67-68), la fontaine du Chêne un peu plus bas (fig. 70-71) et le bassin du Paysan et de la Salamandre (fig. 72).

Les espaces fermés l'emportent ; la forte pente de la moitié sud n'est pas hiérarchisée par des terrassements. Pratolino démontre assez que les jardins italiens du XVI^e siècle ne présentent pas l'absolue rigueur géométrique qu'on leur a prêtée si souvent ; leur tracé comporte en effet, dans certaines parties ou dans son ensemble, des dispositions irrégulières. Le jardin de François se range plus précisément dans la catégorie du *barco* : désignant à l'origine un parc de chasse, le terme s'applique à un terrain planté en majorité d'arbres²². Ce traitement formel semble répondre ici aux caractères géographiques du site, à « la forme universelle de cette contrée ».

A priori, Pratolino paraît donc refléter un certain « naturalisme » qui serait propre à quelques jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle. Chastel nous avertit sur ce point : on ne saurait l'isoler du « symbolisme » inhérent à cette période. L'enquête devra confronter Pratolino à d'autres exemples afin de déterminer dans quelle mesure il est significatif de l'art des jardins de cette époque. À ce propos, il se révèle préférable de ne pas recourir d'emblée à la notion de *maniérisme*, qui risque de nous entraîner vers des schémas explicatifs prématurés. Même si cette catégorie historiographique a pu faire l'objet de fines discussions²³, elle suppose avant tout une approche stylistique et n'évite pas toujours les écueils du formalisme (ne repérer que des motifs « anti-classiques ») ou de la lecture « clinique » (interpréter l'époque comme une crise de valeurs). L'étude n'y fera appel qu'en marquant à chaque fois le sens précis où elle doit s'entendre, quitte à parler d'« âge de la *maniera* »²⁴. Le terme Renaissance est moins strictement connoté ; il y sera surtout fait référence en tant que périodisation historique large, qui englobe l'intervalle abordé plus directement dans l'enquête.

²². Sur le terme *barco*, voir le glossaire ci-dessous.

²³. Je renvoie notamment à Shearman, 1990, Dubois, 1979 et Pinelli, 1996.

²⁴. Entre autres *infra*, chap. 6.

Pratolino nous servira donc de principal terrain d'observation, mis en regard avec d'autres exemples de l'époque. L'une des clefs de la question posée tient sans conteste dans un aspect de l'art des jardins dégagé par de nombreux travaux : le jardin apparaît conçu comme *représentation* de la nature. S'il s'agit de l'une de ses constantes à travers l'histoire, la seconde moitié du XVI^e siècle semble offrir un moment où elle se cristallise. Deux notions ont surtout été mises en avant à ce propos. Le jardin s'élabore en tant que « théâtre de l'art et de la nature » selon Marcello Fagiolo, ou encore « théâtralisation de l'alchimie de la nature » ainsi que Philippe Morel l'a suggéré de son côté à propos des grottes artificielles²⁵. D'autre part, certains chercheurs ont exploité le concept de « *terza natura* », qui apparaît dans quelques textes de l'époque : le jardin constituerait le terrain de rencontre privilégié entre l'art et la nature, et permettrait aux deux antagonistes de s'hybrider²⁶ ; c'est l'articulation entre nature et culture qu'il prendrait ainsi en charge²⁷. Ces études, en proposant des lectures que notre étude reprendra et discutera²⁸, invitent à prêter davantage attention à l'une des coordonnées du problème : au travers d'une thématique « esthétique », le rapport entre art et nature tel que le jardin le représente, se profile un enjeu « anthropologique », le rapport entre l'homme et le monde. Pour mieux cerner cette dimension, il convient de s'entendre sur le terme *nature*.

Dans son usage courant, le mot renvoie au monde physique qui se distingue du monde humain, ce dernier étant d'abord le fruit d'une histoire. Nature s'oppose à société, à culture. En revanche, l'étymologie semble assigner à la nature une acception fondamentalement opératoire : en latin, *natura*, associé à *nascor*, désignerait d'abord le fait de la naissance ; quant au grec *phusis*, il indiquerait avant tout l'action de faire naître, la formation, la production, tandis que le verbe *phuô* signifie (faire) naître, croître, selon une idée que l'on retrouve dans le substantif *phuton*, tout ce qui pousse ou se développe, et par suite dans le latin *fetus*, enfantement, couche, ponte, portée – le premier se rapportant plutôt au végétal et le second à l'animal²⁹. Ce sens dynamique est valorisé en philosophie³⁰.

²⁵. Fagiolo, 1979b ; Morel, 1990.

²⁶. Voir notamment Rinaldi, 1979 ; Testa, 1991 ; Puppi, 1991 ; Tagliolini, 1994, en particulier p. 226-228 ; Hunt, 1996.

²⁷. Lazzaro, 1990, chap. 1 : « Nature and Culture in the Garden », p. 8-19.

²⁸. Voir surtout *infra*, chap. 6.

²⁹. Voir Gaffiot, 1934 et Bailly, 1950, *ad vocem*.

Le *Vocabulaire* d'André Lalande, qui ne donne pas moins de onze définitions à ce sujet³¹ – tout en mettant en garde contre une telle polysémie –, appelle d'abord nature : « principe considéré comme produisant le développement d'un être, et réalisant en lui un certain type ». La deuxième définition, qui atténue la force de la première, donne nature comme « essence d'un genre ; ensemble des propriétés qui le définissent ». Elle s'oppose notamment à la quatrième : « caractères particuliers qui distinguent un individu ». Dans ces trois sens, il faut noter que « nature » renvoie à l'idée de détermination, celle d'un être, d'un genre ou d'un individu. Ce premier groupe d'acceptions, rangés sous le vocable « nature d'un être », se distingue d'un second, « la nature en général », selon une différenciation que Lalande puise notamment chez Descartes :

Car par la nature, considérée en général, je n'entends maintenant autre chose que Dieu même, ou bien l'ordre et la disposition que Dieu a établie dans les choses créées. Et par ma nature en particulier, je n'entends autre chose que la complexion ou l'assemblage de toutes les choses que Dieu m'a données³².

Kant établit une opposition parallèle entre natures particulière et universelle, qui met également en jeu l'idée de détermination :

La nature prise *adjectivement* (*formaliter*) signifie l'enchaînement des déterminations d'une chose opéré suivant un principe interne de la causalité. Au contraire, on entend par nature prise *substantivement* (*materialiter*) l'ensemble des phénomènes, en tant que ceux-ci, en vertu d'un principe interne de la causalité, s'enchaînent universellement. Dans le premier sens, on parle de la nature de la matière fluide, du feu, etc., et l'on ne se sert de ce mot qu'*adjectivement*, au contraire quand on parle des choses de la nature on a dans la pensée un tout subsistant³³.

Dans les deux cas, souligne Kant, une même dynamique intervient : l'enchaînement selon « un principe interne de causalité », autrement dit, se risquera-t-on à ajouter, la nature prise *verbalement*, selon le sens originel des mots *phusis* et *natura*. Il faut, comme nous l'a appris Heidegger, aller chercher l'origine occidentale d'une telle notion chez Aristote³⁴. Il s'agit en définitive de ce que la philosophie latine tente de désigner par l'expression *natura rerum*, ou, toujours selon Lalande, « l'ensemble des choses qui présentent un ordre, qui réalisent des types ou se produisent suivant des lois. – Par suite, et plus spécialement, le principe actif et

³⁰. Pour un aperçu d'ensemble des approches philosophiques de la nature, voir l'anthologie récemment réunie par Burbage, 1998.

³¹. Lalande, 1997, vol. II, p. 667-669.

³². Descartes, 1953, *Méditations* (1641), VI, 10, p. 326.

³³. Kant, 1971, *Antinomie*, première section, note, p. 334.

³⁴. Heidegger, 1968, « Ce qu'est et comment se détermine la *phusis* » (1958), p. 471-582.

vivant, la volonté d'ordre qui se manifeste par cette régularité³⁵ ». Ce qui, en laissant pour l'instant de côté le finalisme anthropocentrique qu'une telle formule suppose – mais que l'on ne saurait justement négliger au sein de l'idée que les hommes se font de la nature –, revient à la nature prise « substantivement » comme dit Kant, et dans un second temps à la nature prise « verbalement », à son principe de détermination. Deux expressions viennent alors à l'esprit pour dénommer ce double aspect de la nature universelle : *natura naturata* et *natura naturans*. Si leur fortune critique doit beaucoup à Spinoza³⁶, elles semblent être apparues dès le XII^e siècle dans les traductions latines d'Averroès³⁷. Le principe dynamique de la nature (*phusis*) est ainsi distingué de son résultat (*phuton*). La *natura rerum* correspond essentiellement à la *natura naturans*, tandis que la *natura naturata* renvoie à ce que l'on pourrait appeler les *res naturae* : d'un côté la nature en tant qu'ensemble des choses, de l'autre la nature des choses, le principe de leur détermination.

Au XVI^e siècle, cette articulation se trouve souvent mobilisée. L'*Apologie de Raymond Sebon* l'illustre parfaitement. Montaigne y remet en question l'opinion commune selon laquelle l'homme serait différent des autres créatures :

Nature, par une douceur maternelle, les accompagne et les guide, comme par la main, à toutes les actions et commodités de leur vie ; (...) elle nous abandonne au hasard et à la fortune, et à quêter, par art, les choses nécessaires à notre conservation.

À quoi le philosophe répond :

Nature a embrassé universellement toutes ses créatures ; et n'en est aucune qu'elle n'ait bien pleinement fourni de tous moyens nécessaires à la conservation de son être.

Il en tire une leçon éthique, qui s'appuie sur l'enseignement du *De natura rerum* de Lucrèce :

Nous ne sommes ni au dessus, ni au dessous du reste ; tout ce qui est sous le Ciel, dit le sage, court une loi et fortune pareille³⁸.

La question de la nature engage donc un problème philosophique de fond, qui a joué un rôle moteur dans la pensée de la Renaissance³⁹. L'homme fait-il partie de la nature ? Globalement, la réponse est restée plus ambiguë que chez Montaigne : chez Pic de la Mirandole par exemple, si l'homme, en tant que « microcosme », se tient au centre de la

³⁵. Lalande, 1997, vol. II, p. 669.

³⁶. Spinoza, 1954, *L'Éthique* (1677), I, 29, p. 339.

³⁷. Lalande, 1997, p. 673.

³⁸. Montaigne, 1992, II, 12, vol. II, p. 455-456 et 459.

³⁹. Je renvoie entre autres à l'étude fondamentale de Cassirer, 1983, ainsi qu'au recueil de textes proposé par Colombero, 1992.

nature, il occupe néanmoins, en tant créature privilégiée par Dieu, un statut à part, où se fonde sa « dignité ». Dieu l'a ainsi défini :

Je ne t'ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquies et les possèdes par toi-même. La nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur (...) ⁴⁰.

Il est clair que la coupure établie spontanément entre nature et culture ne saurait être reconduite telle quelle. Il y aurait pratiquement autant de modèles de la nature que de modèles philosophiques ou scientifiques pour la penser. Robert Lenoble l'a souligné en s'attachant à esquisser une *histoire* de l'idée de nature :

Si le monde physique reste identique à lui-même, il peut prendre pour l'homme des visages complètement différents. (...) En un mot, *on a toujours observé la nature, seulement ce n'était pas la même*.

Autrement dit, la notion même de nature, alors qu'elle est censée renvoyer à un objet a-culturel, est toujours éminemment culturelle. Comme l'écrit Serge Moscovici qui milite pour une histoire *humaine* de la nature, « la non-historicité de la nature, la rupture entre elle et l'humanité et sa conquête en tant que super-objet apparaissent comme autant d'illusions et d'impossibilités ». Ainsi, explique-t-il, les sociétés construisent l'idée qu'elles se font d'elles-mêmes à partir d'un référent revendiqué comme « nature », qui n'est pas donné mais élaboré historiquement. L'homme est « créateur et sujet de la nature ⁴¹ ». La perspective de Moscovici reste essentiellement économique et marquée par le marxisme ; elle fait de la « création du travail » le principal moteur de l'évolution de ces « états de nature » successifs. En revanche, l'enquête de Lenoble est centrée sur l'histoire des sciences tout en s'ouvrant à d'autres domaines :

⁴⁰. Pic de la Mirandole, 1993, *Oratio de dignitate hominis*, 5-6, p. 6 : « *'Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definitia caeteris natura intra praescriptas a nobis leges cohercetur. Tu, nullis angustiis cohercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam prefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde comodius quicquid est in mundo. Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas'* » (trad. p. 7).

⁴¹. Moscovici, 1977, p. 17 et 23.

En fait, la conception du monde dépend pour une petite partie seulement des idées scientifiques. Elle reflète plus encore des besoins moraux et sociaux, voire des désirs inconscients. (...) Il y a la Nature du savant, la Nature du moraliste, la Nature de l'artiste, et l'on ne peut vraiment comprendre aucune d'elles si l'on n'en ressaisit pas l'unité, car il n'y a qu'un homme aux prises avec ces problèmes⁴².

Ce postulat, formulé comme un credo anthropologique, appelle cependant une réserve. Les développements de l'histoire sociale ont ainsi dégagé l'importance de la « culture populaire » ; en ce qui concerne la vision du monde au XVI^e siècle, les recherches de Carlo Ginzburg suggèrent combien l'idée de nature peut se nuancer en fonction des groupes sociaux⁴³ : on ne saurait parler d'un seul type d'attitude vis-à-vis du monde sans adhérer un peu trop vite à l'idéalisme que suppose la notion de *Weltanschauung*. Le rapport entre homme et nature dépasse le cadre strict que se donne le plus souvent l'histoire des « idées », celui des systèmes doctrinaux et de leurs refontes successives chez les auteurs philosophiques ou scientifiques. Il touche en grande partie au territoire – beaucoup plus mouvant et difficile à saisir – que l'histoire des « mentalités », tirant parti de la psychologie ou de l'anthropologie, cherche à investir. Par exemple, Keith Thomas a voulu retracer sur la longue durée, de 1500 à 1800, la mutation des « sensibilités » en Angleterre à l'égard du monde naturel⁴⁴. Le sujet qui nous occupe n'est pas tout à fait du même ordre. Il s'agit de comprendre l'art des jardins en tant qu'expression d'un rapport à la nature dans le cadre d'une période plus homogène, la seconde moitié du XVI^e siècle ; les constantes auront sans doute plus d'importance que les changements internes. D'autre part, le jardin reste une production indissociable d'une certaine élite sociale : le milieu des cours, dans lequel le niveau culturel des individus est presque constamment tiré vers le « haut » et tend à s'aligner sur les mises à jour intellectuelles. Sans forcément partager le postulat de Lenoble, on ne saurait négliger la circulation très intense des idées, ni surévaluer les frontières entre les pans d'une culture. Pour le domaine des sciences naturelles, Paola Findlen a bien établi qu'au travers de moteurs comme le mécénat, les collectionnisme princier et le collectionnisme des savants se répondaient par de multiples passerelles dès le milieu du

⁴². Lenoble, 1969, p. 28-29 et 31-32.

⁴³. Ginzburg, 1980.

⁴⁴. Thomas, 1985.

XVI^e siècle, en impliquant dès lors une large diffusion de la « culture scientifique » dans les couches les plus élevées de la société⁴⁵.

De ces considérations générales se dégagent peu à peu certains enseignements utiles à notre enquête. Il nous faut tenir compte de multiples champs culturels où le rapport à la nature se formalise, où s'élaborent les « représentations » de la nature, c'est-à-dire à la fois les visages qui lui sont prêtés et les images qui en sont données ; loin de se présenter isolément, ces représentations subjectives tissent un réseau au sein d'une même culture. C'est pourquoi la notion d'*imaginaire*, entendue dans un sens historique, peut orienter l'interrogation. Elle fait depuis plusieurs décennies l'objet de recherches attentives en anthropologie ; les travaux de Gilbert Durand, qui font autorité en la matière, ont voulu la théoriser en se démarquant de la psychanalyse freudienne et en s'appuyant sur le modèle du structuralisme⁴⁶. Mais sa mise en jeu dans les recherches historiques pose certains problèmes auxquels il doit être fait allusion. L'une des difficultés, comme l'a récemment souligné Lucian Boia, consiste à concilier « le structuralisme des anthropologues et l'historicisme des historiens », c'est-à-dire « les permanences de l'imaginaire et ses figures changeantes, adaptées au contexte social⁴⁷ ». Lui-même y voit deux approches complémentaires plutôt qu'opposées. Les résultats les plus convaincants se révèlent toutefois provenir de démarches qui ne puisent qu'avec parcimonie dans l'outillage conceptuel venu de l'anthropologie⁴⁸. Évelyne Patlagean, en offrant dès 1978 une mise au point à ce sujet, avait déjà mis en évidence cette question de méthode : « L'imaginaire comme objet d'histoire se suffit moins que tout autre à lui-même⁴⁹. » Du livre de Claude-Gilbert Dubois, qui s'est risqué à une synthèse sur *L'Imaginaire de la Renaissance*, on peut retenir avant tout le principe d'une « logique de l'imaginaire », qui reposerait en particulier sur des phénomènes de « représentation » et de « symbolisation » qu'il discute en empruntant certains concepts à la terminologie de Durand : le *schème*, « image symbolique dynamisée jouant dans la construction imaginaire l'équivalent du verbe dans la construction

⁴⁵. Findlen, 1994.

⁴⁶. Voir notamment Durand, 1992, 1993 et 1994. Sur le statut de l'imaginaire dans la philosophie occidentale, voir également l'essai de synthèse proposé par Védrine, 1990b.

⁴⁷. Boia, 1998, p. 8. Voir également les propos recueillis dans *Histoire et imaginaire*, 1986.

⁴⁸. Je pense aux travaux de Le Goff, 1985 et de Corbin, 1988.

⁴⁹. Patlagean, 1988, p. 325.

verbale », et les *archétypes*, qui sont « des schèmes substantivés⁵⁰ ». En définitive, l'anthropologie invite l'histoire à s'intéresser aux *structurations* du rapport entre homme et nature.

L'ambition de la présente enquête n'est pas de s'attaquer de front à l'imaginaire de la nature dans la seconde moitié du XVI^e siècle mais à certaines de ses facettes, afin de comprendre comment il a pu orienter l'art des jardins en partant du cas de Pratolino. Il faudra s'interroger sur le jardin en tant que *culture savante de la nature*. L'expression est à prendre dans son double sens : l'art des jardins se constitue matériellement d'une nature cultivée par la main de l'homme ; dès lors, il est susceptible de refléter les conceptions les plus élaborées qu'une civilisation se donne pour définir la relation entre homme et nature, la manière dont une culture se représente la nature et se positionne par rapport à elle. Quelles sont ces conceptions et comment le jardin les prend-il en charge, telles sont les questions que cette étude focalisée sur Pratolino cherchera à poser. Il s'agit donc avant tout d'analyser la mise en jeu de représentations – mentales, sociales, intellectuelles – de la nature, pour pouvoir repérer des enjeux propres au règne de François de Médicis et plus largement à la culture italienne de cette période.

Les sept chapitres qui suivent s'y essaient au long d'un parcours d'ensemble qui ne saurait pourtant épuiser l'ampleur du sujet. Il s'agira chaque fois d'en aborder un aspect, au moyen d'approches parfois assez différentes dans lesquelles les mêmes composantes de la culture de la seconde moitié du XVI^e siècle seront souvent sollicitées sous des éclairages différents. Les analyses livrées dans chaque chapitre devront permettre de tracer les contours de l'imaginaire de la nature qui se mobilise dans l'art des jardins et par là de faire avancer l'enquête. Ce découpage, qui relève avant tout de l'angle de vue plutôt que de l'objet lui-même, donnera donc lieu à de multiples renvois entre les développements successifs.

L'historique de Pratolino sera retracé dans le prologue. La mise en place du jardin doit être détaillée aussi précisément que possible, ce qui donnera l'occasion de présenter les principales sources documentaires permettant de reconstituer la villa de François ; ses

⁵⁰. Dubois, 1985, p. 20-21.

transformations ultérieures et les étapes de sa fortune seront mises en parallèle. À partir de ce premier portrait, trois groupes de problèmes nous retiendront progressivement.

Le premier concerne ce que l'on pourrait appeler les « perceptions » de la nature qui se construisent par la médiation du jardin. Elles sont notamment induites par certains usages, qui déterminent la conception de cette forme de création en fonction de pratiques collectives ou individuelles, et correspondent à des modalités de « réception », selon le vocabulaire de la théorie littéraire et de l'histoire sociale de l'art. En replaçant Pratolino au sein du phénomène social et culturel de la villégiature, nous aurons à commenter l'association entre jardin et « divertissement ». L'importance que cette idée manifeste dans la culture de la Renaissance est à relier à un arrière-plan médical : les chapitres suivants approfondiront deux volets complémentaires d'une telle dimension. L'un s'intéressera au rapport corporel à l'espace, et donc aux « sensations » que le jardin doit fournir. L'autre tentera d'analyser le rapport affectif au paysage au travers des « émotions » qu'il doit susciter, en tenant compte de leur mise en jeu dans la tradition poétique. C'est ainsi l'expérience du jardin qui sera interrogée à partir des témoignages contemporains.

La deuxième partie étudiera l'art des jardins comme représentation de la nature, en faisant appel à la notion de théâtre dans la culture de la Renaissance et en privilégiant, de manière générale, la composante « scientifique » de l'imaginaire. Rassemblements ordonnés de minéraux, d'animaux et de plantes, en un mot de *res naturae*, les jardins princiers et universitaires semblent vouloir offrir un résumé du monde, qu'il convient de confronter aux deux paradigmes de la collection de *naturalia* et de l'encyclopédie. En mettant en scène certains phénomènes physiques, notamment le parcours de l'eau à travers la disposition et l'iconographie des fontaines, les grandes créations médicéennes et romaines donnent également à voir les mouvements mêmes de la *natura naturans* ; nous verrons que cet aspect aide à saisir une certaine cohérence dans le projet de Pratolino. Enfin, la question esthétique de la représentation est sous-tendue par celle de la *mimèsis* ; c'est en tenant compte de la fortune de l'aristotélisme au XVI^e siècle que l'enquête examinera la relation entre art et nature, *technè* et *phusis*, du point de vue des processus de production.

La dernière partie proposera un recouplement des éléments mis en évidence par les analyses précédentes. Trois régimes de l'imaginaire seront ainsi dégagés, et permettront de relier les principaux modes qui structurent la représentation de la nature au statut, à la fois esthétique et anthropologique, que l'art des jardins paraît avoir occupé dans la culture de cette période.

Prologue

Pratolino, de sa création à nos jours

Le 15 septembre 1568, François de Médicis acquiert pour 3000 *scudi* la propriété (« *possessione detta Pratolino* ») que Benedetto Uguccioni tenait de Vincenzo Tarchi à quelques kilomètres au nord de Florence, dans les premières collines du Mugello, sur la vieille route menant à Bologne à travers l'Apennin. Le domaine va bientôt s'agrandir grâce à une série d'achats fonciers poursuivis jusqu'en octobre 1586¹, tandis qu'une villa est aménagée sur cette première propriété, sous la surveillance administrative du même Uguccioni.

Il convient d'abord de retracer l'aménagement de Pratolino sous le règne de François, résultat de la collaboration de différents artistes et d'un déploiement de moyens considérable. Ce sera l'occasion de présenter un certain nombre de sources écrites ou visuelles concernant le jardin, qui seront régulièrement sollicitées dans la suite de l'étude². Les transformations successives de Pratolino qui ont conduit à l'état actuel du jardin seront également évoquées et mises en parallèle avec les développements de sa fortune.

Le chantier initial

La création initiale de Pratolino s'est fait globalement en deux étapes : les travaux concernant surtout la construction du palais jusqu'en 1575 puis ensuite la création du jardin lui-même³, à peu près terminée en 1586.

C'est en effet à cette date que le philosophe Francesco de' Vieri, professeur à l'université de Pise, publie chez Giorgio Marescotti une description « officielle » dans ses

¹. Zangheri, 1979, vol. I, p. 17 et p. 79, note 1.

². Pour un utile résumé de la documentation concernant Pratolino, voir notamment Heikamp, 1969b, dont la note 17, p. 32-33 pour un recensement de l'iconographie. L'étude pionnière de Smith, 1961 donnait déjà un aperçu des sources d'archives disponibles.

³. Nous verrons que les premiers documents d'archives qui concernent explicitement l'aménagement du jardin remontent à février 1576.

Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'Amore, dédiés au grand-duc⁴. Le livre est réimprimé l'année suivante ; on doit à Margherita Azzi Visentini d'avoir très récemment découvert, dans un exemplaire de cette seconde édition, un insert signé de l'éditeur qui comprend une xylographie accompagnée d'une dédicace et d'une légende détaillée⁵ (fig. 1). L'image, une vue à vol d'oiseau assez schématique, correspond en fait à la gravure que l'on connaissait auparavant – depuis une quinzaine d'années – par un volume paru en 1639 chez Sermartelli, les *Annales Sardiniae* de Salvatore Vitale⁶ (fig. 2) : il faut donc dater désormais cette vue de 1587. Par la suite, le bois gravé fut sans doute conservé chez l'imprimeur Sermartelli⁷. Il s'agit non seulement de la plus ancienne représentation visuelle de Pratolino, mais elle provient apparemment, selon la dédicace de Marescotti, de l'atelier même de son principal concepteur : Bernardo Buontalenti⁸. À la fin de la légende, le libraire ajoute que « cette construction si riche, splendide et étonnante a été portée au terme où on la voit aujourd'hui, avec une dépense infinie, en l'espace de douze années⁹ », ce qui reporte effectivement le démarrage du chantier pour le jardin à 1575. De 1586 date également la venue du naturaliste bolonais Ulisse Aldrovandi, à l'occasion d'un séjour à Florence au mois

4. Vieri, 1586 : le livre se compose de trois « *ragionamenti* » consacrés respectivement à Pratolino, à l'amour et aux arts (voir l'analyse de l'ensemble *infra*, chap. 5, « Les enjeux d'une exégèse »). Dans son recueil d'écrits sur l'art du XVI^e siècle, Barocchi, 1971-77, a publié le troisième (Vieri, 1586, « *Il terzo ragionamento dell'arti* », p. 128-153 dans vol. I, p. 168-184) et le chapitre III du « *Ragionamento primo sopra l'opere di Pratolino* » (Vieri, 1586, « *L'istorica cognitione dell'opere di Pratolino con le loro significationi* », p. 23-55 dans vol. III, p. 3400-3420). Cette édition, à laquelle je renverrai chaque fois en note pour les passages qui y figurent, a été reprise par Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 353-378, dans son anthologie de textes italiens sur l'art des jardins. Des extraits sont également reproduits dans Acidini Luchinat – Rinaldi, 1979 (Vieri, 1586, p. 12-20 dans p. 230-232 ; p. 55-57 dans p. 245-246 ; p. 61-62 dans p. 248).

5. Reproduction photographique dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 361, d'après un exemplaire provenant d'une collection privée (communication personnelle de l'auteur). Cette page insérée est absente de la réédition de 1587 que j'ai pu consulter (BnF, Réserve des livres rares, Z 30997). Selon la dédicace, il s'agit d'un feuillet imprimé après le tirage du livre, qui n'a pas dû être systématiquement collé à la seconde édition. Il faut d'ailleurs signaler que les principales bibliothèques publiques de Florence conservent généralement la première édition du livre de Vieri (exemplaires consultés : BNCF, Mencini 1. 5. 7. 29 et Palatino 23. 8. 3. 14^v).

6. Vitale, 1639, p. 32. Cette gravure a été signalée et analysée par Luigi Zangheri (voir notamment sa notice dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 32-33, ainsi que *Il concerto di statue*, 1986, p. 104, n° 13), qui proposait assez justement une datation d'environ 1588.

7. Si Giorgio Marescotti apparaît comme l'éditeur « attitré » de Vieri (voir Vieri, 1573, 1574, 1576a, 1579, 1580, 1581, 1582, 1587, 1589 et 1590), le philosophe avait fait paraître au moins deux ouvrages chez Bartolomeo Sermartelli (Vieri, 1576b et 1588), ce qui pourrait expliquer que la xylographie y soit réutilisée cinquante ans plus tard pour un livre qui traite certes de la Toscane et pas seulement de la Sardaigne, mais non directement de Pratolino.

8. Le texte évoque en effet l'origine de cette vue en mentionnant le maître d'œuvre Buontalenti, suivi du maître d'ouvrage Ugucioni : « *il disegno del Palazzo, con una parte delle maravigliose bellezze e delle opere che l'accompagnano (...), l'ho fatto intagliare co'l mezzo dell'Eccellente (...) M. Bernardo Buontalenti, ilqual, dopo di lei, è stato il principal inventore di così bella, e stupenda, e rara, e ben'intesa fabbrica e delle altre (...) opere (...) alle quali ha ancora non poco giovato la diligente cura avutane dal molto Magnifico M. Benedetto Ugucioni* ».

9. « *E stata condotta così ricca, bella e stupenda fabbrica al termin che l'è oggi, con spesa infinita nello spazio di dodici anni* ».

de juin ; il a laissé des notes manuscrites assez précises sur le décor de Pratolino¹⁰. Deux descriptions légèrement postérieures se révèlent également utiles. L'une provient du journal de voyage en Italie d'un Français anonyme, qui a cherché à retranscrire l'itinéraire de sa visite en novembre 1588¹¹. L'autre, rédigée en italien mais également anonyme, est connue par deux copies manuscrites conservées à la Bibliothèque Riccardiana de Florence et à la Bibliothèque Vaticane de Rome¹². Cette description ne porte pas de titre¹³ ; de légères variantes différencient les versions, qui toutes deux présentent des lacunes l'une par rapport à l'autre et paraissent donc correspondre à des copies d'un texte antérieur, lequel ne nous serait pas parvenu ou n'a pas encore été repéré. Les notations spatiales qui détaillent l'emplacement géographique de la villa et le parcours dans le jardin laissent penser qu'il s'agisse d'un guide à l'attention des voyageurs, ou en tout cas d'une description cherchant à être aussi exacte que possible – mais qui présente néanmoins quelques incohérences quand on la confronte à d'autres sources. Si l'auteur a certainement visité Pratolino, il n'est pas exclu qu'il s'appuie aussi sur d'autres descriptions, celle de Vieri notamment. Aucune date n'est précisée ; un examen attentif du texte permet toutefois de supposer une composition vers fin 1587-début 1588¹⁴. D'ailleurs, dès août 1587, une description de Pratolino avait été

¹⁰. Ces « *Observata Pratolini Magni Ducis* » (BUB, Aldrov. 136, vol. XI, fol. 73r-77v) sont transcrites dans Zangheri, 1979, vol. I, p. 178-181 et Tosi, 1989, p. 350-354 ; c'est cette dernière édition, plus rigoureuse et qui comprend l'ensemble des observations relatives à son séjour florentin, que j'utilise (elle sera désormais abrégée Aldrovandi, 1989).

¹¹. Le manuscrit de ces *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile* (Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, ms. 222 R 424, la description de Pratolino se trouvant aux fol. 31v-35v) a été publié par Luigi Monga (*Discours viatiques*, 1983, p. 77-81). Sur son compte rendu du parcours suivi, voir *infra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

¹². BRF Ricc. 2312, fol. 125-131 et BAV Barb. 5341, fol. 204-211. Baccini, 1885, p. 9-15, fournit de la première une transcription qui est loin d'être irréprochable ; Zangheri, 1979, vol. I, n° 1, p. 171-177 a publié la seconde. Une confrontation systématique des manuscrits montre que sauf aux passages qui manquent dans l'une ou l'autre des copies, elles ne diffèrent pratiquement que par l'emploi de synonymes et d'expressions équivalentes ou bien par quelques incohérences dues vraisemblablement à des erreurs de copiste : il n'y a pas de raison philologique de privilégier l'un des manuscrits. Cependant, la plaquette de Giuseppe Baccini se révélant aujourd'hui un livre des plus rares même dans les bibliothèques florentines, c'est à la version vaticane et à son édition par Luigi Zangheri, bien plus accessible, qu'il sera fait référence en règle générale dans l'étude présente, en signalant au besoin les variantes significatives dans la version riccardienne.

¹³. L'index du manuscrit de Florence (BRF, Ricc. 2312, *Relazioni, Orazioni, Lettere e altre Scritture politiche*) le cite comme « *Trattato di Pratolino* ».

¹⁴. D'une part, il est fait mention, uniquement dans BRF, Ricc. 2312, fol. 130v du « *Gran Duca Francesco di felice memoria* », ce qui suppose une rédaction après octobre 1587 au moins pour cette copie ; de l'autre, la mention du groupe de l'Ammannati suggère qu'il aurait été vu à Pratolino avant son transport à Boboli, organisé à partir de mars 1588 (voir ci-dessous). Des textes postérieurs continueront toutefois à décrire la fontaine à Pratolino. La date de 1588, déjà proposée par Zangheri, 1979, vol. I, p. 18, reste donc en l'état actuel des connaissances l'hypothèse la plus plausible.

envoyée à Prague où elle fut fort appréciée, la renommée du jardin commençant à grandir dans toute l'Europe : il pourrait bien s'agir du même texte¹⁵.

Mais revenons vingt ans en arrière. Le matériel d'archives rassemblé par Webster Smith et surtout par Luigi Zangheri dans sa monographie – essentiellement des lettres adressées au grand-duc par Uguccioni qui concernent la conduite du chantier – permet de suivre d'assez près les différentes phases de la réalisation, que je ne détaillerai que pour le jardin¹⁶. Le chantier se concentre d'abord sur la construction du palais, qui démarre dès le 28 mai 1569¹⁷ ; en septembre, Buontalenti – qui à cette époque travaille notamment à Boboli¹⁸ – a déjà livré des dessins pour les portes intérieures¹⁹, et ceux des portes principales des façades méridionale et septentrionale doivent dater d'avant 1571²⁰. En septembre 1575, le corps de bâtiment est pratiquement achevé²¹ ; c'est d'ailleurs l'année

¹⁵. ASF, MdP, 4343, fol. 226, lettre d'Horatio Urbani à Belisario Vinta, 29 août 1587 : « *La descrizione del mirabile Pratolino che V. S. mi favori di mandarmi mi fu soprando grata, poichè m'è cagione di gustar talhora maggiormente col pensiero il gran contento di quelle grandezze e stupende meraviglie, si come ne ricevano non poco piacere molti miei amici e signori che mediante detta descrizione possono assai distintamente vedere quello che avevano udito per fama* » ; mais rien n'exclut qu'il s'agisse du livre de Vieri. Je remercie Luigi Zangheri de m'avoir signalé ce document inédit.

¹⁶. Smith, 1961 ; Zangheri, 1979, vol. I, p. 181-220 pour la période 1569-1588. Ce dernier a exploité ces documents dans son catalogue des édifices, grottes et fontaines (p. 101-167). J'en ai vérifié la plupart sur les originaux, en corrigeant à l'occasion l'épineux problème du *stile fiorentino* de datation (voir ci-dessous le registre documentaire au début de la liste des sources manuscrites consultées, avec la référence complète des pièces qui ne sont ici mentionnées que par la cote et la date). Pour un résumé des phases d'aménagement de Pratolino et des détails sur la construction du palais, voir également Dezzi Bardeschi, 1985b, p. 15-17 ; Fara, 1988, p. 141-142 et 187-194 ; Fara, 1995, p. 57 et 62. Je tenterai ici d'examiner les données dont on dispose sur le jardin dans une vision diachronique d'ensemble (voir également ci-dessous la chronologie synthétique de Pratolino dans le tableau en annexe, où certaines étapes de la construction du palais suffisamment documentées sont également reportées).

¹⁷. Fara, 1995, p. 57.

¹⁸. Gaye, 1839-40, vol. III, n° CCLIII, p. 278, lettre de Buontalenti à François de Médicis, 20 septembre 1569 : « *Al giardino si travaglia allegramente, et le cose passano bene, che tutti attendono a lavorare. Domatina io mi parto per andare a Pratolino* » : ce jardin, comme le suppose Fara, 1988, p. 147, serait Boboli où l'activité de Buontalenti est d'ailleurs attestée depuis 1564 (ASF, FM, 49, fol. 94v, 1^{er} juillet 1564, d'après Zangheri, 1991c, p. 399).

¹⁹. ASF, CdP, numeri neri, 1463, fol. 397, septembre 1569.

²⁰. Fara, 1995, p. 57 ; sur les dessins des portes du palais qui ont été conservés, voir également p. 74 -76, fig. 78, 80 et 84-85 ; p. 293-294, n° 54, 56 et 60-61.

²¹. ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 204, 7 septembre 1575 : « *Restaci questa poca di fine del palazzo e detta scala et i tonfani da murarsi* ». La documentation permet de mesurer l'avancement progressif et relativement rapide du chantier du palais durant ces six années. Ainsi, fin 1569, Iacopo di Giuliano del Frate et ses compagnons taillent des pierres pour les portes ou « *prete* » (ASF, CdP, numeri neri, 1463, fol. 374, 30 décembre 1569). En décembre 1571, Domenico di Zanobi et Francesco del Frizzi effectuent des mesures des maçonneries (ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 30, 28 mars 1572). L'année suivantes, des briques sont commandées suivant les dessins de Buontalenti pour les salles du palais (ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 83, 5 mai 1572). Enfin, Antonio Veneziano se rend à Venise en avril 1574 pour choisir cadres et verres (d'après la demande rétrospective de remboursement des frais dans ASF, CdP, numeri neri, 1465, n° 37, 6 février 1577), ce qui doit précéder la pose des fenêtres et donc les derniers travaux de finition du palais.

mentionnée sur une inscription au centre de la voûte du grand salon, qui constitue la « dédicace » de Pratolino et qui sera commentée dans le premier chapitre.

En février 1576 les travaux des escaliers des façades et de la maçonnerie du mur d'enceinte sont en cours ; cette dernière est sans doute terminée en avril 1577, puisque l'on procède alors à son enduit²². L'enceinte délimite ainsi le *barco*²³, divisé en deux parties par un mur intérieur perpendiculaire au palais : au nord le « *barco nuovo* », qui en octobre 1578 est déjà aménagé jusqu'au niveau des futures écuries²⁴, et au sud le « *barco vecchio* »²⁵, celui que représente la lunette de Giusto Utens (fig. 3 et détails fig. 45, 47, 50, 53, 55, 64, 67). Le tableau appartient à la célèbre série commandée en 1599 par le grand-duc Ferdinand pour sa villa d'Artimino. Utens, peintre originaire de Bruxelles et installé à Carrare, reçoit les premiers paiements de toiles déjà exécutées en octobre et novembre 1599, mais il continuera au moins jusqu'en 1602 à percevoir des sommes pour ces dix-sept lunettes²⁶.

L'année 1577 voit le chantier du jardin particulièrement actif. C'est d'ailleurs à cette date que Raffaello Gualterotti compose un poème à sa louange²⁷, dont une version développée paraîtra en 1579, les *Vaghezze sopra Pratolino*²⁸. De nombreux travaux

²². ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 238, 5 février 1576 (1575 *stile fiorentino*) : « circa trenta cotte cene bisogna per il muro del barco e per le volte e scale e altri intorno al palazzo » ; 1466, n° 279, 16 avril 1577 : « intonicare il muro del barcho ». Une partie du mur d'enceinte sera « rehaussée » deux ans plus tard (ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 16, 8 novembre 1579 : « le mura (...) del barcho che traversano al prato dello Sciorina sono tutte rialzate »), ce qui peut signifier reconstruite à la suite des violentes pluies de l'automne 1579 (voir ci-dessous).

²³. Sur ce terme, voir le glossaire ci-dessous en annexe.

²⁴. ASF, CdP, numeri neri, 1465, n° 281, 21 octobre 1578 : « E fornito il varcho fino alle stalle ».

²⁵. À ce sujet, il convient d'éclaircir une certaine confusion. Zangheri, 1977 et 1979, vol. I, p. 39-40 ainsi que Conforti, 1980, p. 183 parlent du « *parco vecchio* » au nord et du « *parco nuovo* » au sud. En revanche, selon Smith, 1961, p. 162, c'est la partie sud qui fut appelée, au moins depuis 1578, « *barco vecchio* », parce qu'elle avait été terminée pour l'essentiel avant la partie nord (il y manquait alors le principal ornement, l'*Apennin* de Giambologna). Si les descriptions contemporaines ne font pas allusion à ces qualifications – on notera que BAV Barb. 5341, fol. 207r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 173-174) oppose simplement deux parties « *sopra* » et « *sotto* » le palais –, elles sont confirmées par certains documents d'archives : voir par exemple ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 16, 8 novembre 1578 : « *Intorno all'uccelleria nel varco vecchio* » (la volière se trouve bien dans la moitié sud). Heikamp, 1969b, p. 14, Fara, 1988, p. 188 et Lazzaro, 1990, p. 309, note 144 (qui relève judicieusement ce problème de toponymie) appellent bien *barco* ou *parco* « *vecchio* » la moitié méridionale et *barco* ou *parco* « *nuovo* » la moitié septentrionale.

²⁶. Quatorze seulement nous sont parvenues, onze actuellement exposées au Museo Topografico « Firenze com'era », dont celle de Pratolino, et trois autres déposées auprès de la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici de Florence. Sur cette série, voir avant tout Mignani, 1993, en particulier p. 11 et p. 19-20, note 5 pour la chronologie de l'exécution d'après la documentation d'archives.

²⁷. Cette première rédaction s'intitule *Canzone in lode di Pratolino* (1577) : Gualterotti, BNCF Magliab. VII, 1024, fol. 16-26 et fol. 171-178. Il existe une troisième copie de ce texte sans nom d'auteur dans le Magliab. VII, 404.

²⁸. Gualterotti, 1979b ; ce texte est également reproduit par Battisti, 1989, vol. I, p. 474-488.

concernent alors les installations hydrauliques. Les documents mentionnent en particulier les « *tonfani* » (fosses). Il s'agit des bassins irréguliers se déversant les uns dans les autres selon un parcours sinueux de chaque côté du *barco* sud ; la distinction entre « *tonfani vecchi* » et « *nuovi* » pourrait se référer à chacune des deux séries. Le terme employé couramment dans les études modernes pour les désigner, « *gamberaie* », semble relativement tardif²⁹. Il se réfère à l'une de leurs fonctions, l'élevage de crustacés (*gambero* : écrevisse). En effet, ces viviers (*vivai* ou *peschiere* selon la terminologie courante de l'époque) étaient remplis de poissons, comme le confirme par exemple Vieri, qui utilise deux termes renvoyant à l'idée de « fosse », *borro* et *tonfani*³⁰. D'autre part, des conduites sont installées et un lac artificiel est même creusé au-dessus de la villa afin d'augmenter l'alimentation en eau. Buontalenti fournit d'ailleurs en avril 1579 une maquette en bois pour l'aqueduc ou *condotto*³¹. C'est ainsi un réseau hydraulique complexe qui va être mis en place. Nous le connaissons surtout par le rapport technique et les relevés de l'ingénieur Giuseppe Ruggieri (fig. 10 et 11), qui doivent dater de 1757³². Outre les différentes fontaines et *peschiere*, ce système comprend trois bassins de réserve (*conserve*) situés hors de l'enceinte du *barco* et privés de fonction ornementale : la *conserva* « de Jupiter » au sommet de la villa, ainsi que celles « des Écuries » et « de Cupidon » en bordure ouest du *barco nuovo*³³.

Une lettre d'Uguccioni en avril 1577 annonce l'achèvement prochain de différents travaux : la maçonnerie des *tonfani*, la préparation des allées ou *viottole* du *barco*, la construction du mur entourant le *prato* devant le palais ainsi que des escaliers des deux

²⁹. À ma connaissance, les documents du XVI^e siècle ne l'utilisent pas. Voir en revanche ASF, FM, 124, n° 139v, lettre d'Andrea Arrighetti au grand-duc de Toscane, 12 octobre 1637 (« *il fossone de Gamberi* »), ou plus tard ASF, FM, 141, fol. 22 (« *la Gamberaia* »). Ces pièces sont transcrites dans Zangheri, 1979, vol. I, n° 54, p. 229-230 et n° 56, p. 231-233.

³⁰. Vieri, 1586, p. 51 : « *un borro a uso di tonfani pieni d'acqua, dentro del quale vi son pesci di più e più sorti* » ; p. 52 : « *detti tonfani e luoghi profondi pieni d'acqua* » (éd. Barocchi, 1977, p. 3418-19). Voir de même les n° 18, 20 et 22 dans la légende de la xylographie de 1587. Ce vocabulaire est détaillé dans le glossaire ci-dessous.

³¹. ASF, MdN, 3701, fol. 98r, 16 avril 1579 : voir la transcription de Borsi, 1993, p. 207, note 34.

³². Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 253. Ces deux plans et la description technique qui les accompagne, sont conservés à Prague, SUAP, Archives Lorraine, Pietro Leopoldo, 57, « *Piante de' Condotti* », fol. 15r-26v. J'utilise la transcription de Zangheri 1979, vol. I, n° 63, p. 242-253 (dorénavant abrégée Ruggieri, 1979). Il faut noter que la même liasse comprend notamment des plans et annotations pour le réseau hydraulique des villas de Castello et la Petraia (fol. 1r-11, transcription dans Zangheri, 1971, p. 6-8) et pour celui de Boboli (fol. 42r-59r, transcription dans Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 85-99, sans attribution), qui doivent également être dus à Giuseppe Ruggieri.

³³. Sur le réseau hydraulique de Pratolino, voir les analyses de Zangheri, 1979, vol. I, p. 139-143 et Zangheri, 1981 ; pour la terminologie, le glossaire ci-dessous.

façades, enfin l'achèvement des « corridors et salles souterraines³⁴ », probablement les grottes du rez-de-chaussée et du soubassement (fig. 27-30). On connaît les projets de Buontalenti pour leur ornementation par deux dessins qui doivent être à peu près contemporains. L'un prévoit des arbustes dans certaines des niches placées dans les travées entre deux colonnes (fig. 37), et se réfère à une paroi de la grotte principale ou Grande Grotte (fig. 38) ; un arbousier et un houx, décorés d'oiseaux de bronze, seront effectivement mis en place³⁵. L'autre dessin indique en élévation l'ordonnance dans la partie centrale du soubassement sur la façade méridionale (fig. 31) : trois baies dont les arcades sont ornées de *spugne*, surmontées d'une balustrade – comme on l'observe chez Utens (fig. 45) –, avec au milieu la statue du *Mugnone*³⁶.

En novembre de la même année, un rapport détaillé fait état des travaux en cours ou menés à leur terme³⁷. La « *casa del fattore* » est déjà prête ; il s'agit du bâtiment visible sur la lunette d'Utens en bas à droite (fig. 3), destiné au logement du personnel rattaché à la villa. Plusieurs fontaines et grottes sont alors en chantier : la Fontaine rouge (« *Fonte rossa* ») ou fontaine des Coqs, la grotte qui lui correspond – c'est-à-dire celle de Cupidon, située juste en amont (fig. 55) –, la fontaine de la Lavandière et enfin la grotte de l'Étuve sous le palais. On termine les *tonfani vecchi* – sans doute la série occidentale –, alors que les *tonfani nuovi* et les trois « *vivai* » sont déjà mis en eau. Ces derniers sont situés entre les *gamberaie* orientales et la Lavandière (fig. 50). Ce même document indique également des plantations dirigées par Domenico Boschi, qui assume vraisemblablement la fonction de jardinier en chef à Pratolino³⁸. L'enceinte du *giardino segreto* – situé le long de la façade orientale du palais – a été achevée, et ce jardin a été aplani et divisé en compartiments, au nombre de seize semble-t-il, comme indiqué sur la lunette d'Utens (fig. 45). On y a planté des *cotogni* (cognassiers, *Cydonia oblonga*) qui serviront de porte-greffe pour des arbres fruitiers, ainsi

³⁴. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 279, 16 avril 1577 : « *si finisca quanto prima la casa del fattore, ed intoncare il muro del barcho seguitando di spianarvi le viottole, e muri a secco e farvi i tonfani e altro. Il muro intorno al prato del palazzo et le scale dinanzi e di dietro, e dar fine a corridori et le stanze sotterra* ». Sur les termes *spianare* et *viottola*, voir le glossaire ci-dessous ; pour le traitement du sol des circulations à Pratolino, *infra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

³⁵. Vieri, 1586, p. 35 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409).

³⁶. Pour ces deux dessins, voir les notices de Fara, 1995, n° 65 et 66, p. 294.

³⁷. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 248, 22 novembre 1577.

³⁸. Il s'occupait aussi du jardin du Casino de San Marco : voir Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 37v et 146r : « *il giardiniere (...) del Gran Duca Francesco e mio amico chiamato Domenico Boschi Fiorentino* » ; sur le jardin du Casino de San Marco, voir *infra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

que des *melagrani* (grenadiers, *Punica granatum* L.), sans doute sous la forme d'espaliers (*spalliere*)³⁹. Dans le reste du *barco*, des *capperi* (capriers, *Capparis spinosa* L.) sont disposés le long de murs ; des arbres forestiers sont transplantés : quatre-cent vingt *noccioli* (noisetiers ou coudriers, *Corylus avellana* L.), des *allori* (lauriers communs ou d'Apollon, *Laurus nobilis* L.), des *faggi* (hêtres, *Fagus sylvatica* L.), des *abeti* (sapins, *Abies alba* Miller)⁴⁰. Enfin, ce même rapport précise la mise en place de « la statue au début de la grande allée » (« *la figura in capo allo stradone* »), c'est-à-dire le *Mugnone* en pierre de Giambologna⁴¹. Ce dernier travaille alors activement pour Pratolino. En effet, le sculpteur né à Douai en 1529 et arrivé à Florence vers 1553 avait été introduit à la fin des années 1560 auprès du jeune prince François par son premier protecteur, Bernardo Vecchietti⁴² ; en ce même mois de novembre 1577, il est en train de reprendre une œuvre de marbre blanc et de *mischio* vert laissée inachevée par Vincenzo Danti⁴³, installée à Pérouse depuis 1573 et décédée l'année précédente. Il s'agit du *Persée à cheval sur un dragon*, qui sera placé dans une fontaine du *barco nuovo*⁴⁴. Jusqu'à fontaine de la Lavandière, dont le groupe est sculpté par Valerio Cioli⁴⁵, l'axe formé par cette longue allée (*stradone*) est donc déjà parfaitement défini dans le *barco vecchio*. En revanche, son prolongement dans la partie nord n'a pas encore reçu son principal élément, c'est-à-dire la

³⁹. Agostino Del Riccio compte d'ailleurs les cultures en espalier de Pratolino parmi les exemples médicéens à retenir pour ce type de plantation : « *per te stesso puoi vedere le spalliere che sono ne' giardini ducali come nel giardino bellissimo de' Pitti, di Castello, della Petraia, delle Stalle, della villa di Pratolino, dell'Ambrogiana, del Poggio [a Caiano] et altri giardini* » (Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 151v-152r).

⁴⁰. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 248, 22 novembre 1577. Je reporte le passage concernant ces plantations (il s'agit d'un rapport technique et non d'une lettre rédigée) :

« *Lavori fatti per Domenico Boschi nel barcho*

Posto e capperi in torno al muro de tonfani vecchi seguitando il muro in torno alla Viottola del muro a secho del barcho fino a casa il fattore

Diviso il giardino spianato principiato di compartimenti postovi n. 16 nesti che vi vanno

Posto in detto Giardino per spaghera [spalliera?] di cotogni per arestare più sorte cosce

Posto per spatenza di melagrani nel Giardino sotto a detto muro

fatto le buce e posto gli abeti del Mascherone

Posto nel barcho 50 nesti

Posto gli allori a tonfani nuovi e per il barcho a dove ne va

(...) e faggi sono posti

e nuoccioli son posti n. 420

el casino a fatto di poi parecchi fosse per i nesti ».

⁴¹. Selon Keutner, 1986, p. 58, l'installation de la fontaine du *Mugnone* ne serait définitive qu'après mai 1580.

⁴². Sur ces premières étapes de la carrière de Giambologna, voir Avery, 1987, p. 16-18.

⁴³. ASF, Carteggio di Artisti, 1, n° 25, lettre de Niccolò Gaddi à Antonio Serguidi, 23 novembre 1577 : « *la figura di mischio verde per Impratolino, che fa Giambologna (...)* », « *la figura a sedere che fece Vincentio Perugino* », document transcrit dans Gaye, 1839-40, vol. II, p. 402-403 et dans Zangheri, 1979, vol. I, n° 27, p. 201-202.

⁴⁴. Voir notamment Zangheri, 1979, vol. I, p. 150-151 ; Summers, 1976, vol. I, p. 169 et suiv. ; Keutner, 1986, p. 60. Le *Persée* sera transporté à Boboli en 1773, où il se trouve toujours. On a notamment conservé un croquis de Stefano Della Bella, exécuté vers 1650, qui montre la disposition de la statue à Pratolino (Paris, collection Lugt, n° 7187 ; voir *Il concerto di statue*, 1986, n° 124, p. 149).

⁴⁵. Borghini, 1584, p. 600.

« sculpture-architecture » du même Giambologna, le colosse de l'Apennin⁴⁶ (fig. 16) : l'appellation *barco nuovo* se comprend assez bien.

Ainsi, dès 1578, le jardin commence à avoir belle allure. Le sculpteur florentin Francesco Moschini le décrit brièvement au duc Octave Farnèse à l'occasion d'une visite guidée par François lui-même : bien conscient des sommes énormes qui y ont été dépensées, il loue les grottes et l'abondance des fontaines, dont la réalisation se poursuit, ainsi que le creusement du lac artificiel⁴⁷. La construction de l'*Apennin* démarre l'année suivante, puisqu'en novembre 1579 est préparé le creusement du bassin⁴⁸, en vue de la réalisation qui s'amorce au début 1580 : en mars, on s'apprête à maçonner le bassin et une voûte pour l'élévation du colosse⁴⁹. La décoration intérieure, qui semble dirigée par le peintre véronais Iacopo Ligozzi, ne sera pas encore terminée en 1583⁵⁰. Le *Journal de voyage* de Montaigne, qui visite Pratolino le 22 novembre 1580, fait référence à ce chantier :

Et se bâtit le corps d'un géant, qui a trois coudées de largeur à l'ouverture d'un œil, le demeurant proportionné de même, par où se versera une fontaine en grande abondance⁵¹.

⁴⁶. Le colosse de Giambologna a fait l'objet de nombreuses études, notamment à la faveur de la campagne de restauration menée au cours des années 1980-1990. Il faut renvoyer d'une manière générale à Acidini Luchinat – Pozzana, 1987 et aux deux recueils *Risveglio di un colosso*, 1988 et *L'Appennino del Giambologna*, 1990.

⁴⁷. Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, Francesco et Simone Moschini, lettre à Octave Farnèse de juillet 1578 : « andai la mattina a far riverenza e basciar le mani a Sua Altezza (...) ; poi mi disse che come andava a Pratolino, ch'io andassi ; e così feci, et mi mostrò ogni cosa minutamente. Et in vero ha fatto una spesa grandissima, et ordine tale da poterci spendere del continuo, tanto grande è il sito ; e ci ha fatto certe grotte con la più bella casa di spugnie che sia possibile a poter vedere. (...) Adesso fa dar principio a un lago che sarà della grandezza di quel che vuol fare Vostra Eccellenza. E al detto Pratolino ci ha una gran copia d'acqua di peschiere piene di pesci, e di molte fontane fatte e da farsi » (d'après Adorni, 1990, p. 511, note 16). Octave Farnèse souhaitait alors aménager un lac dans son jardin de Parme.

⁴⁸. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 16, 8 novembre 1579 : « Al vivaio grande inest'al' prato si lavorerà come il tempo lo concede intanto si fa condurre le pietre ». Ce document mentionne aussi des travaux pour le toit des écuries et à la volière (*uccelliera*).

⁴⁹. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 155, 26 mars 1580 : « e nel resto si attenderà quanto da m. Bernardo ne sarà ordinato, et il medesimo a murare le pietre al vivaio dove si lavora per farvi la volta, dove a ire l'Appennino ». Ce document suggère donc que Buontalenti soit ici aussi le directeur du chantier. La voûte en question est celle de la chambre hypogée, qui forme le premier étage de la structure.

⁵⁰. ASF, CdP, numeri neri, 1469, fol. 173, 14 mars 1586 (1585 *stile fiorentino*) sur ces travaux exécutés « circa tre anni sono », « per commissione di ms. Jacopo Ligozzio ». Comme l'a noté Keutner 1986, p. 30, la datation de l'*Apennin* doit donc s'étendre entre 1580 et 1584. Ligozzi est l'auteur des fresques comme l'attestent Aldrovandi, 1989, fol. 73v, p. 351 et Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 59v (éd. Heikamp, 1981, p. 92). Sur ces dernières, voir *infra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

⁵¹. Montaigne, 1983, p. 176. Il sera souvent fait référence aux observations consignées dans ce texte. Rappelons que le journal de ce séjour d'un an en Italie, entre les deux premières éditions des *Essais*, n'a été publié qu'en 1774 à partir d'un manuscrit découvert quatre ans plus tôt et aujourd'hui perdu ; si la première partie en est rédigée par un secrétaire, encore non identifié, celui-ci manifeste une vision très proche de celle son maître avec lequel il partage bien des intérêts : la valeur documentaire mais aussi « philosophique » de ce texte ne saurait être sous-estimée. Je renvoie sur cette question à l'introduction de Fausta Garavini dans cette édition critique (Garavini, 1983).

Le *Journal* fait part de son admiration pour les grottes du palais avec leurs jeux d'eau et leurs automates, le *stradone* et la Lavandière, ainsi que la volière, qui était encore en travaux un an plus tôt⁵². La chapelle (fig. 25), dont Buontalenti avait fourni une maquette en avril 1579, est alors en train d'être achevée⁵³, tout comme les écuries, le poulailler d'ornement et le moulin⁵⁴. On peut supposer que c'est aussi vers 1580 qu'est transportée à Pratolino la fontaine monumentale d'Ammannati (fig. 63-66), initialement prévue pour la Sala Grande du Palazzo Vecchio : en effet, dès mai 1579, un rapport de Tanai de Médicis a informé le grand-duc des statues qui la composent et de leur signification⁵⁵. Elle sera installée au début de la série occidentale des *gamberaie*, en tout cas avant 1584, date à laquelle Raffaello Borghini la décrit à Pratolino dans son dialogue sur l'art, *Il Riposo*⁵⁶. Toujours en 1580, d'autres campagnes de plantation sont documentées, notamment de *mandorli* (amandier, *Amygdalus communis* L. ou *Prunus dulcis* (Miller) D.A. Webb) et d'*elleri* (lierre, *Hedera helix* L.) sous la conduite du jardinier Simone Casini assisté d'Antonio Vecchietti⁵⁷.

En novembre 1582, le grand chêne au sud du *barco* est équipé d'un escalier⁵⁸ (fig. 70-71). Aucun document d'archives n'a semble-t-il été repéré sur la construction de la colline artificielle voisine, celle du Parnasse (fig. 67-68), à laquelle fait cependant allusion Gualterotti dès 1577 dans son poème manuscrit⁵⁹. Elle était entourée d'un « *bosco di lauri tribisondi*⁶⁰ » selon la description de Vieri en 1586. Ces arbres, appelés aussi *lauri regi* dans les traités horticoles, correspondent aux lauriers-cerises (*Prunus laurocerasus* L.) d'introduction

⁵². ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 16, 8 novembre 1579.

⁵³. ASF, MdN, 3701, fol. 98v, 16 avril 1579: paiement à Buontalenti du « *modello della Chiesa di Pratolino fatto di legname* » (voir la transcription de Borsi, 1993, p. 207, note 34). La construction s'étend de mars à octobre 1580. Au-dessus de l'entrée, une inscription gravée en marbre, encore présente, porte la date 1580 : Grégoire XIII accorde des indulgences aux fidèles venus y entendre la messe (voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 134).

⁵⁴. ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. non numéroté, rapport du 30 septembre visé par Iacopo Dani le 3 octobre 1580.

⁵⁵. Gaye, 1839-40, vol. III, n° CCCLXIII, p. 423-424, lettre de Tanai de Médicis à François de Médicis, 1^{er} mai 1579 (également reproduite dans Heikamp, 1986a, document XXI, p. 44). La fontaine de l'Ammannati sera étudiée ci-dessous, chap. 5, « Une iconographie plurivoque ».

⁵⁶. Borghini, 1584, p. 592.

⁵⁷. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 58, 12 mars 1580 et n° 155, 26 mars 1580 (la plantation des arbres est en fait repoussée au mois d'octobre suivant).

⁵⁸. ASF, CdP, numeri neri, 1468, fol. 61, 20 juillet 1583, à propos de travaux de menuiserie exécutés de mars à novembre 1582. Cette supplique pour le paiement fait suite à une expertise sur les travaux de cet escalier (ASF, CdP, numeri neri, 1581, n° 2, 2 juillet 1583).

⁵⁹. Zangheri, 1979, vol. I, p. 158 affirme que l'aménagement du Parnasse était déjà avancé en 1577, sans toutefois citer de document spécifique ; cette hypothèse semble confirmée par Gualterotti, BNCF Magliab. VII, 1024, fol. 173v (le fait que le poète décrive le Parnasse n'implique pas qu'il ait été réalisé à cette date, mais au moins que sa construction ait été programmée).

⁶⁰. Vieri, 1586, p. 47 (éd. Barocchi, 1977, p. 3415).

récente⁶¹, à distinguer du simple *lauro* ou *alloro* (laurier commun ou d'Apollon, *Laurus nobilis* L.), spontané en Italie. Le 3 décembre 1583 arrive à Florence la grande *spugna* de Corse⁶², qui sera installée comme fontaine sur l'axe nord entre la fontaine de Jupiter et l'*Apennin*, entourée de huit colonnes surmontée d'une *pergola* métallique, au centre d'un « *laberinto pieno di allori*⁶³ » – il doit s'agir cette fois de laurier commun. Ce labyrinthe, visible sur la xylographie de 1587 (fig. 1-2), est semble-t-il terminé dès novembre 1584 puisqu'une lettre d'Uguccioni indique alors que tous les *allori* ont déjà été plantés. Ce document précise qu'un « ser Bonaventura » doit procéder à des plantations, notamment de *corbezzoli* (arboursiers, *Arbutus unedo*)⁶⁴.

On retrouve ce nom dans d'autres pièces d'archives⁶⁵ : il s'agit en fait de Bonaventura da Orvieto, un ecclésiastique responsable de la construction de nombreuses fontaines à Pratolino selon les notes d'Aldrovandi⁶⁶. Il est également mentionné par l'*Agricoltura sperimentale* (1595-98), traité manuscrit dû au dominicain Agostino Del Riccio, qui constitue une véritable mine sur l'art des jardins à Florence et sur les principaux exemples médicéens, et à laquelle nous aurons très souvent recours⁶⁷. À l'inverse, les écrits sur l'agriculture d'un autre Florentin, Giovanvettorino Soderini, qui datent eux aussi de la dernière décennie du XVI^e siècle, donnent des préceptes généraux sur l'art des jardins mais en revanche n'offrent pratiquement aucune référence explicite aux réalisations médicéennes, probablement en raison du passé personnel de leur auteur, lequel devait nourrir une certaine rancœur à l'égard du pouvoir grand-ducal⁶⁸. Del Riccio explique ainsi

⁶¹. Par exemple Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 195v et vol. III, fol. 55r (éd. Heikamp, 1981, p. 85), indique que *lauro di Trabionda* et *lauro regio* sont synonymes ; il ajoute au vol. II, fol. 370r (portant la date de 1596), que c'est une plante nouvelle en Toscane. Voir également *infra*, chap. 4, « “I bei fiori pellegrini” ».

⁶². Selon la chronique de Lapini, 1900, p. 226 ; voir Heikamp, 1969, p. 21 et Zangheri, 1979, vol. I, p. 144 (lesquels indiquent la date erronée de décembre 1584). Sur l'agencement décoratif de cette *spugna*, voir *infra*, chap. 5, « Le jardin comme collection ».

⁶³. Vieri, 1586, p. 26 (éd. Barocchi, 1977, p. 3402) ; BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) indique de même « *un gran laberinto di lauri* » et Aldrovandi, 1989, fol. 74r, p. 351 : « *labyrinthus est confectus figura octogena ex lauris* ».

⁶⁴. ASF, CdP, numeri neri, 1581, n° 20, 25 novembre 1584 : « *Ser Bonaventura attende a spianare nel barcho a questi be' tempi, et apone de' corbezzoli et altre piante ; et gli allori erano tutti finiti prima* ».

⁶⁵. ASF, CdP, numeri neri, 1470, n° 2, 14 septembre 1582 (« *Ms. Buonaventura prete in Pratolino* ») ; 1469, fol. 9, 31 mars 1585 (« *lavori fatti nel varcho per m. Bonaventura* »).

⁶⁶. Aldrovandi, 1989, fol. 77v, p. 354 : « *Dominus Bonaventura Urbeventanus canonicus maiorem partem horum fontium construxit* ».

⁶⁷. Pour une présentation de ce traité, voir *infra*, appendice 1, « L'*Agricoltura sperimentale* d'Agostino Del Riccio ».

⁶⁸. Né en 1526, provenant d'une famille de la noblesse florentine et rattaché à la cour jusqu'au règne de François (il publia une description de ses obsèques : Soderini 1587), Giovanvettorino (ou Gian Vittorio)

que Bonaventura da Orvieto réalisa de nombreux mécanisme hydrauliques à Pratolino⁶⁹, et qu'il fut plus tard l'ingénieur de la villa l'Ambrogiana sous Ferdinand⁷⁰. Le dominicain cite encore d'autres artistes prenant part au chantier⁷¹ : Giovan Battista di Francesco Ferrucci del Tadda restaura les statues antiques du *prato* de l'Apennin et travailla dans les grottes, en formant Tommaso Francini, ingénieur qui succèdera à Bonaventura sous Ferdinand⁷². On sait en outre que Cosimo Lotti, élève de Buontalenti, a aussi travaillé dans les grottes de

Soderini fut condamné à la confiscation de ses biens et à la peine capitale par Ferdinand I^{er} pour avoir rendu publique, en 1588, une lettre à Silvio Piccolomini où il critiquait ouvertement les mœurs du défunt grand-duc. La peine fut commue en réclusion hors de Florence : installé dans la villa dei Cedri du Volterrano, Soderini se consacra alors jusqu'à sa mort en 1596 à la rédaction de traités sur les *res rusticae* : la culture de la vigne, des jardins, des arbres et l'élevage des animaux. Parmi ces quatre volumes manuscrits (BNCF Naz. II, IV, 74-77, anciennement Magliab. XIV, 42-43), seule la partie sur la viticulture contenue dans le premier fut publiée peu après sa mort (voir Soderini – Davanzati – Giachini, 1600, nombreuses rééditions) ; d'autres fragments sont parus au début du XIX^e siècle par les soins de l'Accademia della Crusca. La graphie des manuscrits étant assez mal déchiffrable, j'utilise directement la seule édition complète qui soit disponible, procurée par Alberto Bacchi della Lega (Soderini, 1902-07). Les préceptes sur l'art des jardins se trouvent essentiellement dans les trois premiers volumes (*I due trattati dell'agricoltura e della coltivazione delle viti* ; *Il trattato della coltura degli orti e giardini* ; *Il trattato degli arborei*). Les traités de Soderini mériteraient d'être étudiés en détail, en particulier dans leur manière de « récupérer » l'art des jardins médicéens selon une voie beaucoup plus détournée que chez Del Riccio (pour ce dernier, voir *infra*, appendice 2, « *Le bosco regio*, catalogue encyclopédique »). Dans le cadre de cette étude centrée sur Pratolino, j'ai plutôt privilégié l'*Agricoltura sperimentale* pour une double raison : elle ne cesse de faire allusion aux créations grand-ducales, ce qui permet de l'utiliser directement pour une approche des jardins médicéens, en particulier dans la reconstitution de leurs décors, et plus généralement de la culture florentine dans la seconde moitié du XVI^e siècle ; d'autre part, il s'agit d'un matériel documentaire qui est presque entièrement inédit et se révèle pourtant des plus précieux pour comprendre le rôle du jardin dans les mentalités de l'époque. Pour ce dernier aspect, les indications de Soderini permettent en fait de compléter et de nuancer sur bien des points celles de Del Riccio, et leurs textes pourraient être mis en parallèle, ce que tenterai de faire à l'occasion, mais non de façon systématique. Il faut enfin signaler que les projets de jardins à plan circulaire connus par une série de dessins (GDSU 3884 et 3886-90 A), parfois attribués à Soderini (voir par exemple Lazzaro, 1990, p. 78), auraient été exécutés par Giovanni Antonio Dosio pour le compte de Niccolò Gaddi comme l'a récemment montré Galletti, 1995, p. 43-48.

⁶⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 58r (éd. Heikamp, 1981, p. 90), où il évoque la grotte de la Renommée : « *tale ingegno lo scovò messere Ventura da Bagnorea, e molti altri che sono in Pratolino* ». Comme le remarque Detlef Heikamp (note 45), Bagnorea est l'ancien nom de Bagnoregio dans la province de Viterbe, patrie de saint Bonaventure.

⁷⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 43r : « *Poiché il Gran Duca Ferdinando lo fece fare alla sua sontuosa villa dell'Ambrogiana che è appo il castello di Monte Lupo, e l'ingegnere fu il Reverendo messer Buonaventura da Orvieto, (...), egli è stato quello che nella sua sontuosa villa di Pratolino ha fatto tant'opere intorno all'onorate fontane* ».

⁷¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 61 (éd. Heikamp, 1981, p. 95) : « *Indi è che il Gran Duca Francesco Medici nella sua sontuosa villa di Pratolino bellissima, vi fece fare molte grotte con simili scherzi d'acque, (...) i quali furono fatti da messere Ventura da Bagnorea, uomo molto ingegnoso, il quale era grato a Sua Altezza, ma non meno grato è messere Tomaso Francini fiorentino, uomo d'ingegno e virtuoso, al Gran Duca Ferdinando che oggi sovente va in detta villa, et ne ha fatti fare assai ingegni dal detto messere Tomaso Francini nelle grotte lavorate con bell'ordine et magistero da messere Giovanni Battista Ferrucci fiorentino detto il Talda, il quale anco rassettò le statue che sono nella gran piazza di Pratolino et altre che sono in detto giardino* ».

⁷². Le rôle respectif de ces « ingénieurs » à Pratolino est mieux compris depuis les recherches de Vezzosi, 1988. Francini est nommé surintendant des fontaines de Pratolino le 24 octobre 1594 : ASF, MdN, 3679, fol. 74, d'après Zangheri, 1991a, p. 63, note 13. D'autre part, l'intervention de Francesco Ferrucci à Pratolino est confirmée par un paiement du 11 février 1588 (document transcrit dans Butters, 1996, vol. II, n° VIII. 4, p. 411).

Pratolino, où il « restaura » les fontaines et certains automates, semble-t-il dès le règne de François⁷³. Le sculpteur toscan Carlo Palagi, recommandé en 1580 par François au duc de Bavière, a également été employé pour les grottes et les fontaines de Pratolino⁷⁴.

Au XVII^e siècle, les principaux biographes de Buontalenti, son élève Gherardo Silvani et à sa suite Baldinucci dans ses *Notizie*, lui attribueront l'invention de toutes ces « machines »⁷⁵. L'ingénieur et architecte a effectivement dirigé le chantier d'après les archives, conçu le palais comme en témoignent également ses dessins et sans doute formulé le projet du jardin jusque dans de nombreux détails ; on ne saurait certes pas réduire pour autant Pratolino à l'œuvre du seul Bernardo. Il faut souligner à ce sujet que son aménagement, comme celui de tout jardin de cette importance, est bien le fait d'une « équipe pluridisciplinaire »⁷⁶. Nous avons déjà croisé les sculpteurs Giambologna et Valerio Cioli, le peintre Iacopo Ligozzi, l'ingénieur Bonaventura, les jardiniers Domenico Boschi, Simone Casini et Antonio Vecchietti. En outre, les documents mentionnent fréquemment Davide (ou Davitte) Fortini, « *chapo maestro*⁷⁷ » ou contremaître. Jusqu'à une période assez récente, Fortini n'était connu que par quelques mots de Vasari⁷⁸ à la fin de la biographie de

⁷³. Baldinucci, 1974-75, vol. V, p. 7-8 : « Onde, essendo stata conosciuta dal serenissimo granduca la sua grande abilità nell'inventare e condurre a fine cose curiose e nuove, volle che ei restaurasse tutte le fonti della real villa di Pratolino ; ma particolarmente tutte le figure che, movendosi a forza d'acqua, fanno diversi loro uficii, che paion veramente animate ». La suite du passage, qui mentionne la création de mécanismes hydrauliques à Castello dont des cygnes, animal emblématique de Bianca Cappello, suggère que ce grand-duc soit bien François. Les grottes de jardin avec leur automates sophistiqués nécessitaient de fréquents travaux d'entretien : voir par exemple le marché passé avec Francini en 1606 pour la restauration de la grotte d'Orphée à Saint-Germain qu'il avait construite quelques années auparavant (publié par Bresc-Bauthier, 1992, p. 119-120).

⁷⁴. ASF, MdP, 255 copialettere, fol. 58, lettre de François de Médicis à Guillaume de Bavière, 15 septembre 1580 : « Carlo Palagi scultore esibitore di questa, oltre all'essere mio suddito, mi ha anco servito di alcune sue opere nella fabbrica et ornamento delle mie grotte e fontane di Pratolino », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 193, p. 177. Zangheri, 1986a, p. 16 et 1991a, p. 55, cite d'autre part un certain Mastro Lazzaro delle Fontane parmi les ingénieurs ayant travaillé à Pratolino (mais sans donner de référence documentaire).

⁷⁵. Silvani, 1975, p. 12 : Buontalenti est l'auteur de « tutte le machine di Pratolino, così di palazzo, come di tutte l'invenzioni d'acqua, movimenti di figure sonore, organi » ; Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 497 reprend la même idée et se contente de renvoyer, sur ces choses « ormai ben note a tutto il mondo », à la description de Vieri, 1586.

⁷⁶. Par exemple, comme le rappelle Azzi Visentini, 1996, p. 335, note 45, « s'il est probable que l'on puisse attribuer à Pirro Ligorio la conception de la villa d'Este dans son ensemble, il ne fait pas de doute, comme l'attestent les documents, que différents spécialistes assistés par une nuée d'artistes, d'artisans et de techniciens en tout genre aient participé à sa création ». Le colloque *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, 2000, a parfaitement mis en lumière l'aporie méthodologique qui consiste à distinguer de manière trop tranchée entre conception et exécution dans la conduite des chantiers au XVI^e siècle.

⁷⁷. Voir par exemple ASF, CdP, numeri neri, 1469, fol. 53, 12 mai 1585.

⁷⁸. Un mot sur *Le Vite*, qu'il n'est pas besoin de présenter mais pour lesquelles se pose néanmoins la question délicate du choix de l'édition de travail. Celle de Gaetano Milanesi (dans *Le Opere*, d'abord parue en 1878-1885, réimprimée en 9 vol., 1906, fac-similé 1973) est d'un avis général jugée dépassée du point de vue philologique (je l'utilise en revanche pour les *Ragionamenti* de 1588 : Vasari, 1882) ; l'édition établie par Rosanna Bettarini avec une confrontation systématique des textes de la Torrentina et de la Giuntina,

son beau-père, Niccolò di Raffaello dit Tribolo⁷⁹. L'examen de la documentation d'archives a permis de découvrir l'importance de cet ingénieur dans de très nombreux chantiers médicéens⁸⁰. En particulier, Fortini a joué un rôle encore difficile à mesurer mais certainement essentiel dans cinq autres grands jardins. Ainsi, il apparaît comme le seul responsable des chantiers de Castello et Boboli entre la mort de son beau-père (1550) et le retour définitif de Vasari à Florence (1555) ; il se révèle actif à Poggio a Caiano et, à partir de 1566, à la Petraia⁸¹ ; outre Côme et François, Ferdinand l'emploie encore en 1578 dans sa villa du Pincio à Rome, où il est probablement consulté pour la construction de la colline artificielle, qui a souvent été rapprochée du mont Parnasse de Pratolino⁸². Fortini a sans doute eu un rôle décisif dans l'exécution des travaux de la villa de François.

accompagnée d'un très copieux commentaire critique de Paola Barocchi, reste toujours en cours de publication (8 vol. parus, 1966-1987). J'ai préféré recourir aux deux éditions collectives séparées dont le texte est chaque fois révisé de manière relativement conservatrice par Aldo Rossi : celle de 1962-1966 dite du « Club del Libro » pour le texte de 1568 (Vasari, 1967) et l'édition proposée en 1986 pour le texte de 1550 (Vasari, 1991), auquel il sera moins fréquemment fait référence ; l'appareil critique n'a pas été directement sollicité dans cette étude, car en règle générale je me suis appuyé sur des travaux plus récents – postérieurs à 1990 – pour l'état des connaissances à propos des indications vasariennes qui concernent l'art des jardins. Enfin, la traduction française dirigée par André Chastel à partir de l'édition de 1568 (Vasari, 1981-89) n'a pratiquement pas été utilisée, dans la mesure où elle se révèle la plupart du temps beaucoup trop éloignée du détail du texte : en particulier, certaines expressions légèrement redondantes sont fréquemment omises afin d'alléger artificiellement la syntaxe, et l'uniformisation du lexique, apparemment destinée à faciliter la compréhension immédiate des descriptions d'œuvres, déforme considérablement la langue vasarienne en l'aplatissant dans certains passages ou, au contraire, en lui donnant une précision qu'elle n'a pas dans d'autres (sur la question cruciale du vocabulaire dans *Le Vite*, limité dans le nombre de termes mais particulièrement diversifié au niveau sémantique, je renvoie aux travaux de Le Mollé, 1988 et 1995, p. 127-130). Ce sont des options à la limite défendables pour une traduction intégrale, mais qui ne sauraient s'appliquer lorsqu'on traduit un extrait pour le commenter. Comme j'ai constamment cherché à donner des versions aussi littérales que possible des textes cités (pour des raisons exposées ci-dessous, au début de la section consacrée aux documents en annexe), il m'a souvent semblé plus simple de retraduire les passages de Vasari plutôt que de corriger ponctuellement cette version française.

⁷⁹. Vasari, 1967, vol. V, p. 484 : « *Davitte, che l'aiuto a murare tutte le cose di Castello, et il quale come persona di giudizio et atto a ciò, oggi attende a i condotti dell'acqua di Fiorenza, di Pisa e di tutti gl'altri luoghi del dominio, secondo che piace a Sua Eccellenza* [Côme I^{er}] ».

⁸⁰. Parmi les travaux récents sur Fortini, voir la notice biographique de La Tosa, 1997 et l'essai de synthèse de Ferretti, 2000.

⁸¹. Voir notamment Wright, 1976, vol. I, p. 156 et Conforti, 1981, p. 154 pour Castello ; Borsi, 1993, p. 129 et Rinaldi, 1991 pour Boboli ; Lamberini, 2000 pour Poggio a Caiano ; Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 144 pour la Petraia.

⁸². Sur le mont de la villa Médicis, voir récemment Butters, 1991c, p. 378. Cette dernière suppose le Parnasse de Pratolino achevé en 1577 sur la base d'Aldrovandi (note 222, avec renvoi à Zangheri, 1979, vol. I, p. 18), mais sa description date en réalité de 1586 (voir Aldrovandi, 1989), et non de son premier voyage à Florence neuf ans plus tôt (dont le compte rendu est publié dans Tosi, 1989, p. 210-222). En fait il n'est pas sûr que le Parnasse de Pratolino soit effectivement antérieur au *monte* de la villa Médicis. Sur ce dernier, voir *infra*, chap. 3, « La terrifiante puissance du lieu ».

Sous les ordres de ces personnalités s'activent des artisans, maçons, tailleurs de pierre, menuisiers et toute une main d'œuvre, dont les conditions de travail ne sont pas des plus faciles. Les intempéries retardent régulièrement le chantier, comme en octobre 1578, lorsque des pluies provoquent des effondrements au niveau du lac, ou encore en novembre 1579⁸³. Il faut aussi rappeler quelques tristes réalités, qui ont dû s'observer dans tous les grands chantiers ordonnés par les grands-ducs : on utilise des esclaves, comme des Turcs capturés par les galères toscanes, et l'on « réquisitionne » les paysans et leurs bêtes de somme selon le système de la *comandata*, alors que la misère continue de régner dans les campagnes. En hiver, ils doivent travailler dans la boue et beaucoup tombent malades ; ils se plaignent même de retards de salaire⁸⁴.

Grâce à la mise en jeu de compétences variées, de moyens humains d'envergure mais aussi, comme nous allons le voir, de ressources financières conséquentes⁸⁵, la réalisation du jardin a réussi à s'accomplir en une dizaine d'années seulement.

À la mort de François en octobre 1587, Pratolino passe par testament à don Antonio, le fils illégitime qu'il avait eu de Bianca Cappello en 1576, avant le décès de sa première épouse Jeanne d'Autriche et son remariage avec la Vénitienne. Devenu grand-duc, le cardinal Ferdinand respecte dans un premier temps la volonté de son frère par un privilège du 6 mars 1588, avant de retirer la villa à don Antonio quelques mois plus tard⁸⁶. L'une des premières interventions du nouveau souverain consiste à faire transporter la fontaine de l'Ammannati à Florence ; les préparatifs s'amorcent dès le mois de mars et le groupe sera installé début 1589 sur la terrasse qui clôt la cour du palais Pitti⁸⁷ (fig. 82).

⁸³. ASF, CdP, numeri neri, 1465, n° 281, 21 octobre 1578 : « *La tanta pioggia a causato, che affatto avallare quella terra al lago, e un poco più di danno de l'altra volta* » ; CdP, numeri neri, 1466, n° 26, 16 et 14, respectivement 6, 8 et 21 novembre 1579.

⁸⁴. Voir par exemple ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 192, 15 octobre 1575 sur les plaintes des paysans « *comandati* ». Dans sa chronique, Ardit, 1970, p. 50-51 (5 juillet 1575) et p. 205-207 (22 mars 1578 *stile fiorentino*) évoque également de manière très critique les conditions de travail difficiles des paysans employés à Pratolino. Sur cet aspect, voir les observations de Spini, 1976, p. 49-51. Suzanne B. Butters mène actuellement des recherches sur la main d'œuvre impliquée dans les travaux de Pratolino.

⁸⁵. Voir *infra*, chap. 1, introduction.

⁸⁶. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 47 et n° 48, p. 220, pour la transcription du privilège du 6 mars 1588 (ASF, Miscellanea Medicea, 460, n° 20).

⁸⁷. Voir Heikamp, 1986a, p. 29 ; le transport est notamment documenté par un paiement de pièces de menuiserie pour soulever la fontaine puis par un appel d'offre pour la maçonnerie de la nouvelle implantation (ASF, Fabbricche Medicee, 23, fol. 142r, 28 mars 1588 et 90, fol. 43r, 15 octobre 1588, pièces publiées p. 45, documents XXVII et XXVIII).

Pratolino reste néanmoins l'une des résidences préférées de la cour. Ferdinand y poursuit quelques travaux, qui concernent essentiellement le décor de certaines grottes. Francini réalise ainsi plusieurs fontaines, notamment à l'intérieur de l'*Apennin*⁸⁸. Heinrich Schickhardt indique en 1600 que Gorecano di Parma est alors à la tête du jardin⁸⁹ : à cette date, Francini est déjà parti s'installer en France, où il entre au service d'Henri IV, notamment pour le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye⁹⁰.

Architecte, Schickhardt accompagne en effet le prince Frédéric de Württemberg alors en voyage à Florence ; on a conservé des notes et des croquis exécutés à l'occasion de sa visite à Pratolino (fig. 21, 27, 44, 69), qui fournissent certains détails intéressants⁹¹. Mais la série iconographique la plus complète est sans conteste composée des dessins de Giovanni Guerra conservés à l'Albertina de Vienne (fig. 22-23, 28, 33-35, 38-43, 46, 48, 51, 54, 57-58, 62, 65, 68, 70, 72). Ce peintre originaire de Modène a exécuté de nombreuses vues d'autres grands jardins d'Italie centrale, dont Bagnaia et Bomarzo (fig. 111-115). Il semble avoir été chargé d'une véritable campagne documentaire par le cardinal Pietro Aldobrandini, qui poursuivait alors les travaux de reconstruction et d'embellissement de sa villa de Frascati ; en tout cas, Guerra déclare lui-même dans une lettre de décembre 1604 avoir tout juste terminé sa série sur Pratolino, ce qui permet de fixer à cette année la réalisation de ses dessins⁹², pour lesquels la date de 1598 souvent proposée paraît trop précoce⁹³. Attentif aux détails de l'ornementation, Guerra permet ainsi de reconstituer assez précisément certains éléments aujourd'hui disparus.

⁸⁸. Pour ces fontaines, voir *infra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

⁸⁹. Schickhardt, 1979, fol. 53v, p. 225.

⁹⁰. Pour la carrière de Tommaso Francini en France, je renvoie à Mousset, 1930 et à ma propre synthèse (Brunon, 2000b).

⁹¹. Il s'agit du ms. WLBS Cod. histo, 4^o 148b, fol. 49r-53v ; Schickhardt publiera en 1603 à Tübingen une version beaucoup moins détaillée de ce journal de voyage, intitulée *Beschreibung einer Reiss*. J'ai eu recours à l'édition de Zangheri, 1979, vol. I, n^o 49, p. 221-225, basée sur celle d'Hülsen, 1912-17 (abrégée Schickhardt, 1979).

⁹². Voir Cecchi Gattolin, 1979, en particulier p. 18, qui cite une lettre de Guerra à son ami Spaccini, datée du 3 décembre 1601 : « *son tornato anche io di fresco da Fiorenza da la visita delle fonti di Pratolino et altre altrove per servire a gran Satrape [Aldobrandini?] nel qual viaggio et subito tornato mi sono perciò usciti di mano da 50 pezzi di schizzi per raguaglio delle cose viste* » (Archivio Storico Comunale di Modena, Recapiti Eredità Spaccini, palchetto I, 2^o, filza 2^a). Son hypothèse d'une commande des dessins par Aldobrandini est notamment suivie par Lazzaro, 1990, p. 243, et Azzi Visentini, 1996, p. 210.

⁹³. C'est la date avancée par Hess, 1969 pour la série sur Bagnaia, qui correspondrait à la visite de Clément VIII. Elle est par exemple reprise pour les dessins de Pratolino par Heikamp, 1986a, p. 41, note 66.

Fortune et transformations successives

La célébrité précoce de Pratolino ne fait alors que se confirmer. Les voyageurs de l'Europe entière vont en faire l'une des étapes obligées de cet itinéraire culturel dans la péninsule qui va bientôt s'instituer sous la forme du *Grand Tour*⁹⁴ et qui tend, dès le dernier quart du XVI^e siècle, à faire la part belle, parmi les étapes incontournables en Italie, à certains jardins⁹⁵. Ceux-ci sont immanquablement décrits selon la rhétorique de l'éloge et au travers de topiques que nous évoquerons plus tard – le *locus amœnus* ou encore l'émerveillement. La place privilégiée de Pratolino au sein de ce phénomène est attestée très tôt dans les guides d'Italie, comme le *Bref Recueil des choses rares (...) d'Italie* que Jean-Antoine Rigaud publie en 1601⁹⁶. Qu'ils soient destinés ou non à publication, ces textes de visiteurs doivent être analysés avec soin car ils nous renseignent aussi bien sur l'agencement originel des jardins que sur la manière dont ils pouvaient être vécus. Certains auteurs ont ainsi laissé de précieux témoignages sur Pratolino. Déjà Montaigne, l'un des premiers, le visite à deux reprises en novembre 1580 puis en juin 1581, cette fois après avoir vu les grands jardins du Latium comme Tivoli, Bagnaia et Caprarola⁹⁷. Outre l'auteur des *Discours viatiques* déjà mentionnés, citons encore Claude-Énoch Virey, un Bourguignon qui séjourne en Italie de 1592 à 1594 lors de ses études de droit à Padoue et compose, après son retour en France, un récit versifié de ses voyages organisés en deux parties, les *Vers itinéraires Allant de France en Italie* suivis des *Vers itinéraires Allant de Venise à Rome* ; elles sont datées respectivement – et rétrospectivement – de 1592 et 1593 sur les copies manuscrites qui en sont conservées⁹⁸. Sa venue à Florence doit dater entre avril et septembre 1593 ; un passage non négligeable

⁹⁴. De Seta, 1982 et 1992, en particulier p. 13-19, situe dans la première décennie du XVI^e siècle l'origine de cette motivation proprement culturelle du voyage en Italie, indépendante désormais de la tradition médiévale du pèlerinage ou de la mission commerciale.

⁹⁵. Sur l'intérêt des voyageurs européens vis-à-vis des jardins italiens, voir pour le cas anglais Hunt, 1986, en particulier « The Garden on the Grand Tour », p. 3-10 ; pour le cas français Balsamo, 1995.

⁹⁶. Rigaud, 1601, fol. 79r : « lieu le plus rare de l'Europe ».

⁹⁷. Montaigne, 1983, p. 175-177 et 311.

⁹⁸. On dispose désormais de l'excellente édition d'Anna Bettoni, qui a établi et annoté le texte de ces deux poèmes jusqu'ici inédits (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1051, dont les leçons sont corrigées en tenant compte d'une autre copie conservée à Chalon-sur-Saône, Bibliothèque Municipale, ms. 36). Sur Virey et son œuvre, voir avant tout l'introduction copieuse et très documentée à cette édition critique (respectivement abrégées Bettoni, 1999 et Virey, 1999) ; sur le séjour de Virey dans la péninsule et son admiration pour les paysages italiens, voir aussi Balmas, 1988.

est consacré à Pratolino dans la seconde partie du texte, et c'est même la seule véritable digression dans le récit fictif du voyage ; Virey s'appuie manifestement sur la description de Francesco de' Vieri, dont l'ouvrage a d'ailleurs dû servir de guide à de nombreux voyageurs jusqu'au XVII^e siècle⁹⁹. Enfin l'Écossais Fynes Moryson passe aussi à Pratolino en 1594 à l'occasion de son long périple en Europe ; le compte rendu de ses voyages, *An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell*, sera publié dès 1617¹⁰⁰.

Par la suite, les descriptions des voyageurs se feront dans une large mesure répétitives. Pratolino est devenu l'« excursion » incontournable avant d'aborder Florence à quelques kilomètres de la route venant de Bologne, chemin des plus pratiqués depuis l'Italie du Nord en direction de Rome, comme c'était déjà le cas du temps de Montaigne et de Virey¹⁰¹.

Les motifs de la célébrité de Pratolino et la « fortune » qui en découle ont varié en fonction des périodes successives. Elles sont d'abord liées à son importance et son originalité parmi les réalisations italiennes, et impliquent le rôle de modèle que la villa de François occupera, de manière déterminante, dans l'art des jardins européen tout au long de la première moitié du XVII^e siècle. Les architectes viennent alors y puiser des idées et étudier ses mécanismes hydrauliques. Outre Schickhardt et Guerra, c'est par exemple le cas de Salomon de Caus, qui s'inspire largement du *barco* dans son traité d'hydraulique, *Les Raisons des forces mouvantes* (1615), tout comme dans ses réalisations, en particulier l'Hortus

⁹⁹. Voir Bettoni, 1999, p. LXXXIX-XC pour une reconstitution de la chronologie du voyage, ainsi que p. LXXXVI sur le passage concernant Pratolino (Virey, 1999, II, 627-858, p. 68-75), et p. CXVII-CXIX pour ses emprunts à Vieri, 1586. Frigo, 1987 a comparé cette description de Virey avec celles de Montaigne et des *Discours Viatiques*.

¹⁰⁰. Moryson, 1907-08, vol. I, p. 327-330.

¹⁰¹. Montaigne, 1983, p. 175 : « Nous détournâmes en chemin sur la main droite environ deux milles pour voir un palais (...) » ; Virey, 1999, II, 627-628, p. 68 : « Délaissant à main droite un peu le grand chemin / J'allai voir un beau lieu qu'on nomme Pratolin ».

Palatinus à Heidelberg¹⁰². Les recherches de Luigi Zangheri ont commencé à mettre en lumière cet aspect essentiel dans l'histoire des jardins de cette époque¹⁰³.

D'autre part, les grands-ducs de Toscane ont alimenté une telle renommée. Ainsi, Stefano Della Bella exécuta vers 1653 une série de six eaux-fortes sur Pratolino ; elles représentent l'*Apennin* (fig. 16), la façade méridionale du palais et les grottes qui entourent le *Mugnone* (fig. 36), la longue allée centrale ou *stradone* (fig. 49), l'allée menant à la grotte de Cupidon (fig. 60) et la fontaine du Chêne (fig. 71). Il doit s'agir d'une commande médicéenne, pour laquelle la documentation manque¹⁰⁴ ; le prince Mattias, frère de Ferdinand II, aurait demandé à Della Bella d'exécuter ces gravures¹⁰⁵ ; à la cour, l'artiste fut notamment chargé d'illustrer les grands spectacles donnés à Boboli à l'occasion de noces grand-ducales¹⁰⁶ : de même, ses vues de Pratolino étaient susceptibles de circuler dans toute l'Europe. Pratolino continua d'être l'une des principales résidences campagnardes sous les derniers Médicis, en particulier du temps du grand-prince Ferdinand, qui y séjourna régulièrement dès les années 1680 et jusqu'à sa mort en 1713. Protecteur de Scarlatti et de Haendel, il fit construire en 1683 un théâtre au troisième étage du palais, qui fut plus tard remanié en 1697 et qui accueillit de nombreux spectacles musicaux. La décoration intérieure fut complétée¹⁰⁷ ; parmi les nouvelles peintures se trouvaient dans le grand salon six paysages de Crescenzo Onofri¹⁰⁸, peintre romain dont on connaît des dessins représentant le site de la villa (fig. 4-5). Il est tout à fait possible qu'il s'agisse d'études pour certains de ces paysages peints. Le sculpteur et ingénieur Ferdinando Tacca réalisa de

¹⁰². Caus, 1615 et 1620. Il semble ne faire que brièvement allusion à son passage (Caus, 1615, II, p. 14), mais les emprunts à Pratolino sont manifestes (voir notamment Zangheri, 1985). Son voyage en Italie daterait s'étendrait de 1595 à 1598 (Maks, 1935, p. 4-5). Ces deux œuvres de Salomon de Caus et certains de ses manuscrits sont actuellement l'objet des recherches d'une équipe pluridisciplinaire dirigée par Patricia Falguières en vue d'une édition critique commentée.

¹⁰³. Je renvoie à Zangheri, 1984, 1985, 1986a et b, 1987a, 1991a et 1995 ; voir également Strong, 1998, p. 73-112 sur Salomon de Caus et, de manière générale, le catalogue *Il giardino d'Europa*, 1986. Pour le cas emblématique des automates, voir les indications *infra*, chap. 6, « La "magie" des automates ».

¹⁰⁴. Voir Forlani Tempesti, 1983, n° LXXXII : la série ne comprend ni frontispice ni dédicace, et correspondrait donc à une commande directe des Médicis.

¹⁰⁵. Voir à ce sujet Da Prato, 1886, p. 261 et Zangheri, 1979, vol. I, p. 51.

¹⁰⁶. Voir par exemple la gravure du *Mondo festeggiante* (1661), reproduite entre autres par Forlani Tempesti, 1983, planche CII.

¹⁰⁷. Pour la décoration intérieure du palais, voir avant tout les recherches de Heikamp, 1969b, fondées sur les inventaires.

¹⁰⁸. C'est ce qu'indique Sgrilli, 1742, p. 8. Onofri mourut en 1698 ; la commande des six vues ne semble pas documentée. Selon Zangheri, 1979, vol. I, p. 51, elle daterait en tout cas de la période du grand-prince Ferdinand.

nouveaux automates dans les grottes du rez-de-chaussée, dont l'un, dans la grotte de la Samaritaine, représentait une forteresse assiégée. L'*Apennin* fut partiellement modifié, probablement à la suite de l'effondrement de la grande niche construite à l'arrière (fig. 17-18), lequel provoqua la disparition des principales grottes, celle du Corail et celle de Thétis (fig. 21-22) ; Giovan Battista Foggini conçut un projet de transformation de la fontaine qui ne fut pas réalisé, un *Dragon* étant seulement ajouté à l'arrière des épaules du colosse. C'est sans doute à ce moment que disparut le grand chêne du *barco vecchio* et que la grande *spugna* de Corse fut divisée en deux blocs, placés symétriquement aux extrémités du labyrinthe qui sera transformé en *prato* circulaire vers 1740¹⁰⁹. L'entretien du jardin et en particulier de ses dispositifs hydrauliques nécessitait certaines « restaurations », régulièrement effectuées par des ingénieurs de la cour tels qu'Alfonso Parigi ou Ferdinando Tacca. Elles se poursuivirent au siècle suivant¹¹⁰.

La dynastie des Lorraine, qui succéda aux Médicis à partir de 1737, contribua à son tour à la fortune de Pratolino. En 1742 paraissait la *Descrizione della Regia Villa, fontane, e fabbriche di Pratolino* de l'architecte Bernardo Sansone Sgrilli, la seconde monographie sur le jardin après les *Maravigliose opere* de Vieri. Privée de dédicace et imprimée à la toute nouvelle Stamperia Granducale de Florence, elle fut sans doute promue par le conseil de régence de François-Étienne de Lorraine, nouveau souverain de Toscane¹¹¹. À une description très détaillée de Pratolino fait suite un appareil iconographique constitué du tirage des six cuivres de Della Bella et de gravures de Sgrilli¹¹² : deux planimétries pour l'ensemble du *barco* et le palais (fig. 7-8), et une *veduta* de la villa prise depuis l'est (fig. 6). Deux ans plus tard, Giuseppe Zocchi publiait ses *Vedute di Firenze e d'altri luoghi della Toscana*, dont l'une des

¹⁰⁹. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 49-53 ainsi que p. 111-113 pour le théâtre, p. 144-145 pour les *Spugne*, et enfin sa notice dans *Risveglio di un colosso*, 1988, p. 22-23 sur les interventions de Foggini (son projet est connu par un dessin du GDSU, reproduit p. 23, fig. 17). Sur la vie culturelle à Pratolino sous le grand-prince Ferdinand, voir également les recherches de Strocchi, 1978, de Garbero Zorzi, 1986 pour le théâtre et de Angelis, 1986 pour la musique. Il faut enfin rappeler les pages fondamentales de Haskell, 1985, p. 354-373, sur le mécénat artistique de Ferdinand.

¹¹⁰. Pour ces interventions d'entretien à Pratolino du XVII^e au XVIII^e siècle, voir la synthèse de Dezzi Bardeschi, 1986.

¹¹¹. En 1741, Sgrilli avait obtenu la location de Pratolino pour une période de neuf ans (Zangheri, 1979, vol. I, p. 62).

¹¹². Sgrilli, 1742. Les gravures, sans pagination, ne sont pas toutes comprises dans les exemplaires qui nous sont parvenus (exemplaire consulté : Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 4^o Rés. 273). En l'occurrence, la *veduta* pourrait avoir été publiée séparément.

gravures montre la façade septentrionale du palais, prise depuis la vasque de l'*Apennin*¹¹³ (fig. 24).

Les nouveaux souverains prirent d'ailleurs certaines initiatives pour valoriser la villa comme le reste des possessions héritées des Médicis. De nombreux rapports techniques et des relevés planimétriques furent effectués. Cette période a donc laissé une documentation précise sur Pratolino mais nécessitant d'être recoupée avec l'état originel du jardin reflété par les sources de la fin du XVI^e siècle. Dès 1736, deux plans anonymes¹¹⁴ détaillent le système hydraulique de la villa (fig. 7) et du rez-de-chaussée du palais (fig. 29). De l'année 1742, outre les plan gravés de Sgrilli, date également une série de plans aquarellés des possessions grand-ducales levés par l'ingénieur Giuseppe Ruggieri¹¹⁵, qui comprend des planches sur l'ensemble du *barco* (fig. 9) et pour les différents étages du palais (fig. 26). Le même Ruggieri est l'auteur, en 1757, de la description technique et des relevés du réseau hydraulique dont il a été question précédemment. Il faut ajouter les plans plus généraux de la propriété ou *fattoria*, qui montrent l'insertion de la villa dans le système foncier des fermes d'exploitation ou *poderi* (fig. 12-14).

Cependant, avec l'arrivée au pouvoir, en 1765, de Pierre-Léopold de Lorraine ou Léopold I^{er} et sa politique de réformes agricoles, la gestion du patrimoine hérité des Médicis tendit à privilégier le rendement économique au détriment de l'usage résidentiel. La « création » de Pratolino, qui avait été poursuivie sur un rythme relativement continu par des interventions d'entretien et de restauration, laissa place à un certain abandon ; de nombreuses sculptures furent alors transportées à Florence pour être installées dans le jardin Boboli. Son fils Ferdinand III, devenu grand-duc en 1790, porta davantage d'intérêt à la villa elle-même ; afin de faire face aux détériorations progressives, il confia un projet de restructuration à l'architecte Giuseppe Manetti, programmé à partir de 1798¹¹⁶, mais interrompu l'année suivante au moment de la Révolution en Toscane et de l'occupation napoléonienne. Les dégradations s'aggravèrent, et la villa ne fut l'objet que de soins timides

¹¹³. Pour l'ensemble du recueil, voir Zocchi, 1981. Le dessin préparatoire est conservé à New York, Pierpont Morgan Library (reproduction dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 107, n° 21).

¹¹⁴. Ces plans font partie d'un recueil de diverses planimétries (BNCF, Naz. II, I, 468). Il n'est pas impossible qu'ils soient dus à Sgrilli.

¹¹⁵. Cette série est conservée à la BNCF, sous la cote Palat. 3. B. 1. 5 (GF 181).

¹¹⁶. Voir en particulier le rapport de Giuseppe Manetti daté du 18 septembre 1798 dans ASF, RR. Possessioni, 3788, n° 4, reproduit dans Zangheri, 1979, vol. I, n° 77, p. 282-285.

sous Elisa Baciocchi. Une fois rentré d'Allemagne à la Restauration de 1814, Ferdinand III fit appel au paysagiste de Bohême Joseph Frietsch. C'est ainsi que le *barco* de François se vit entièrement transformé en parc pittoresque, qui utilisait les éléments les mieux conservés en tant que « fabriques », comme l'*Apennin* de Giambologna. Frietsch rénova le système hydraulique et aménagea des étangs ; des remblais permirent de redessiner toute la composition en une série de vallonnements plantés de prairies, entourés d'allées sinueuses et séparés par des massifs arborés. Le parcours du jardin fut par là scandé de points de vue sur une succession de « scènes » paysagères. Les travaux se poursuivirent de 1818 à 1826 et comprirent notamment la démolition en 1821 du palais désormais impossible à récupérer. Mais le nouvel édifice prévu à sa place ne fut jamais construit : Léopold II, qui succéda à Ferdinand III en 1824, finit par préférer au projet grandiose lancé par son père une résidence plus modeste¹¹⁷. Il acheta Pratolino en 1845, qui passa ainsi des biens de la couronne à son patrimoine personnel ; il y fut conservé lors de la réunion du grand-duché au royaume d'Italie en 1860. Après sa mort, le domaine fut vendu en 1872 à Pavel Pavlocitch Demidov dit Paolo Demidoff, prince de San Donato¹¹⁸.

L'exil des Lorraine avait de nouveau conduit à des négligences dans l'entretien du parc. Les Demidoff s'attachèrent à lui redonner une certaine splendeur. C'est là qu'intervient un autre versant de la fortune de Pratolino : sa renommée s'était progressivement entremêlée à celle de François de Médicis, qui fit l'objet d'un véritable mythe historique au XIX^e siècle. Ses origines remontent en partie au règne de Pierre-Léopold. Dans sa monumentale histoire du grand-duché de Toscane sous les Médicis (1781), Iacopo Riguccio Galluzzi avait proposé la première étude critique sur le règne de François en faisant allusion à sa villa préférée : dans un souci d'« objectivité » qui donnait à toute son œuvre une tonalité distante et souvent sévère, en particulier à l'égard de François, il mettait surtout en avant les dépenses occasionnées par sa création et le recours aux

¹¹⁷. Il existe notamment un projet de Luigi de Cambray Digny pour le nouveau palais de Pratolino, daté de 1818 (élévation et coupe conservées à la BNCF, Palat. G. B. G. 18, reproduites dans Dezzi Bardeschi, 1986, p. 114-115). Cambray construisit en revanche autour de 1820 le Casino di Montili, pavillon de chasse et belvédère sur le nouveau parc dessiné par Frietsch (voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 138 et Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985, p. 82-85). La restructuration de la *Paggeria* pour le logement de la famille grand-ducale, confiée par Léopold II à Pasquale Poccianti, ne fut pas réalisée : Pratolino demeura alors privé de résidence.

¹¹⁸. Sur toute cette phase, voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 64-71, et Zangheri, 1986c (avec p. 121 la reproduction du projet d'aménagement du parc, dessiné en 1814 par Frietsch et conservé au SUAP), ainsi que le volume *Il giardino romantico*, 1986.

comandate ayant porté atteinte à la production agricole¹¹⁹. En contre-jour, c'était la politique « illuministe » de réformes agraires menée par Pierre-Léopold qu'il s'agissait de valoriser. Ce faisant, Galluzzi a contribué à relayer l'« infortune historiographique » de François, déjà enclenchée à son décès par son frère Ferdinand. Cependant, sa relation avec Bianca Cappello alimenta dès la fin du XVIII^e siècle une autre vision de son règne, beaucoup plus romanesque¹²⁰. On en sent clairement la trace chez le marquis de Sade, qui évoque la villa dans *Juliette* :

Cette maison fraîche, solitaire et voluptueuse, avait tout ce qui caractérise un lieu de débauche¹²¹.

Tout en se conformant au projet de Frietsch en ce qui concernait le dessin général, les interventions des Demidoff à Pratolino, un siècle plus tard, furent largement orientées par le désir historiciste de retrouver, autant que possible, un état originel des structures qui dataient du grand-duc François¹²². Il y entraînait probablement la volonté d'affirmer la « toscanité » de cette famille russe d'industriels, établie à Florence depuis 1824. La *Paggeria* fut transformée en résidence fastueuse, abritant les riches collections d'œuvres d'art. La volière, qui avait été démantelée en 1778 et transportée à Boboli, fut réadaptée en piscine en 1875 ; sa fontaine retrouva ses *spugne* et fut rebaptisée, de manière erronée et significative, « bain de Bianca Cappello »¹²³. L'*Apennin* fut restauré en 1877, tandis que l'on rétablissait une partie du réseau hydraulique. Jusqu'à sa mort en 1885, Paolo Demidoff dépensa largement. Parallèlement, l'historiographie sur Pratolino au temps de François faisait ses premiers pas. Juste après le décès du prince, Giuseppe Baccini publia trois manuscrits de la fin du XVI^e siècle relatifs au jardin, précédés d'une brève notice sur l'histoire de Pratolino qui traitait surtout de sa période initiale¹²⁴. Un an plus tard, Cesare

¹¹⁹. Galluzzi, 1822, vol. III, p. 250.

¹²⁰. Voir sur ce point Berti, 1967, p. 9-13 – auquel j'emprunte l'expression « *sfortuna storiografica* » –, et p. 213, note 1 pour l'exemple des drames français et italiens, produits entre 1776 et 1847, qui tirent leur sujet de l'histoire de Bianca et François.

¹²¹. Sade, 1987, p. 22.

¹²². Sur les Demidoff à Pratolino, voir surtout Zangheri, 1979, vol. I, p. 72-77 et Borroni Salvadori, 1986.

¹²³. Zangheri, 1979, vol. I, p. 153-154.

¹²⁴. Baccini, 1885. L'ouvrage est dédié à la mémoire de Paolo Demidoff, mais l'auteur avoue ne pas être familier de la famille : il n'a pu visiter Pratolino et renonce dès lors à décrire l'état actuel de la villa (p. 9). Ces documents sont la description anonyme du BRF Ricc. 2312, la *Canzone* de Palla Rucellai et l'*Egloga* contenue dans le BNCF Magliab. VII, 403 (voir *infra*, document 2).

Da Prato fit paraître une monographie consacrée aux Demidoff et à leurs résidences, qui incluait une longue section sur l'histoire de Pratolino¹²⁵.

Elena, l'épouse de Paolo Demidoff, et surtout Maria sa fille, qui reçut le domaine en 1903, poursuivirent les travaux d'embellissement dans le même sens. Dans les années 1930, on déterra le vivier du Masque, qui avait été recouvert lors des travaux menés par Frietsch, et Giannetto Mannucci exécuta une nouvelle figure (fig. 52) ; on doit au même sculpteur une copie très librement interprétée du *Jupiter* de Bandinelli, destinée à compléter la fontaine au sommet du jardin, l'original ayant été transporté à Florence en 1824 et installé à Boboli avant 1834. Sur les décombres de l'ancienne façade méridionale, les rampes surmontées de balustrades furent également « restituées » en tenant compte de la gravure de Della Bella (fig. 36), et l'on remplaça la statue du Mugnone recomposée à partir de fragments. L'Opificio delle Pietre Dure de Florence intervint sur l'*Apennin* en 1933. La princesse s'éteignit en 1955 et ses héritiers vendirent tous les biens mobiliers en 1969.

C'est au cours des années 1960 qu'a véritablement pris forme un intérêt des historiens d'art pour Pratolino : Eugenio Battisti, Luciano Berti, Detlef Heikamp et Luigi Zangheri ont ainsi permis une prise de conscience de l'importance de Pratolino dans le patrimoine artistique florentin, favorisée par le succès des grandes expositions de 1980 sur la Toscane médicéenne¹²⁶. Menacé d'être transformé en lotissements, Pratolino fut finalement racheté par la Province de Florence en 1982. L'effort de connaissance s'est alors associé aux tentatives de conservation. La plupart des chantiers de restauration ouverts à ce moment ont été terminés au cours de ces dernières années : ils ont concerné aussi bien l'*Apennin* de Giambologna et la grotte de Cupidon que les édifices du parc et ses infrastructures comme le mur d'enceinte. Les interventions ont aussi tenté de redonner une cohérence à la gestion de la composition végétale, malmenée depuis le décès de la princesse

¹²⁵. Da Prato, 1886, p. 199-276. L'étude, qui rassemble une importante documentation, vise avant tout à retracer les premières phases de Pratolino. Da Prato s'attaque aux transformations de Frietsch, qu'il accuse d'avoir détruit « *quel Toscano Museo di meravigliose opere per mezzo delle quali si palesò sublime tanto l'artistico genio di Toscana* » (p. 219). Comme l'ébauchait Baccini, Pratolino est avant tout un témoignage de la grandeur médicéenne : Da Prato vise manifestement à discréditer les Lorraines (voir les observations de Zangheri, 1986c, p. 123).

¹²⁶. La fortune critique récente de Pratolino a été présentée ci-dessus dans l'avant-propos.

Maria par l'absence quasi totale d'entretien doublée d'abattages massifs à des fins lucratives. Les *gamberaie* occidentales ont été dégagées d'un sous-bois envahissant¹²⁷.

Tel que Pratolino nous est parvenu, sa composition reflète avant tout les transformations commencées par Frietsch et à peu près terminées sous les Demidoff. Le dessin initial de Buontalenti est à peine lisible mais quelques structures datant de l'époque de François sont encore en place. L'*Appennin* domine toujours le grand bassin semi-circulaire. Traversé par un petit pont métallique, le *stradone* continue à matérialiser l'axe central. Le visiteur retrouve certaines traces : la volière, la grotte de Cupidon, le vivier du Masque, les deux *spugne* placées symétriquement après la division du grand bloc de Corse parmi les frondaisons des arbres. Quelques échos de sa « splendeur » du temps de François mais qu'il faut déchiffrer sur le terrain à travers toutes les strates qui l'ont suivie et ont fait de Pratolino, comme c'est le cas de tout jardin historique, un palimpseste. C'est à la première de ces couches que l'enquête va s'efforcer de remonter.

¹²⁷. Pour ces interventions, voir essentiellement *Il ritorno di Pan*, 1985, *Risveglio di un colosso*, 1988, *L'Appennino del Giambologna*, 1990, et les bilans les plus récents dans Zangheri, 1998b, et *Pratolino tra passato e presente*, 1999.

Première partie

Pratiques et perceptions : l'expérience du lieu

Chapitre 1

« *Hilaritas et remissio animi* », ou le paradoxe de la villégiature princière

« *Fontibus, Vivariis, Xystis*
Has aedes
Franc. Med. Mag. Dux Etruriae II.
Exornavit
Hilaritatis
Et sui Amicorumque Suorum Remissioni Animi
Dicavit
Anno Dom. M.D. LXXV. »

Si en 1575 le *barco* de Pratolino commence à peine à s'ébaucher, l'inscription du grand salon, qui doit correspondre avec l'achèvement de la construction du palais, « consacre » déjà la villa de François :

De fontaines, de viviers¹, d'allées ombragées²
cette demeure
a été parée
par François de Médicis, second grand-duc de Toscane,
et consacrée
à la gaité
et au délassement de l'âme, pour lui-même et ses amis,
l'année du Seigneur 1575³.

Second grand-duc, car son père Côme I^{er} était décédé l'année précédente : François, régent depuis 1564, disposait d'une liberté complète. Il faudrait d'abord lire cette dédicace comme une déclaration d'intention ; cette position d'absolue centralité au sein du « dispositif » alors

¹. En fait *vivarium* peut désigner à la fois un parc à gibier (comme l'italien *barco*) ou un bassin servant de vivier (comme le toscan *vivaio* ou l'italien *peschiera*) : les deux sens pourraient convenir ici, mais je privilégie la seconde acception qui est par exemple employée dans la description en latin de Pratolino chez Aldrovandi, 1989 (fol. 74r-v, p. 352).

². *Xystus*, terme d'origine grecque (portique du gymnase où s'entraînent les athlètes), renvoie chez les Romains à une promenade plantée d'arbres (voir Grimal, 1984, p. 250) : c'est le sens que lui donne Raphaël (« *xysto così chiamato da li antiqui, loco pieno di arbori posti ad ordine* ») dans la fameuse lettre qui décrit la Villa Madama à Rome, datant d'environ 1519 (reproduite dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 212).

³. D'après Heikamp, 1969b, p. 18 : l'inscription est reportée par J. G. Keyssler, *Neueste Reisen*, éd. G. Schütze, Hanovre, 1751, p. 375 et par l'Abbé J. Richard, *Description historique et critique de l'Italie*, Paris, vol. III, 1769, p. 121 (le texte latin, également reproduit dans Zangheri, 1979, vol. I, p. 105, est cité dans l'exergue ci-dessus).

en train de se constituer dit assez la valeur de ces lignes, dont ce chapitre offrira une sorte de commentaire.

« Une dépense infinie » (« *con spesa infinita* »), selon la légende de la gravure publiée en 1587 par Giorgio Marescotti, a été nécessaire dans les douze années qui ont suivi (fig. 1). Le prodigieux chantier a effectivement mobilisé non seulement d'innombrables énergies humaines, mais encore des ressources financières tout autres que négligeables. Il est bien sûr difficile d'évaluer la somme totale des travaux, les sources ne concordant pas toujours⁴. La chronique florentine d'Agostino Lapini mentionne une dépense de 782 000 *scudi* à la date de 1585 pour la villa⁵ ; c'est sans doute cette indication qu'a reprise Baldinucci, qui donne le même montant dans sa biographie de Buontalenti⁶. Mais d'après un document d'archives de 1588, l'ensemble des travaux aurait coûté environ 223 000 *scudi*⁷. Nous disposons tout au moins d'un ordre de grandeur, qui laisse penser que l'aménagement du jardin a eu un coût considérable, bien supérieur à celui de la construction du palais lui-même, qui représenterait un peu plus de 3000 *scudi* selon un rapport de 1585⁸, et aux sommes habituellement dépensées dans les grands jardins d'Italie centrale. Par comparaison, les comptes pour la création de la villa de l'Ambrogiana – architecture et jardin – sous Ferdinand I^{er} de 1587 à 1590 atteignent seulement 7800 *scudi*⁹. Agostino Del Riccio rapporte une rumeur selon laquelle le jardin du cardinal Gianfrancesco Gambara à Bagnaia, réalisé entre 1573 et 1578 environ, aurait coûté 60 000 *scudi*¹⁰, ce qui semble beaucoup moins que Pratolino, mais reste énorme : après sa réception à Bagnaia en

⁴. C'est là une question qui mériterait des recherches spécifiques et systématiques à l'ASF, que je n'ai pu mener. Les sommes indiquées ici courent sur une période qui va de 1568 à 1610 : il faudrait évidemment tenir compte des variations monétaires, assez sensibles dans la Toscane de l'époque.

⁵. Lapini, 1900, p. 169.

⁶. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 497 : « *Io trovo in alcuni ricordi degni d'ogni fede, esser costata questa regia fabbrica, con suoi annessi, fino alla somma di settecento ottanta due mila scudi* ».

⁷. ASF, Miscellanea Medicea, 264, inserto 38, d'après Fara, 1988, p. 211 et p. 284, note 193 (qui ajoute qu'en 1595 – après les travaux successifs dus à Ferdinand –, la somme totale atteindrait 320 000 *scudi*).

⁸. D'après un récapitulatif de Giovan Battista Combinelli (ASF, CdP, numeri neri, 1469, fol. 53, 12 mai 1585), les travaux de la « *fabbrica di Pratolino* » depuis 1571, c'est-à-dire du palais lui-même, ont coûté 3081 *scudi* ; cependant il s'agit à l'évidence de la somme financée spécifiquement par les Capitani di Parte (voir ci-dessous).

⁹. Voir l'examen des comptes par Fossi, 1976, p. 468 : la somme totale est de 7792 *fiorini* (une monnaie équivalente au *scudo* ou au *ducato* : voir Diaz, 1976, p. XV).

¹⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 423v. Dans un autre passage, il indique même la somme de 70 000 *scudi* (vol. II, fol. 328r).

septembre 1578, qui ne coûta pas moins de 4000 *scudi*¹¹, le pape Grégoire XIII supprimera en 1579 la pension annuelle de 100 000 *scudi* que Gambara recevait, arguant que le cardinal était « trop riche » ; invité à son tour en janvier 1580, le cardinal Charles Borromée lui reprochera de ne pas avoir mieux employé son argent dans la construction d'un couvent¹². Dans son testament de 1610, Ciriaco Mattei confesse avoir de même dépensé plus de 60 000 *scudi* pour transformer sa villa du Celio à Rome de « *vigna* » en « *giardino* », au cours de travaux qui dateraient pour l'essentiel de 1581 à 1586¹³. L'importance de Pratolino dans l'art des jardins de l'époque pourrait aussi se mesurer à ce critère « financier » : il aurait coûté de quatre à treize fois plus cher que ces deux villas pourtant jugées des plus somptueuses...

Qu'au moins une certaine partie de l'argent soit d'origine publique, c'est ce que tendent à indiquer les pièces d'archives qui documentent le chantier. On trouve ainsi des comptes concernant Pratolino dans des registres du *Magistrato dei Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione fiorentina*¹⁴, une institution théoriquement liée à l'administration provinciale des *comunità* du *contado* et du *distretto*¹⁵, mais aussi impliquée dans la supervision de nombreuses autres réalisations résidentielles comme Castello ou l'Ambrogiana¹⁶. D'autre part, nous avons vu qu'il existe toute une série de lettres sur l'avancement du chantier, principalement adressées au grand-duc par Benedetto Ugucconi, qui est alors *Provveditore* de

¹¹. BAV Urb. 1046, fol. 369, *avviso* du 14 septembre 1574, d'après Cantoni, 1961, p. 21.

¹². Voir Cantoni, 1961, p. 21-22 ; Coffin, 1979, p. 340 ; Adorni, 1991, p. 91.

¹³. Archivio di Stato di Roma, Atti Nottaio Ottavio Capogalli, Anno 1610, vol. 486, fol. 334-369 : « *Qual giardino per prima et da quaranta anni sono era vigna, et io con molto spesa sollecitudine et tempo l'ho ridotto in forma di giardino (...) et confesso realmente, aver speso più di sessanta mila scudi* », d'après MacDougall, 1983, repris dans MacDougall, 1994a, p. 127.

¹⁴. Voir ASF, MdN, 3701 : il s'agit de comptes variés pour l'année 1579, assez difficiles à lire ; Borsi, 1993, p. 207, note 34 en publie différents extraits. Un dépouillement systématique de ce fonds permettrait sans doute d'affiner notre connaissance de l'aménagement de Pratolino. Dans sa monographie, Zangheri, 1979 ne l'a qu'assez peu exploité ; il faut dire que les liasses du *Magistrato dei Nove* ont pour la plupart été affectées par la terrible inondation de 1966, et continuent à être patiemment restaurées par le laboratoire de l'Archivio di Stato di Firenze.

¹⁵. Voir Diaz, 1976, p. 101-106 ; Cascio Pratilli, 1998b, p. 39-40. Il faut rappeler les grandes lignes de la subdivision administrative du territoire dans la Toscane de l'époque. Le duché, puis grand-duché à partir de 1569, qui comprend l'ancienne république de Sienne après l'annexion de 1557, est séparé en « *Stato vecchio* » de Florence et « *Stato nuovo* » de Sienne, constitutionnellement indépendants. Le *Stato vecchio* comprend trois centres territoriaux avec Florence, Pise et Pistoia. Le *Dominio Fiorentino* est séparé en *città*, *contado* (la zone qui entoure Florence) et *distretto*, ces deux derniers composés de circonscriptions auxquelles sont préposés des *rettori*, fonctionnaires d'État représentant l'autorité du gouvernement ; il y en a trois grandes catégories : *capitano* ou *commissario*, *vicario*, *podestà*, d'où les appellations territoriales *capitanato* ou *commissariato*, *vicariato*, *podesteria*. Les *comunità* sont les « collectivités locales » qui les composent.

¹⁶. Voir notamment Spini, 1976, p. 52-53 ; Fossi, 1976.

la magistrature des Capitani di Parte Guelfa, c'est-à-dire intendant pour les questions financières et exécutives au sein de l'organisme préposé aux travaux publics et à « l'aménagement du territoire » (routes et ponts, aménagement des rivières, édifices civils et militaires...) ¹⁷. Ces rapports sont régulièrement annotés par de hauts fonctionnaires : Iacopo Dani ¹⁸ ou encore Antonio Serguidi ¹⁹. La magistrature des Capitani di Parte semble ainsi avoir tenu le rôle de maître d'ouvrage ²⁰, tandis que le maître d'œuvre lui-même, « l'architecte de Son Altesse Sérénissime », est l'un de ses membres : Bernardo Buontalenti exerça en effet une grande partie de sa carrière au sein de cette administration, en tant qu'« ingénieur » (*ingeniare dei fiumi*) à partir de 1568, et même comme « superviseur » (*supervisore ufficiale*) dans les années 1580 ²¹. Grâce à la forte bureaucratisation de l'État entreprise par Côme I^{er}, l'aménagement de Pratolino peut s'inscrire dans l'appareil administratif de conduite des travaux publics. Si le prince et l'architecte ont sans doute dialogué amicalement de certains choix dans le projet, sa mise en œuvre matérielle et financière a été encadrée par ce qui apparaît comme l'un des premiers modèles de « technocratie » moderne, mais dans lequel chaque décision reste soumise au contrôle relativement direct du grand-duc. D'un point de vue administratif, la création de Pratolino peut donc apparaître comme une « affaire d'État » ²².

¹⁷. Sur cet organisme technique, issu lors d'une réforme de 1549 de l'ancienne et puissante magistrature chargée de la gestion des biens confisqués aux Gibelins, voir Diaz, 1976, p. 163-165 et 244-245 ; Cerchiai – Quiriconi, 1976 ; Casali – Diana, 1980 et 1983 ; Cascio Pratili, 1998b, p. 33-38.

¹⁸. Entré dans la bureaucratie médicéenne sous Côme, Iacopo Dani est nommé en 1581 *Auditore delle Riformagioni*, un poste équivalent à celui de chancelier du grand-duché, et impliquant le secrétariat de la *Pratica Segreta*, sorte de conseil restreint du prince (Diaz, 1976, p. 89 et 242). Voir la notice biographique de Vivoli, 1986, qui indique que les fonctions précises de Dani restent mal connues pour les années 1570 ; il semble en tout cas avoir travaillé en relation avec les Capitani di Parte au moins depuis 1569 et jusqu'en 1580 (voir par exemple les lettres sur le chantier de Pratolino qu'il contresigne : ASF, CdP, numeri neri, 1463, fol. 374, 30 décembre 1569 et 1466, n° 116, 25 octobre 1580).

¹⁹. Secrétaire privé de François, Antonio Serguidi détient à partir de 1579-80 le poste-clef de *Primo Segretario*, principal conseiller du grand-duc assumant des fonctions assimilables à celles d'un premier-ministre (Diaz, 1976, p. 90-92 et 241).

²⁰. Dans la dédicace de la xylographie de 1587 (ici même, fig. 1), Giorgio Marescotti fait ainsi allusion à « la diligente cura avutane dal molto Magnifico M. Benedetto Ugucioni, soprintendente in tutte le fabbriche che del continuo si fanno nelli stati di V.A.S. ». Ugucioni avait même été nommé en 1581 *Operaio di Santa Maria del Fiore* (surintendant à l'administration et au chantier de la cathédrale : voir Diaz, 1976, p. 245).

²¹. Voir sur ce point Fara, 1995, p. 23-24 et surtout Casali – Diana, 1983. Il faut aussi noter que le « contremaître » de Pratolino, Davide Fortini, travaille également à ses côtés pour la même institution, où il était entré vers 1550 (La Tosa, 1997).

²². Il faudrait comparer cette situation à d'autres chantiers grand-ducaux ; un cas comme celui des Offices, financés par un impôt spécial (comme l'a montré Borsi, 1993, p. 60-62), reste à part puisqu'il s'agit d'un palais destiné initialement aux magistratures du *Principato*.

La cour à la campagne

À partir de là, une question mérite d'être soulevée : comment une telle entreprise pouvait-elle se justifier ? En effet, d'autres grandes commandes émanant de François I^{er} de Médicis et impliquant Buontalenti, qui relèvent de l'urbanisme et de l'architecture militaire, religieuse ou civile – telles la planification de la ville nouvelle fortifiée de Livourne à partir de 1575, le concours pour la façade du Dôme de Florence en 1586-1587 ou encore la construction, entre 1583 et 1588, du palais grand-ducal de Pise²³ –, apparaissent d'emblée « légitimes » dans leur effort d'assurer la défense du territoire et de favoriser le commerce maritime, d'embellir les édifices de culte ou de permettre au souverain d'assurer efficacement le gouvernement des provinces de son grand-duché. En revanche, la création d'un tel jardin peut entraîner une sorte de paradoxe : la villégiature, c'est-à-dire le séjour d'une partie ou de la totalité de la cour dans une villa campagnarde aménagée comme un paradis enchanteur, pourrait soustraire le prince à l'exercice du pouvoir, n'intéresser que son plaisir personnel, occasionner de colossales dépenses dont le peuple ne tire aucun bénéfice, risquer de ralentir la marche même des affaires de l'État.

On a largement étudié le développement des villas dans l'Italie de la Renaissance en tant que mouvement architectural, culturel et plus largement historique²⁴. L'une des tendances qui s'est affirmée dans l'historiographie en souligne les facteurs socio-économiques et politiques. Ainsi des historiens comme Reinhard Bentmann et Michael Müller ont pu développer une lecture, d'orientation explicitement marxiste, de l'idéologie « capitaliste » de la villa dans la République vénitienne au XVI^e siècle²⁵. Sans partager forcément l'intention critique – et elle-même idéologique – de ce type d'approche, on peut reconnaître que la création des villas dans l'Italie du *Cinquecento* s'inscrit dans un

²³. Sur ces trois épisodes du mécénat architectural de François, voir la synthèse de Fara, 1995, respectivement p. 17-21, 147-151 et 61, et la bibliographie qui y est citée.

²⁴ Parmi les nombreuses études sur le sujet, citons ici certains des travaux de portée générale : *La villa : genesi e sviluppo*, 1969 ; Bagatti Valsecchi – Langé, 1982 ; Borsi – Pampaloni, 1984 (en particulier l'introduction de Franco Borsi, « Il gusto costante del *buen retiro* », p. 9-78) ; Azzi Visentini, 1996 (avec une vaste bibliographie p. 342-358) ; Ackerman, 1997. Sur le phénomène de la villégiature, voir en outre pour la Vénétie : Muraro, 1987 ; pour le Latium : Coffin, 1979 ; pour la Toscane : Cresti, 1992 et Gobbi Sica, 1998.

²⁵. Bentmann - Müller, 1970.

phénomène qui a souvent été qualifié de « reféodalisation » ou de « réaction seigneuriale²⁶ », se traduisant économiquement par le développement des investissements fonciers de la part des classes les plus riches qui sont désormais des classes essentiellement urbaines, la villa étant alors le moyen pour le propriétaire de venir surveiller la gestion du domaine agricole alentour. Sur le plan sociopolitique, cette reféodalisation correspondrait notamment à la transformation des structures républicaines, mises en place au cours de l'époque communale, en États monarchiques dont le souverain tend à imposer un système de rapports hiérarchiques qui rappelle celui des sociétés féodales plus anciennes. La Toscane des Médicis en est peut-être l'exemple le plus significatif. À Venise, dont la situation politique est différente de celle de Florence, les investissements fonciers qui semblent à l'origine de la multiplication prodigieuse des villas sont liés à un contexte économique – l'agriculture présente alors une source de revenus « alternative » au commerce maritime moins sûr et rémunérateur, encore que ce dernier reprenne une grande importance dans la seconde moitié du siècle²⁷ –, mais aussi politique : le maintien de droits féodaux institués par l'Empire dans la Terre Ferme et cédés définitivement à la République en 1516, qui pouvaient être transmis par l'achat d'un fief et pas seulement par filiation et assurait en contrepartie la fidélité des propriétaires au gouvernement, facteur juridique dont Michelangelo Muraro a dégagé avec grande pertinence l'importance dans la « civilisation des villas vénitiennes »²⁸.

Autant dire que l'essor du capitalisme agraire dans la péninsule ne suffit pas à lui seul à expliquer la fortune qu'y connaît la villa. De plus, la logique économique d'un Médicis dans la seconde moitié du XVI^e siècle n'est plus celle d'un banquier, mais bien d'un prince. Giorgio Spini, en montrant combien le mécénat architectural des Médicis pouvait se rapporter à l'émergence d'un régime absolutiste et même totalitaire mis en place par Côme I^{er}, rappelle en effet que le prince tient non seulement les rênes du pouvoir

²⁶. C'est la seconde expression qui semble prévaloir dans l'historiographie française : voir notamment Delumeau, 1984, p. 290 ; Braudel, 1990, vol. II, p. 418-423. Ce dernier avoue d'ailleurs : « *reféodalisation* – le terme ne me plaît guère, mais comment caractériser ce retour d'une société vers un système de production agricole à nouveau prépondérant sinon exclusif ? » ; « Reféodalisation, entendez par là le retour, en gros, à la situation sociale telle qu'elle pouvait se dessiner à l'aube du XV^e siècle » (Braudel, 1994, p. 174 et 176), ce qui vaut pour le cas de Naples discuté dans ce second passage, mais nous ramènerait sans doute encore plus en arrière pour celui de Florence.

²⁷. Comme le rappelle Braudel, 1994, p. 99-103.

²⁸. Muraro, 1987, en particulier p. 79-87. Lauterbach, 1996, p. 130-131 évoque une situation similaire à Milan, notamment à partir des années 1530 sous la domination espagnole.

économique en Toscane, mais que son intérêt « privé » ne se distingue pas de l'intérêt « public » de l'État, puisqu'il peut user de son pouvoir politique pour s'enrichir²⁹, une situation nouvelle par rapport à l'ancienne république oligarchique. Ainsi d'un point de vue financier, son patrimoine particulier n'est pas séparé du trésor « public », dont les entrées d'argent peuvent servir à des dépenses d'ordre « privé »³⁰, ce qui semble être le cas de Pratolino comme l'avons vu. La villa du prince mobilise des enjeux bien plus larges que la celle du riche marchand.

Le livre récent de James S. Ackerman sur la typologie et l'idéologie de la villa de l'Antiquité au XX^e siècle s'ouvre sur cette définition :

Une villa est un édifice construit à la campagne et conçu pour l'agrément et le repos de son propriétaire. Bien qu'elle puisse être aussi le centre d'une entreprise agricole, le plaisir est le facteur essentiel qui distingue la villa de la ferme, et le domaine qui l'entoure de l'exploitation proprement agricole³¹.

Ce qui implique de distinguer deux catégories de villas sur le plan économique :

L'une est le domaine agricole autosuffisant qui non seulement couvre ses propres besoins, mais dégage en outre un excédent destiné à être vendu sur les marchés urbains ou régionaux et qui suffit à pourvoir au train de vie du propriétaire. L'autre est la villa définie « *per semplice diletto* » ainsi que la décrit Leone Battista Alberti, conçue à l'origine comme lieu de retraite (...) et qui dépend pour sa construction et son entretien d'une plus-value réalisée dans les centres urbains³².

Peut-on classer Pratolino dans l'une de ces catégories? Il faudrait dans l'idéal examiner en détail les comptes grand-ducaux, mais quelques observations permettent d'avancer une réponse.

L'achat de la propriété d'Uguccioni en septembre 1568 est suivi jusqu'en avril 1586 d'une série d'acquisitions de terrains destinées à constituer, autour de la villa, un véritable domaine agricole, un patrimoine foncier qui semble représenter une dépense d'environ

²⁹. Spini, 1976, en particulier p. 14-15.

³⁰. Diaz, 1976, p. 146-148 et 160. Sur cette confusion entre finances « publiques » de l'État et finances « privées » du prince, voir aussi Teicher, 1983.

³¹. Ackerman, 1997, chap. 1 : « Typologie de la villa », p. 11. Sur le problème de définition du terme « villa » (édifice ou propriété), voir le glossaire ci-dessous.

³². Ackerman, 1997, p. 18.

20 000 *scudi*³³. Son organisation correspond à celle qui se généralise alors en Toscane, et qui accompagne en fait la « reféodalisation » à laquelle il a été fait allusion en impliquant le remembrement de la propriété terrienne, désormais concentrée dans les mains de quelques familles³⁴. Chaque grande villa est au centre d'un domaine agricole, ou *fattoria*, qui rassemble différents *poderi* ou « fermes »³⁵, comme c'est par exemple le cas à Castello³⁶. À Pratolino, la *fattoria* regroupe en 1586 une douzaine de *poderi*³⁷ ; l'extension se poursuivra par la suite : d'après le relevé de Bernardo Sansone Sgrilli exécuté en 1737 (fig. 12), la *fattoria* comprendra alors vingt-et-un *poderi*, formant une surface totale de près de 620 hectares³⁸.

Pourtant, suggère Giorgio Spini, à la différence de la plupart des autres villas médicéennes, créées ou restructurées par rapport à une stratégie de mise en valeur rurale, Pratolino apparaît « bien plus un lieu de “plaisance” que l'expression d'importants intérêts économiques orientés vers la terre³⁹ ». Non pas que la fonction productive de l'ensemble du domaine soit négligeable – aux cultures agricoles et à l'élevage⁴⁰ doivent être ajoutées la chasse et la pêche, deux activités que nous évoquerons plus loin. Mais la structure même de la villa semble effectivement en faire tout autant, sinon davantage, un lieu de réception et de représentation qu'un centre administratif pour la gestion rurale où le prince ne viendrait qu'épisodiquement exercer sa surveillance.

³³. Zangheri, 1979, vol. I, p. 79, note 1, exploite différents documents d'archives pour établir une liste des achats de *poderi* à la suite de l'acquisition de la *possessione* d'Uguccioni, pour 3000 *scudi* (le dernier date du 30 octobre 1586) : l'addition des sommes mentionnées dans ces sources donne un total de 20 625 *scudi*.

³⁴. Sur la mise en place progressive de ce phénomène dans le cas de Florence à partir de l'époque communale, voir Gobbi Sica, 1998, p. 15-22. Selon Sereni, 1964, p. 168-169, la reféodalisation se manifeste particulièrement en Toscane – où, au XVII^e siècle, les biens inaliénables s'étendraient sur les trois-quarts du territoire –, conduisant à une certaine « marasme agronomique ».

³⁵. Voir ces termes dans le glossaire ci-dessous.

³⁶. Voir Conforti, 1992 et Gobbi Sica, 1998, en particulier p. 109-117 : en 1568, la *fattoria* comprenant une dizaine de *poderi* est divisée entre Castello et la Petraia, donnés par Côme respectivement à François et Ferdinand, qui réunira à nouveau les deux domaines après la mort de son frère.

³⁷. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 17 et p. 79, note 1.

³⁸. Voir Ferrara - Campioni, 1985, p. 35.

³⁹. Spini, 1976, p. 41 : « Pratolino (...) è assai più un luogo di “delizie” che non un'espressione dell'orientamento verso la terra di cospicui interessi economici ».

⁴⁰. Ferrara – Campioni, 1985, p. 33-35 suggèrent que la *fattoria* de Pratolino pouvait tenir un rôle particulier parmi les propriétés médicéennes, notamment pour la transhumance du bétail qui en été gagnait les alpages de Panna, domaine situé au nord de la villa.

Ainsi non seulement la décoration du palais, ainsi que le note Vieri⁴¹, mais aussi sa distribution étaient adaptées au séjour de la famille grand-ducale, de ses hôtes et de leur suite : au premier étage (*piano nobile*), deux salons permettaient d'accéder à quatre appartements, deux petits au sud formés de deux pièces, deux grands au nord comprenant cette fois cinq salles ; l'étage en mezzanine et le second étage reproduisaient le même plan⁴² (fig. 26). En outre, la villa rassemblait dès l'époque de François de nombreuses dépendances, indiquées dans le plan gravé de Sgrilli (fig. 8). Au sud-ouest du *barco nuovo*, la *Locanda* ou « *Vecchia Posta* » (n° 13 sur le plan) marquait l'entrée du jardin sur le chemin qui conduisait de la route de Florence à Bologne, la *via Bolognese*, jusqu'à la façade septentrionale du palais ; elle devait notamment servir à loger les hôtes les moins illustres. Au-dessus, le long du mur ouest du *barco nuovo*, se trouvaient les écuries ou *Stalle* (n° 12), avec au premier étage des « chambres pour les serviteurs de basse condition⁴³ » ; plus haut encore était installé un chenil. Les pages étaient en revanche logés de l'autre côté du *barco nuovo*, dans la *Paggeria* (n° 5) qui à la fin du XIX^e siècle sera transformée en villa Demidoff. Juste au sud se trouvait l'édifice du *Guardaroba* (n° 4) servant de réserve, démoli vers 1824 tout comme la « *casa del fattore* » (« *Casa per il Fontaniere* »), figurée dans la lunette d'Utens (fig. 3), où habitaient les fontainiers du jardin. Il faut encore ajouter la *fattoria* proprement dite (« *Casa di fattoria* »), située au nord-est du *barco nuovo* et qui n'apparaît pas sur le plan de Sgrilli, et enfin au sud-ouest du *barco vecchio*, juste en dessous du *pescaione* qui terminait la série occidentale des *gamberaie*, le « *Mulino* » qui comprenait en fait deux moulins et un pressoir⁴⁴. Les bâtiments de service les plus rapprochés du palais correspondaient donc en majorité à une fonction résidentielle plutôt qu'à un rôle agricole, à la différence par exemple

⁴¹. Vieri, 1586, p. 24 (éd. Barocchi, 1977, p. 3401) : « *Il detto edificio è riccamente e magnificamente adornato et a ragione, dovendo essere degno ricetto di loro Serenissime Altezze e di tanti grand'uomini che vi vengono per negozi importantissimi del Serenissimo Gran Duca, o di loro stessi, o comuni* ».

⁴². Voir BAV Barb. 5341, fol. 206v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 173) : « *al primo piano (...), le stanze sono tutte ricchissimamente adobbate di parimenti e di letta [letti], la metà di queste abita il Gran Duca et la Granduchessa, nell'altra metà in su la sala grande è un appartamento con cinque stanze per forastieri, nell'altre due v'abita uno del sangue. Sopra questo altresì sono altrettanto stanze della medesima grandezza ma non tant'alte, in queste stanno le principesse, le dame, le balie, le matrone e i signori del Granduca. Ha altresì sopra questo un'altro piano con le medesime sale et camere sfogattissime ove stanno G. D. signori quelli della camera et altri stipendiati e forastieri. Vi ha altre stanze poi per altri signori di Casa delli quali per essere di piccolo momento non si fa mentione* ». Dès 1580, Montaigne, 1983, p. 175 notait déjà : « Ils disent qu'il y a six vingt chambres meublées ; nous en vîmes dix ou douze des plus belles. Les meubles sont jolis, mais non magnifiques ».

⁴³. BAV Barb. 5341, fol. 206v-207r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 173) : « *Ha di costa questo Palagio a lato alle mura del barco grandissima stalla con molte camere sopra per servitori di bassa condizione. I Paggi stanno a lato a detto Palagio dentro a detto barco. (...) Ci è ancora oltre alla detta stalla un'altra in cima del Monte per uso cavalli* », ou « *per 150 cavalli* » selon BRF Ricc. 2312, fol. 127v.

⁴⁴. Sur ces différents édifices, voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 125-137.

des projets palladiens, dont l'un des enjeux est bien l'articulation organique de la maison de maître et des locaux liés à l'exploitation⁴⁵.

En outre, toute la logique de cette distribution répondait à l'importance et à la structure de la cour médicéenne. Marcello Fantoni a en effet montré combien celle-ci s'est progressivement constituée sous les règnes des premiers grands-ducs : alors que le personnel de cour ne comprend qu'une dizaine de serviteurs en 1549, on en enregistre 168 au début de la régence de François (1564), pour atteindre 233 salariés à sa mort (1587), auxquels il convient d'ajouter la foule des « bouches » qui dépendent économiquement du prince ou des membres de sa famille. L'époque de François s'insère entre une vision encore « domestique » de la cour sous son père et l'impulsion donnée par Ferdinand – sans doute liée à son expérience de la curie romaine –, qui doublera pratiquement l'effectif de la cour et la dotera d'un cérémonial précisément codifié. D'autre part, ce personnel se répartit en strates hiérarchiques, depuis les grands dignitaires – majordome, *maestro di guardaroba*... –, jusqu'aux artisans, aux valets ou aux chasseurs⁴⁶. Le palais, ses nombreux appartements et ses dépendances permettent de le loger⁴⁷. Cette cour nombreuse, la famille grand-ducale et ses hôtes pouvaient ainsi « s'installer » à Pratolino, tout particulièrement durant les mois d'été pour lesquels, comme nous le verrons, la villa apparaît conçue⁴⁸. Mais, et c'est là que réside surtout le paradoxe de Pratolino, le grand-duc aura tendance à vouloir s'y isoler de cette suite encombrante...

Ce rôle résidentiel ne peut d'ailleurs être dissocié du caractère encore fortement itinérant des cours de la Renaissance. À Florence, l'agrandissement du palais Pitti et de son jardin, Boboli⁴⁹, qui furent achetés par Éléonore de Tolède, l'épouse de Côme, en février 1550 et firent rapidement l'objet de projets d'envergure⁵⁰, peut se lire comme la tentative de donner à la cour un siège permanent, notamment avec les interventions d'Ammannati à partir de 1561 ; pourtant, elle n'aboutira pleinement que sous Ferdinand I^{er}, après 1588⁵¹. Si

⁴⁵. Voir, entre autres, Azzi Visentini, 1996, p. 252-254.

⁴⁶. Fantoni, 1994, p. 30-36.

⁴⁷. C'est aussi ce qu'observe Zangheri, 1979, vol. I, p. 42.

⁴⁸. Voir *infra*, « D'air pur et d'eau fraîche », et chap. 2, « Une stratégie de "climatisation" ».

⁴⁹. Pour la bibliographie concernant Boboli, voir *infra*, chap. 5, « Programmes médicéens ».

⁵⁰. Sur la phase initiale du jardin et le projet de Tribolo, voir avant tout Rinaldi, 1991.

⁵¹. Voir notamment Baldini Giusti, 1980 ; Fantoni, 1994, p. 26-28.

Côme en fit sa propre résidence à partir de 1564, c'est qu'il venait de se retirer du gouvernement en faveur de François, qui logea dès lors au « palais ducal », c'est-à-dire au Palazzo Vecchio. Donné en juillet 1568 par Côme à son fils aîné⁵², le palais Pitti n'est encore sous François qu'une résidence occasionnelle, certes utilement reliée au véritable complexe palatial – le palais ducal et les Offices – grâce au Corridor construit en 1565 par Vasari, mais relativement périphérique dans la distribution des lieux du pouvoir au sein du tissu urbain⁵³. Il s'agit, à proprement parler, d'une villa suburbaine (fig. 81-82) : le jardin s'étend sur les pentes d'une colline à l'arrière du palais Pitti, jusqu'aux murailles de Florence, là où, encore de nos jours, s'ouvre la campagne cultivée. Il nous faudra d'ailleurs replacer le *barco* de François dans cette succession de villas où la cour médicéenne s'installe périodiquement au rythme des saisons⁵⁴.

À Pratolino, c'est donc la fonction résidentielle qui semble prévaloir sur l'aspect productif. Les colossales dépenses qu'a occasionnées l'aménagement du *barco* seraient un investissement non pas financier, mais sociopolitique. Il faut dès lors s'interroger sur cette pratique complexe qu'est la villégiature princière, sur son programme tel qu'il vient s'inscrire dans la dédicace latine du salon et sur certains de ses enjeux, culturels au sens large du terme. Il ne s'agira pas ici de démêler toutes les raisons objectives qui pouvaient conduire le prince à créer une villa où se retirer temporairement, mais d'examiner plutôt comment ce choix pouvait être justifié dans la culture de l'époque à partir d'une série de témoignages. Plusieurs se présentent en effet comme des tentatives de « réponse » à un tel paradoxe ; tous permettent en tout cas d'attirer l'attention sur des aspects fondamentaux du « phénomène du jardin » au *Cinquecento*, et qu'il faut envisager comme toile de fond à la création de Pratolino. Magnificence, éloignement de la ville, divertissement du prince, alternance des résidences, retraite solitaire, recherche d'air pur et de fraîcheur : autant de « raisons » d'aménager un jardin comme celui de François, des plus « politiques » au plus « intimes », autrement dit autant de fonctions attendues pour une telle villa où s'articule différemment la distinction entre public et privé. Cet examen commencera ainsi à « situer » Pratolino dans l'art des jardins italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, à dégager ses

⁵². Capecchi, 1993, p. 31. La même année, Côme cède aussi Castello à François et la Petraia à Ferdinand.

⁵³. Sur le rôle des résidences et des jardins médicéens à Florence et la place à part de Boboli, voir notamment les travaux de Rinaldi, 1980a, 1981 et 1987.

⁵⁴. Voir ci-dessous, « Villégiatures médicéennes ».

caractères communs à d'autres villas et ses spécificités, ainsi qu'à montrer comment certains usages, relevant de l'« expérience du lieu », viennent déterminer des structures.

Magnificence

Lors des obsèques de François à San Lorenzo en décembre 1587, l'une des toiles peintes du décor funèbre, exécutée par Ludovico Buti⁵⁵, représentait Pratolino en le consacrant en quelque sorte comme l'une des grandes entreprises du règne. Dans sa description des funérailles, Giovan Battista Strozzi déclare à ce sujet ne pas savoir si le grand-duc construisit sa villa « pour rivaliser avec la haute magnificence de ses ancêtres, ou pour vaincre la nature par l'art, ce qui s'est produit selon ceux qui, attirés par la renommée d'un tel édifice, et y découvrant tant de merveilles, admirèrent par-dessus tout que fût surmontée l'âpreté du site⁵⁶ », une âpreté qu'avait déjà soulignée Montaigne⁵⁷.

Ainsi, la création de Pratolino semblait pouvoir se justifier comme l'un des « hauts faits » de la vie du prince. L'idée apparaît également dans une série de bas-reliefs rectangulaires, en or sur fond d'améthyste, exécutés d'après des dessins de Giambologna vers 1585, peut-être pour la Tribune des Offices⁵⁸. L'un figure François écoutant la lecture du décret impérial qui lui confirme le titre de grand-duc⁵⁹ ; sur un autre, Buontalenti lui présente sa maquette pour la façade du Duomo de Florence ; un troisième représente Giambologna lui-même, qui lui offre son modèle pour la fontaine de Thétis destinée à

⁵⁵. Voir Berti, 1967, p. 197 ; pour les obsèques de François, voir entre autres *Feste e apparati medicei*, 1969, p. 62-66.

⁵⁶ Strozzi, 1587, p. 48 : « *non so se per gareggiare con l'alta magnificenza de' suoi Antenati o per vincere la Natura con l'arte, come essere avvenuto affermano quei che tratti dalla fama di tale Edifizio, e tante maraviglie trovandovi null'altro ammirano più, che la superata asprezza del sito* ».

⁵⁷. Montaigne, 1983, p. 175.

⁵⁸. Bas-reliefs à Florence, Museo degli Argenti, inv. Gemme 1921, respectivement n° 264, 821 et 822. Voir notamment les notices d'Amelio Fara dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 37-39, p. 76-77. Des modèles en cire et des répliques en bronze sont conservés au Museo Nazionale del Bargello.

⁵⁹. La dignité grand-ducale, conférée par le pape Pie V à Côme I^{er} en août 1569, fut à nouveau concédée à François en novembre 1575 cette fois par l'empereur Maximilien II, puis reconnue par Philippe II, roi d'Espagne (Diaz, 1976, p. 188 et 232-233).

l'intérieur de l'*Apennin*⁶⁰, devant la façade septentrionale du palais de Pratolino (fig. 20) : le sculpteur laisse du même coup un témoignage de sa propre faveur. La confirmation d'une reconnaissance dynastique et le mécénat « public » sont ainsi mis au même rang que l'aménagement de la villa, qui cesse dès lors d'appartenir seulement à la sphère « privée » du prince.

Faire de la création de Pratolino un acte à valeur politique est encore l'un des enjeux de la description de Vieri, qui échafaude une explication « morale » du jardin mais aussi tente d'en justifier l'aménagement. Dédiée au grand-duc, elle affirme dès la préface que « Pratolino est le portrait d'une république bien gouvernée ici-bas sur terre, et ensuite de celle qui est au-dessus des cieux et divine⁶¹ ». Son deuxième chapitre traite des « raisons » (*cagioni*) de Pratolino. Comme le veut la *Politique* d'Aristote mentionnée dans le texte, le bon souverain doit non seulement cultiver la vertu, en particulier la piété religieuse – ce sera le point de départ théorique de l'exégèse allégorique de Vieri, que nous examinerons plus loin⁶² –, mais encore ses vertus doivent dépasser celles de tous ses sujets⁶³, comme la libéralité et la magnificence des riches, la magnanimité des nobles⁶⁴... Cette fois c'est l'*Éthique à Nicomaque* qui se profile à l'arrière-plan, et sa définition de ces vertus au livre IV. En particulier, la magnificence dépend des œuvres que l'on réalise :

La plus estimée est celle qui est grande et belle, car la contemplation d'une œuvre de ce genre soulève l'admiration du spectateur, et le fait de causer l'admiration appartient précisément à l'œuvre magnifique réalisée ; et l'œuvre a son excellence, c'est-à-dire sa magnificence, dans sa grandeur⁶⁵.

Le magnifique dépense avec grandeur pour l'intérêt public, par exemple en organisant un chœur, une fête en l'honneur d'hôtes illustres, mais encore pour « se ménager une demeure

⁶⁰. Identification due à Keutner, 1990, p. 24. Sur cette fontaine, voir *infra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

⁶¹. Vieri, 1586, p. 8 (éd. Barocchi, 1977, p. 3400) : « *Et a fine, che di qui ancora apparisca, come Pratolino sia un ritratto prima di una Repubblica ben governata quaggiù in terra, et poi della sopraceleste, et divina* ».

⁶². Voir *infra*, chap. 5, « Les enjeux d'une exégèse ».

⁶³. Aristote, *Politique*, III, 17, 5, 1288a 15-19 (éd. 1960-89, vol. II, p. 99) : « Lors donc qu'il arrive à une famille entière, ou même à un individu quelconque, de se distinguer entre les autres par une vertu supérieure au point de l'emporter sur celle de tous les autres, alors il est juste que cette famille obtienne la royauté et le pouvoir suprême en tout, ou que cet individu unique devienne roi ».

⁶⁴. Vieri, 1586, p. 20.

⁶⁵. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 4, 1122b 17-20 (éd. 1972, p. 182).

en rapport avec sa fortune⁶⁶ ». C'est sur cette base implicite que Vieri formule l'ultime « raison » de Pratolino :

Parmi les autres offices d'un prince digne d'estime, l'un est de pourvoir à certains moments, à soi même et à ses sujets, quelque noble récréation, comme le sont fêtes, jardins, musiques et autres choses semblables.

Précepte qu'avait déjà repris Machiavel dans *Le Prince* (écrit en 1513 mais publié seulement en 1532), au chapitre XXI consacré à « ce qui convient au prince pour se faire estimer », en affirmant qu'il doit « aux moments de l'année qui conviennent, tenir occupés les peuples avec les fêtes et les spectacles⁶⁷ ». Vieri poursuit :

En outre lors de telles distractions et fêtes, les plus ingénieux artistes rivalisent ensemble à montrer leur excellence, comme cela s'est produit il y a quelques mois lors de la comédie de ce cher seigneur Giovanni da Vernia, récitée à la demande du Sérénissime Grand-Duc, avec ces intermèdes étonnants : un public nombreux fut non seulement divertie à plusieurs reprises, mais vit avec grande stupeur des effets miraculeux produits en un instant grâce à des machines et à des mécanismes presque surhumains, entendit des musiques très suaves, et le chant d'oiseaux si bien contrefait que l'on croyait qu'il s'agissait d'oiseaux réels⁶⁸.

Ces intermèdes de l'*Amico fido* de Giovanni de' Bardi di Vernio avaient été représentés aux Offices en février 1586, lors des noces de Virginie, la sœur de François, avec César d'Este, successeur potentiel du duc Alphonse II. Les grandioses scénographies de Buontalenti ont plus tard été décrites dans sa biographie par Baldinucci : la salle était transformée en jardin artificiel ; les oiseaux artificiels dont parle le philosophe étaient sans doute ceux du troisième intermède, où la scène représentait la métamorphose d'une campagne désolée en un jardin florissant grâce au printemps⁶⁹. Ainsi Vieri semble-t-il « justifier » Pratolino par le paradigme – aristotélicien – de la fête⁷⁰, et son recours à l'illusion afin de provoquer

⁶⁶. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 5, 1123a 6-7 (éd. 1972, p. 184).

⁶⁷. Machiavel, 1992b, p. 292 : « *ne' tempi convenienti dell'anno, tenere occupati e' populi con le feste e spettacoli* » (trad. dans Machiavel, 1992a, p. 164).

⁶⁸. Vieri, 1586, p. 21-22 : « *tra gli altri uffitii di amorevolissimo principe, uno è questo, provvedere a certi tempi a se stesso, et a'suoi soggetti qualche nobile recreatione : come sono, feste, giardini, musiche, et altre così fatte : (...) oltre che i simili spassi, et feste unitamente fanno a gara à dimostrare la loro eccellenza i più ingegnosi professori dell'arti, come a questi mesi avvenne nella Comedia del gentilissimo Signore Giovanni da Vernia, recitata per ordine del Serenissimo Gran Duca, et in questi stupendi intermedii : dove oltre al ricrearsi in più volte grandissimo numero di popoli, con grandissimo stupore si veddono opere miracolose condotte in un subito con machine, et ingegni quasi soprabumani, si udirono musiche suavissime, et voci contrafatte di ucelli tanto simili, che di ucelli stessi si credeva, che fussero* ».

⁶⁹. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 510-513. Sur ce spectacle, officiellement décrit par Rossi, 1586, voir entre autres *Feste e apparati medicei*, 1969, p. 56-61 ; *Il luogo teatrale a Firenze*, 1975, p. 108-110 ; Mamone, 1981, p. 59-68 (qui reproduit de larges extraits de la relation de Bastiano de' Rossi dans les documents 12-13, p. 112-116).

⁷⁰. Le lien entre la théorie aristotélicienne de la magnificence et le développement d'une politique du spectacle à la Renaissance a notamment été souligné par Strong, 1991, dont la première partie s'intitule « Étude de la magnificence » (voir en particulier p. 41-42).

l'émerveillement – mesure de la magnificence selon le Stagirite –, la « *maraviglia* » dont il va disserter à propos de la villa du grand-duc⁷¹. Il y intègre l'idée, bien ancrée dans la mentalité florentine, d'une émulation artistique favorisée par le mécénat. Et surtout, jardin et spectacle partagent la même finalité : le divertissement, la « récréation », une idée effectivement présente dans la « dédicace » de Pratolino.

Mais ce passage du texte de Vieri pose du coup le problème de la dimension « publique » du jardin. Il faut à ce sujet relier cette inscription de la villa de François à celles étudiées par David R. Coffin dans les jardins des cardinaux romains, où elles constituent la tradition de la *Lex Hortorum*⁷². L'un des exemples les plus précoces en serait l'inscription de la *vigna* du cardinal Carafa sur le Quirinal, datant de la fin du XV^e siècle, où est rappelée l'hospitalité du maître pour ses amis. La *Lex Hortorum* devient un véritable programme avec le cardinal Andrea della Valle, qui « offre » son jardin de sculptures, une cour installée au-dessus des écuries de son palais dans les années 1520 et ordonnée par le sculpteur Lorenzo di Ludovico Lotti, dit Lorenzetto⁷³, à quiconque en peut tirer plaisir ou enseignement. Cette dédicace, déjà présente en 1536, donne dans une traduction littérale :

I. À la restauration des statues endommagées et à la décoration des jardins suspendus.

II. À la joie des amis et à l'amusement des citoyens et des étrangers [*civium advenarumque*].

III. Non à la volupté, mais à la richesse et à la faveur des biens.

IV. À la jouissance d'une vie distinguée et à une retraite agréable.

V. Pour sa gaieté et celle de ses descendants.

VI. Pour un jardin d'antiquités comme aide aux poètes et aux peintres.

VII. Pour le divertissement [*oblectamento*] d'un loisir honnête et la commodité domestique.

VIII. Pour la mémoire des ancêtres et l'émulation des descendants [*nepotumque imitationi*]⁷⁴.

⁷¹. Voir *infra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

⁷². Coffin, 1982, repris dans Coffin, 1991, chap. 14 : « The Public and the Roman Garden », p. 244-257 et appendice IV, p. 268-269.

⁷³. Le jardin de sculpture d'Andrea della Valle est amplement décrit par Vasari, 1967, vol. IV, p. 247-248, qui en souligne le rôle de modèle : « *La quale cosa fu cagione che altri signori hanno poi fatto il medesimo e restaurato molte cose antiche, come il cardinale Cefis [Cesis], Ferrara, Farnese e, per dirlo in una parola, tutta Roma* ». Voir aussi Coffin, 1991, p. 20-21 et les remarques de Falguières, 1988a, p. 292-298, que je reprendrai partiellement ci-dessous.

⁷⁴. Reporté dans Coffin, 1991, p. 268-269 : « I. *Ad collabentium statuarum instaurationem pensiliumque hortorum ornamentum.* / II. *Ad amicorum iucunditatem civium advenarumque delectationem.* / III. *Non ad voluptatem sed ad census fortunarumque favorem.* / IV. *Ad delictum vitae elegantiarum gratiarumque secessum* » et « V. *Sibi et genio posterorumque hilaritati.* VI. *Antiquarum rerum vivario pictorum poetarumque subsidio.* / VII. *Honesti otii oblectamento domesticaeque commoditati.* / VIII. *Maiorum memoriae nepotumque imitationi* ».

Ce sont ainsi les « fonctions » du jardin qui se trouvent annoncées : collection d'antiques pouvant servir de modèles artistiques, lieu de divertissement, d'*oblectamentum* qui doit provoquer la joie (*iuncunditas*), l'amusement et le plaisir (*delectatio*), la gâité (*hilaritas* : le terme présent dans l'inscription de Pratolino), il contribue à la prospérité du maître et au prestige familial – « pour rivaliser avec la haute magnificence de ses ancêtres », dit l'oraison de Strozzi – mais est aussi destiné aux « citoyens » et aux « étrangers ». Ainsi, dans la Rome de la seconde moitié du XVI^e siècle, la plupart des *vigne* importantes sont pourvues de portails monumentaux pour l'accès du public, accueilli par une *Lex Hortorum*. Cependant certains espaces, comme les *giardini segreti*, clos et généralement accolés au palais, restent réservés aux familiers du cardinal⁷⁵ : manifestant de ce point de vue leur filiation avec l'*hortus conclusus* médiéval⁷⁶, ils maintiennent une certaine dimension « privée ».

Montaigne a décrit l'atmosphère relativement « permissive » de ces *vigne* romaines : « Ce sont beautés ouvertes à quiconque s'en veut servir, et à quoi que ce soit, fût-ce à y dormir et en compagnie, si les maîtres n'y sont, qui n'aiment guère⁷⁷ »... Certaines représentations de jardin évoquent aussi un public nombreux et diversement occupé⁷⁸. Dans la *Vue de Rome* de Hendrik van Cleef III, portant la date de 1589, on observe au premier plan la cour des Statues du Belvédère au Vatican⁷⁹ : tandis que des cardinaux admirent un *Cheval marin* sculpté, des gardes suisses se reposent, adossés à une haie fleurie (fig. 120). Dans sa *Vue du jardin de sculptures du cardinal Cesi* (fig. 121), situé également au Vatican et dû aux interventions successives des cardinaux Paolo Emilio, Federico et Pier Donato Cesi⁸⁰, le peintre anversois montre des visiteurs contemplant des statues, mais encore des cavaliers s'exerçant dans la cour, et, au premier plan sur la gauche, un personnage assis qui dessine le jardin, mise en abyme de l'artiste. Présent à Rome à la fin

⁷⁵. Coffin, 1991, p. 252-255.

⁷⁶. Sur ce caractère du *giardino segreto*, voir Venturi, 1991 et Lamarche-Vadel, 1997.

⁷⁷. Montaigne, 1983, p. 230.

⁷⁸. L'importance des représentations peintes de la vie sociale dans les jardins a été pressentie par Sulzberger, 1956. Voir récemment Fagiolo – Giusti, 1996 : « Vita in giardino », p. 66-83.

⁷⁹. Sur la cour des Statues créée par Bramante pour Jules II, voir essentiellement Ackerman, 1954 et Brummer, 1970.

⁸⁰. Sur ces deux tableaux et la collection de sculptures du jardin Cesi, voir notamment Meulen, 1974, et Belli Barsali, 1990 ; pour la *Vue de Rome*, également la notice dans *Fiamminghi a Roma*, 1995, n° 52, p. 120-121. Dans la vue du jardin Cesi, une inscription semble indiquer la date de 1584.

des années 1540, celui-ci a dû travailler d'après des vues exécutées sur place⁸¹. Son souci de « pittoresque », rattaché à la tradition flamande, donne ainsi un aperçu de la vie sociale dans les jardins de Rome. La tendance s'accroît chez Sébastien Vranckx, un autre artiste anversois, par exemple dans le *Paysage avec la villa Médicis* (fig. 101), portant la date de 1615. La représentation topographique est nettement déformée par rapport à la réalité, le groupe sculpté au centre – tiré du *Nessos et Déjanire* de Giambologna – et les deux édifices avec caryatides sur les côtés ont été rajoutés⁸². Il s'agit bien d'une vue « imaginaire », qui met l'accent sur la foule dispersée dans le jardin : carrosse et cavaliers, joueur de luth, enfants s'amusant à cache-cache, groupes bavardant plaisamment.

Comme l'a souligné Coffin, cette ouverture au public des *vigne* de cardinaux leur permettait d'exhiber leurs richesses et leurs qualités de mécènes, en un mot de montrer leur pouvoir⁸³. Il suggère que cette conception publique du jardin qui semble s'affirmer avec Oliviero Carafa, alors cardinal de Naples, soit liée à une influence directe de son compatriote Giovanni Pontano, le célèbre humaniste qui, dans son traité *De splendore*, recommandait d'ouvrir sa villa aux citoyens et aux étrangers, comme le fera explicitement Andrea della Valle⁸⁴. Il faut en effet relever que le dernier chapitre du livre, *De hortis ac villis*, engage l'homme splendide à posséder des jardins pour s'y promener et organiser des banquets, et à construire des villas où il peut recevoir des hôtes⁸⁵. Mais la position de Pontano mérite d'être plus largement rappelée. Le *De splendore* est publié en 1498 avec quatre autres livres, plusieurs fois réédités au siècle suivant dans ses *Opera*. Cet ensemble traite de l'usage de l'argent d'un point de vue éthique et à partir d'Aristote, en le rattachant à cinq vertus : libéralité, bienfaisance, magnificence, splendeur, convivialité. Les spectacles publics sont abordés dans le *De magnificentia*⁸⁶ ; cette vertu concerne les grandes dépenses, tout comme la splendeur, mais regarde davantage les « œuvres publiques » tels les édifices

⁸¹. Van Cleef a peint une autre vue de Rome prise depuis le Vatican, où l'on voit à la fois la cour du Belvédère et le jardin Cesi (Berne, Abegg-Stiftung, reproduit dans Meulen, 1974, fig. 28, et détails dans Belli Barsali, 1990, fig. 3 et 15).

⁸². Voir Toulhier, 1989, n° 156, p. 148-149, et *Fiamminghi a Roma*, 1995, n° 235, p. 315.

⁸³. Sur l'importance politique du « train de vie » des cardinaux à la Renaissance, voir l'excellente synthèse de Firpo, 1990.

⁸⁴. Coffin, 1991, p. 250-251.

⁸⁵. Pontano, 1999, *De splendore*, VIII, p. 240. Pontano s'intéressait de près aux jardins, et écrivit avant 1503 un traité versifié sur la culture des agrumes (*De hortis Hesperidum, sive De cultu citri*, publication posthume en 1513 : voir Segre, 1996a).

⁸⁶. Pontano, 1999, *De magnificentia*, XIV, p. 198.

tandis que la seconde intéresse les « choses privées⁸⁷ » comme l'ornement de la demeure. Or parmi les « hommes magnifiques », Pontano cite Côme l'Ancien comme le premier des modernes ayant su reprendre la tradition d'employer l'argent privé pour le bien commun et l'ornement de la patrie, en fondant des bibliothèques (la Laurenziana, outre le développement de celle de San Marco) et en érigeant des églises (par exemple San Lorenzo) ; mais, ajoute-t-il, il faut aussi compter les monuments privés parmi les œuvres des hommes magnifiques, car ils lui confèrent un prestige supplémentaire et participent à l'embellissement de la cité ; aussi mentionne-t-il encore le palais (de la via Larga) et les villas (telle que Careggi) parmi les constructions dues à Côme⁸⁸. Pontano reconnaît par là le rôle novateur que le véritable fondateur du pouvoir médicéen à Florence, riche marchand et non aristocrate, avait eu dans l'évolution du mécénat architectural en Italie au milieu du XV^e siècle, un rôle alors critiqué et qu'un Timoteo Maffei s'employa par exemple à défendre en recourant à la notion thomiste de magnificence⁸⁹. Le texte de Pontano rattache ainsi les jardins à la sphère « privée », celle du maître des lieux et de ses hôtes, sans les y réduire pourtant puisqu'ils contribuent effectivement à manifester la magnificence. Il permet de saisir combien la justification proposée par Vieri à propos de Pratolino avait en quelque sorte été préparée par la philosophie politique et éthique du *Quattrocento* et sa réflexion sur la « vie civile » dans laquelle, dès le premier humanisme florentin, l'*Éthique à Nicomaque* avait joué un rôle primordial⁹⁰. Pontano écrivait dans la Naples d'Alphonse II d'Aragon ; Vieri, près d'un siècle plus tard, dans une Florence désormais inféodée aux Médicis. Par rapport aux cardinaux romains dont le mécénat peut par exemple jouer dans la course au pontificat, le prince n'a plus à gagner sa place mais à confirmer qu'il l'occupe avec raison, non pas tant à l'égard des « citoyens » qui sont devenus des « sujets », que vis-à-vis de ses pairs. Si l'on compare la dédicace de Pratolino à celle du jardin d'Andrea della Valle, les mots « citoyens » et « étrangers » n'apparaissent plus aux côtés des « amis ».

⁸⁷. Pontano, 1999, *De splendore*, I, p. 224 : « *Sed magnificentia ipsa sumpsit nomen a magnitudine, versaturque in aedificiis, spectaculis, muneribus. At splendor, quod in ornamentis domesticis, in cultu corporis, in supelectile, in apparatu rerum diversarum praelucet, inde nomen a splendendo duxit (...). Quin etiam magnificentia in publicis operibus et iis, quae diutius permansura sint, magis versatur, cum splendor privata potius curet, nec momentanea quaedam ac minora negligat* » (je souligne).

⁸⁸. Pontano, 1999, *De magnificentia*, XI, p. 188-190.

⁸⁹. Sur cette question, voir Jenkins, 1970.

⁹⁰. Comme l'a bien rappelé Garin, 1994, p. 60-71.

De plus, cette inscription se trouve au cœur du palais, non à l'entrée de la villa, laquelle, contrairement aux jardins des cardinaux romains aménagés dans la ville ou ses abords immédiats, est située à une dizaine de kilomètres de la cité. Elle n'est vraiment ouverte à tous qu'une fois l'an, le jour de la fête de S. Cresci, le saint protecteur de la petite église voisine de Macioli⁹¹. C'est aussi le cas du « palais ducal » ou Palazzo Vecchio à l'occasion de la Saint-Jean – patron de Florence –, où était alors organisé un bal « villageois » dans la salle des Cinq Cents, au grand étonnement des voyageurs. Montaigne, qui y assiste en 1581, en est frappé :

Le palais du grand-duc était ouvert et rempli de paysans pour qui rien n'était fermé, et l'on dansait de tous côtés dans la grande salle. Le concours de cette sorte de gens est, à ce qu'il me semble, une image de la liberté perdue, qui se renouvelle ainsi tous les ans à la principale fête de la ville⁹².

Vieri a beau invoquer la recreation des sujets du prince, la fonction principale de Pratolino demeure relativement « intime » et non « civique » : François ne dédie « la gaité et le délassement de l'âme » qu'à « lui-même et ses amis », c'est-à-dire ses parents, ses intimes et ceux auxquels il veut manifester son estime ou sa faveur.

Différence stratégique qui, d'une certaine manière, ne fait que traduire les spécificités sociopolitiques de Florence et de Rome à cette époque. Les excellentes recherches de Patricia Falguières sur le collectionnisme dans le milieu des cardinaux romains au XVI^e siècle aident à le comprendre⁹³. L'ouverture publique des *vigne* romaines ne peut être séparée de l'essor des collections d'antiques et des conditions historiques qui y ont présidé, notamment la conjonction des années 1480 et 1511-1517 où, au moment d'une phase difficile des relations entre la « Rome des Papes » et la « Rome des Romains », le collectionnisme s'est vu accrédité comme dispositif triomphal et prédisposition à l'art de gouverner, dans une société relativement ouverte aux carrières individuelles en dépit de sa forte hiérarchisation. Le cas d'Andrea della Valle est en fait central : figure de proue de l'intégration de l'aristocratie communale au Sacré Collège, assimilé au Sénat de l'ancienne Rome, il réalise avec son jardin de sculptures la fusion d'une pratique qui s'était développée

⁹¹. Zangheri, 1979, vol. I, p. 45.

⁹². Montaigne, 1983, p. 309 (texte original : « *era il palazzo del granduca aperto, e pieno di contadini, ai quali era aperta ogni cosa : e la gran sala piena di diversi balli chi di qua, chi di là. Questa sorte di gente credo, che fusse qualche immagine della libertà perduta che si rinfreschi a questa festa principale della città* », p. 474) ; voir de même Virey, 1999, II, 1319-1330, p. 91.

⁹³. Falguières, 1988a, en particulier p. 274-298. La suite du paragraphe reprend certains résultats de cette étude.

dans les familles patriciennes, la thésaurisation d'antiques, et l'exigence de faste qui s'affirme alors chez les princes de l'Église à partir, effectivement, d'une récupération de la théorie aristotélicienne de la magnificence. C'est que la définition du statut du cardinalat chez les canonistes à partir du milieu du XV^e siècle s'était appuyée sur la notion d'*utilitas publica*, en insistant sur un double rapport à la sphère publique et à la résidence romaine. La bibliothèque fut d'abord le modèle d'une collection d'« utilité commune » ; l'accumulation et l'exposition d'antiques prit le relais, en jouant semble-t-il sur la tradition du droit romain qui faisait de la disposition des *signa* l'un des critères de définition de l'espace public. La collection cardinalice serait ainsi devenue une sorte d'alternative à l'usage proprement monumental des antiques, qui demeurerait l'apanage des papes ; elle permettait de satisfaire à cette double exigence de « romanité » et d'*utilitas publica*, à condition d'être laissée en accès libre. Par là même les *vigne* et leurs antiques pouvaient et devaient être considérées comme espace public. Elles se faisaient « cité fictive ».

Patricia Falguières a également souligné le rôle de ce collectionnisme des antiques chez les cardinaux romains dans l'élaboration de celui des Médicis ; nous verrons que ce modèle doit être gardé en tête en ce qui concerne la statuaire à Pratolino⁹⁴. Par ailleurs, il est une autre dimension de ces jardins romains qu'il faut prendre en compte pour juger de la relation de Pratolino à la logique de la « magnificence » mobilisée par Vieri.

En effet, ces *vigne* servent aussi à la réception d'hôtes illustres. Citons le cas significatif du frère de François, l'ambitieux Ferdinand dont le mécénat, comme l'a récemment dégagé un essai de Suzanne B. Butters, apparaît complètement orienté par le concept de magnificence⁹⁵. L'un des premiers aménagements à la suite de son acquisition, en janvier 1576, de la *vigna* du cardinal Ricci sur le Pincio déjà décorée d'un jardin⁹⁶, tient en effet dans le percement de la grande allée s'ouvrant sur la via di Porta Pinciana⁹⁷, destinée à

⁹⁴. Voir *infra*, chap. 4, « Le jardin comme collection ».

⁹⁵. Butters, 1999.

⁹⁶. Pour l'histoire de la villa Médicis à Rome, outre la thèse d'Andres, 1976, on dispose d'une série de volumes remarquables (voir Toulhier, 1989 pour la documentation iconographique et la description, et *La Villa Médicis*, 1991 pour une approche d'ensemble, en particulier les contributions d'Andres, Butters (c) et Boiteux sur les jardins), auxquels il convient désormais d'ajouter la récente exposition *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999.

⁹⁷. Andres, 1991, p. 346, note 17.

l'entrée du public. Sur le portail rustique, peut-être dessiné par Ammannati⁹⁸, deux plaques de marbre accueillent le visiteur :

Hôte, parvenu à ces jardins plantés tels que tu les vois
Au sommet de la Colline des Jardins, et qu'il te plaira peut-être
De découvrir, sache que le maître
Les a ouverts à tous ses amis.

Hôte, étant entré dans ces jardins
Que Ferdinand de Médicis ordonna à grande dépense,
Plaise à toi d'en combler ta vue
Et d'en jouir, sans rien désirer de plus⁹⁹.

L'invitation au plaisir – d'abord esthétique et visuel – rappelle en même temps les énormes frais de la réalisation de la villa, signe de la libéralité du cardinal donnée à voir dans ce jardin dont il fera, grâce à une habile politique d'achat, l'*antiquarium* le plus prestigieux de la Rome des années 1580¹⁰⁰. Mais cette générosité s'exprime aussi tout particulièrement lors de banquets et de fêtes publiques à l'époque du carnaval – une habitude fort répandue dans les jardins romains du XVI^e siècle¹⁰¹ –, ainsi qu'à l'occasion du séjour d'hôtes illustres : papes, autres cardinaux, membres de l'aristocratie romaine ou ambassadeurs. Il s'agit bien pour Ferdinand de démontrer son statut d'homme d'État¹⁰².

Un certain principe d'émulation semble être nettement intervenu si l'on considère le rôle de modèle qu'a pu jouer la villa Giulia¹⁰³. Celle-ci fut bâtie entre 1551 et 1555 par le cardinal Giovanni Maria Ciocchi del Monte, élu pape sous le nom de Jules III en 1550, à partir d'une *vigna* située au nord de la Porta del Popolo, héritée de son oncle le cardinal Antonio del Monte et agrandie par le nouveau pontife grâce à des achats de terrains jusqu'à former un immense domaine. Sa partie septentrionale sur les hauteurs des monts Parioli,

⁹⁸. Pour une discussion de cette attribution traditionnelle – l'appellation « portail de Vignole » encore employée sur place n'ayant guère raison d'être, Barozzi étant mort en 1573 –, voir Butters, 1991b, p. 305-309.

⁹⁹. Les inscriptions sont toujours présentes aujourd'hui (reproduction photographique dans Butters, 1999, p. 34, fig. 10-11 et transcription dans Coffin, 1991, p. 269) : à gauche « *Aditurus hortos, hospes, in summo, ut vides, / Colle Hortulorum consistos, si forte quid / Audes probare, scire debes hos hero, / Heriq. amicis esse apertos omnibus* » et à droite « *Ingressus hospes hosce, quos ingentibus / Instruxit hortos sumptibus suis Medices / Fernandus, expleare visendo licet, / Atq. his fruendo plura velle non decet* ». Elles ont vraisemblablement été composées par Pietro Angeli da Barga (Butters, 1991c, p. 360).

¹⁰⁰. Voir notamment les travaux récents de Gasparri, 1991 et 1999.

¹⁰¹. Voir Coffin, 1991, chap. 13 : « Entertainment », p. 227-243.

¹⁰². Voir à ce sujet Boiteux, 1991, p. 601-605.

¹⁰³. Pour la villa Giulia, je renvoie notamment aux travaux de Falk, 1971, Belli Barsali, 1983, p. 170-187, Coffin, 1979, p. 150-174, Azzi Visentini, 1996, p. 159-172 et Fagiolo – Giusti – Cazzato, 1997, p. 30-35.

correspondant à l'ancienne *vigna* de Giovanni Poggio, avait été mise à la disposition de la famille de Côme I^{er} à la mort de Jules III, et le jeune cardinal eut même la possibilité d'en récupérer certains éléments décoratifs pour son nouveau jardin du Pincio, comme une série d'hermès antiques qui sera complétée de variations modernes¹⁰⁴. Or la villa Giulia, résidence suburbaine aux portes de Rome, munie elle aussi d'une *Lex Hortorum* inscrite dans son nymphée, eut pendant un moment une fonction « diplomatique ». Un certain cérémonial pour l'entrée à Rome s'était affirmé dès le XV^e siècle après le retour de la papauté. Sous le pontificat de Pie IV, régnant de 1559 à 1565, c'est la villa Giulia – après la vigna Sanibaldi puis la villa Madama du Monte Mario – qui servit principalement d'étape d'accueil pour les hôtes officiels se rendant à Rome, arrivant en majorité du nord ; Côme I^{er} y fut notamment reçu en novembre 1560 lorsqu'il vint honorer le nouveau Saint-Père¹⁰⁵. Un an plus tard, François de Médicis fut à son tour accueilli dans la *vigna* de Pie IV à son arrivée à Rome et y passa quelques jours¹⁰⁶.

L'utilisation d'un jardin comme lieu de réception officielle n'était pas neuve à Florence ; déjà, un siècle plus tôt, Côme l'Ancien avait fièrement montré celui du palais de la Via Larga à ses invités, un pape Pie II ou un Galeazzo Maria, fils du duc de Milan, pour lequel on avait planté une couleuvre de verdure, arme des Sforza¹⁰⁷. Mais il semble que François ait comme son frère cherché à tirer profit des ressources d'une villa pour l'hospitalité des invités de marque¹⁰⁸. On sait par exemple qu'Octave Farnèse y est reçu le 10 mai 1575, l'ambassadeur de Venise le 26 mars 1576, Pellegrina Cappello – fille d'un premier mariage de Bianca – le 22 janvier 1577, suivie en avril 1578 par le frère de cette dernière¹⁰⁹. La situation même de la villa, à proximité de la route qui relie Bologne à Florence, en fait une étape de choix pour les cortèges officiels se rendant dans la capitale toscane, en particulier à l'occasion de noces. Pratolino paraît alors avoir tenu comme la villa Giulia un véritable rôle « protocolaire » dans le cadre d'une forme de cérémonial d'entrée. C'est le cas en 1579 lorsque, venus fêter le mariage du grand-duc et de Bianca, tous les

¹⁰⁴. Voir Gasparri, 1991, p. 450 et les notices du catalogue *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999, n° 10-13, p. 156-161.

¹⁰⁵. Cet usage diplomatique a été analysé par Coffin, 1979, chap. 5 : « The Ceremony of Entry », en particulier p. 149-174.

¹⁰⁶. Voir Borsi, 1993, p. 191.

¹⁰⁷. Voir Looper, 1992 ; pour l'histoire de ce jardin, la synthèse d'Acidini Luchinat, 1997b.

¹⁰⁸. Sur ces visites d'hôtes illustres à Pratolino, voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 46 et 106.

¹⁰⁹. Voir sur ce point Dezzi Bardeschi, 1985b, p. 17.

parents vénitiens de la favorite, y compris son oncle l'archevêque d'Aquilée, s'arrêtent à Pratolino. Ou encore en 1584, quand y séjourne Vincent Gonzague, futur duc de Mantoue venu rencontrer Éléonore de Médicis, la fille aînée de François et Jeanne d'Autriche qu'il épousera à Mantoue, suivi en 1586 par César d'Este, l'héritier du duc de Ferrare Alphonse II, qui va à la rencontre de Virginie de Médicis, demi-sœur de François¹¹⁰. Le caractère « diplomatique » de ces visites apparaît confirmé par la venue, au début de mars 1585, de quatre ambassadeurs japonais lorsque ces jeunes princes, convertis par les Jésuites, passent quelques jours en Toscane entre les deux étapes principales de leur expédition en Europe, l'Espagne et Rome¹¹¹. D'après le récit qui fut tiré de leurs propres journaux de voyage par Alessandro Valignano, traduit de l'espagnol en latin sous forme de dialogues par Duarte de Sandeles et publié à Macao en 1590, ils admirent la villa, « très abondamment pourvue de tout ce qui est propre à distraire les sens¹¹² » : la promesse de la dédicace semble tenue... Il faut ajouter les visites d'autres personnages illustres bénéficiant de marques de faveur de la part de François : Montaigne en novembre 1580, reçu quelques jours plus tard à la table du prince¹¹³ ; Aldrovandi en juin 1586, avec lequel le grand-duc était en contact étroit ; le Tasse enfin, qu'il connaissait également¹¹⁴. Ferdinand poursuivra par ailleurs cette tradition d'hospitalité à Pratolino, où sa cour séjourne fréquemment : il y accueille par exemple Sigismondo Sarmorago, ambassadeur du prince de Transylvanie en 1597, le prince Ludovic de Anhalt-Köthen l'année suivante, et en 1600 le prince Frédéric de Württemberg, accompagné de Schickhardt¹¹⁵. En outre, les voyageurs sont plus nombreux sous son règne à fréquenter Pratolino, ce qui n'est peut-être pas seulement dû à la renommée croissante du lieu : il y a fort à parier que le nouveau grand-duc y ait appliqué, au moins en partie, cette logique typiquement romaine de l'accès du public dont il avait usé dans sa villa du Pincio¹¹⁶.

¹¹⁰. Voir à nouveau Zangheri, 1979, vol. I, p. 46.

¹¹¹. Voir entre autres Frigo, 1987, p. 231, note 7 et les documents cités par Targioni Tozzetti, BNCF Targ. 189, vol. VIII, p. 31-33.

¹¹². Sandeles, 1590, p. 222 : « *omnibus rebus ad sensus oblectandos magnopere abundat* ». Je remercie Luigi Zangheri de m'avoir aimablement fourni une photocopie de cet imprimé extrêmement rare.

¹¹³. Montaigne, 1983, p. 179. L'écrivain retournera à Pratolino en juin 1581, accompagné du « concierge du palais » (p. 311).

¹¹⁴. Le Tasse composera trois octaves célébrant Pratolino en 1585-1586 (Tasse, 1898-1902, vol. IV, p. 356-357).

¹¹⁵. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 48.

¹¹⁶. Par exemple, l'auteur des *Discours viatiques*, 1983, fol. 32r, p. 78 explique au début de sa description : « nous fûmes conduits par le chastellan [châtelain] dedans des jardins (...) ».

L'apologie rustique

Lorsque Del Riccio, dans son *Agricoltura sperimentale*, formule le projet d'un jardin royal, largement inspiré des villas médicéennes et avant tout par Pratolino¹¹⁷, il le justifie d'emblée par le charme d'une retraite campagnarde :

Le plus souvent les rois vertueux ne trouvent pas de plus grand charme, ne veulent ou n'ont l'habitude de mieux se recréer que dans une honnête taciturnité et un silence calme et reposé ; mais pour les obtenir ils se retirent dans les jardins plaisants et somptueux faits d'une main artificieuse, ou bien dans de beaux *boschetti* qui soient plantés de nombreux arbres maintenant toujours leurs feuillages verdoyants, et ils s'y récréent beaucoup en lisant quelque poésie agréable, prenant aussi grand plaisir à écouter l'harmonie des gracieux oiseaux.

Et il ajoute :

Ô le plaisir que l'on ressent dans de tels lieux si plaisants et divertissants, qui en vérité sont accordés aux rois prudents qui ont tant de dégoûts et de déplaisirs à régner sur des peuples bien souvent insolents, désobéissants, bagarreurs, menteurs, voleurs, assassins, hypocrites, qui ont tant de vices que, si j'en avais le temps, j'en remplirais tout un livre¹¹⁸ !

Nous verrons qu'il est loin d'être exclu que François nourrisse de tels sentiments... Quant aux joies de la villégiature, Del Riccio en a brossé le tableau peu avant : à la campagne, les gentilshommes peuvent s'habiller, manger et même parler comme bon leur semble ; les passe-temps ne manquent pas, tels que les jeux ou la lecture des poètes¹¹⁹...

Au moment où Del Riccio rédige ces lignes, à la fin du XVI^e siècle, engager son lecteur à la retraite campagnarde en dénigrant la vie citadine et en lui opposant la liberté et

¹¹⁷. Les emprunts de Del Riccio sont répertoriés ci-dessous, appendice 2, « Le *bosco regio*, catalogue encyclopédique ».

¹¹⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 42v (éd. Heikamp, 1981, p. 65) : « *Sicome i regi virtuosi assai sovente costumano da niuna altra parte prendono maggior vaghezza né da altra cosa ricreare più si vogliono o sogliono che d'una onesta taciturnità et da cotale quieto et riposato silenzio ; ma per ottener tal cosa si ritirano nelli ameni et sontuosi giardini fatti con artificiosa mano overo ne' bel boschetti ove sieno una quantità di piante che sempre tenghino le frondi verdegianti et ivi si ricreano alquanto con leggere qualche poesia piacevole ; altresì gran diletto prendono in sentire l'armonie de' vaghi angetti* » ; « *O che diletto s'è in simil luoghi così ameni e dilettevoli che invero sono concessi a regi prudenti che hanno tanti disgusti e dispiaceri in reggere tanti popoli molte fiato insolenti, disubbidienti, percussori, bugiardi, ladri, assassini, doppi et hanno tanti vitii che se mi fussi concesso il tempo empierci un libro* ».

¹¹⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 26 (éd. Pozzana, 1990, p. 181). Il s'agit du début du chapitre sur les vergers de fruitiers nains.

les plaisirs de la villégiature faisaient partie des topiques inhérents au genre que pratique le dominicain et qui connaissait un certain succès en Italie depuis les années 1540 : le traité consacré à l'agriculture et à la villa¹²⁰.

La question est d'importance, car elle permet d'approcher une composante fondamentale des mentalités de l'époque, ce que l'on pourrait surnommer « le retour à la campagne », et dont la villégiature princière constitue en somme l'expression la plus sophistiquée. C'est un phénomène qui a attiré depuis longtemps l'attention des historiens, puisque Burckhardt évoquait déjà « l'amour de la vie champêtre » cultivé dans l'Italie de la Renaissance¹²¹. Une sensibilité qui trouve un terrain fertile dans l'humanisme florentin, si l'on pense par exemple à la défense de la villa chez Alberti ou Ficini¹²². Or, il faut rappeler à ce sujet que la péninsule est alors l'une des régions d'Europe les plus urbanisées. Au début du XVI^e siècle, elle comprend avec Naples, Venise et Milan trois des cinq villes européennes de plus de cent mille habitants¹²³. En 1550, une quarantaine de cités possèdent plus de dix mille habitants ; un quart de la population de Vénétie vit dans des villes¹²⁴. Certes, d'après un recensement ordonné par Côme I^{er} en 1551, Florence n'atteint que soixante mille habitants, ce qui représente tout de même un dixième de la population totale de la Toscane¹²⁵, mais elle en compterait déjà quatre-vingt à quatre-vingt-dix mille en 1589¹²⁶. Il existe bel et bien une certaine poussée démographique urbaine, qui n'est que l'un des moteurs de ce phénomène à la fois social, économique et politique, mais encore – ce que nous retiendrons avant tout ici –, culturel.

En Vénétie, où ce mouvement de « retour à la campagne » a été le plus étudié, ces aspects socio-économiques et politiques sont aujourd'hui assez bien connus¹²⁷. Reinhard

¹²⁰. Sur le développement de ce genre et son contexte européen, voir Beutler, 1973 et Ciriaco, 1985 ; sur les nombreux auteurs toscans qui s'y rattachent, comme Bernardo Davanzati ou Giovanvettorio Soderini, voir Tongiorgi Tomasi, 1990.

¹²¹. Burckhardt, 1986, vol. II, p. 357-361, qui s'appuie sur les *Libri della famiglia* d'Alberti, attribués à tort à Agnolo Pandolfini.

¹²². Voir le cadre général sur « L'ideologia della vita in villa nella cultura e nella società fiorentina » tracé par Gobbi Sica, 1998, p. 23-42 ; nous aurons à maintes reprises l'occasion d'aborder la position de ces auteurs.

¹²³. Delumeau, 1984, p. 261.

¹²⁴. Burke, 1991, p. 267.

¹²⁵. Voir Diaz, 1976, p. 168 ainsi que Spini, 1976, p. 46-47.

¹²⁶. Selon Berti, 1967, p. 274 (sans document cité).

¹²⁷. Voir notamment Ventura, 1969 et surtout Soragni, 1982, avec de nombreuses indications bibliographiques.

Bentmann et Michael Müller¹²⁸, auxquels j'ai fait plus tôt allusion, en sont même venus à dénoncer le phénomène de la villa vénitienne comme une véritable « idéologie de la domination », à partir d'une lecture en termes marxistes de ses fondements politiques (l'implantation sur la Terre Ferme), économiques (la colonisation rurale) et sociaux (l'autorité du *padrone* sur la classe paysanne), une idéologie dont le « personnage-symbole » apparaît comme Alvise Cornaro, promoteur de la politique de bonification et auteur entre autres des *Discorsi intorno alla vita sobria* (1558)¹²⁹. Les traités sur l'agriculture et la vie campagnarde alors si activement publiés dans le nord de l'Italie correspondent en tout cas à une réalité de l'époque, dont l'une des traductions concrètes est ce que Michelangelo Muraro a pu baptiser « la civilisation des villas vénitiennes¹³⁰ », cette floraison architecturale dont l'emblème serait cette fois Palladio. Leurs auteurs, s'ils s'appuient sur une solide tradition médiévale – celle de la *Vita solitaria* de Pétrarque et du *Liber ruralium commodorum* de Piero de' Crescenzi au XIV^e siècle –, qui érigeait la villa en tant qu'unique idéal de vie¹³¹, mettent aussi à profit les acquis humanistes en restaurant le genre classique des *economicorum libri* – de Xénophon aux agronomes latins¹³² –, tout en lui intégrant des considérations pratiques tirées des expériences contemporaines¹³³. Ce faisant ils construisent une certaine image de la villégiature et de la « vie à la campagne », qu'a bien analysée James S. Ackerman d'un point de vue relevant de l'histoire sociale¹³⁴. Ce dernier s'appuie sur les quatre textes qui parmi cette production septentrionale sont sans doute les plus intéressants à ce sujet : la lettre de l'écrivain ferrarais Alberto Lollio (1544)¹³⁵, le dialogue du juriste milanais Bartolomeo Taegio sur *La Villa* (1559)¹³⁶, le traité de Giuseppe Falcone intitulé *La nuova*,

¹²⁸. Bentmann – Müller, 1970. Les auteurs ont également fourni une anthologie des sources qu'ils discutent dans cet ouvrage : Bentmann - Müller, 1972.

¹²⁹. Cornaro, 1991. Parmi la vaste bibliographie sur ce personnage, voir le catalogue *Alvise Cornaro e il suo tempo*, 1980.

¹³⁰. Muraro, 1987. Voir également, toujours pour la Vénétie, Morresi, 1988, en particulier « Civiltà di villa », p. 7-15.

¹³¹. C'est ce qu'a bien dégagé l'étude fondamentale de Rupprecht, 1966. Ses conclusions sont reprises dans Rupprecht, 1968.

¹³². Sur ce corpus, voir la thèse de Martin, 1971. Rappelons que les traités de Caton, Varron, Columelle et Palladius étaient facilement disponibles au XVI^e siècle depuis l'*editio princeps* de 1472.

¹³³. Cette confrontation entre tradition théorique et expérience concrète a notamment été étudiée par Lanaro Sartori, 1981.

¹³⁴. Ackerman, 1997, chap. 5 : « L'image de la vie à la campagne dans les livres du XVI^e siècle consacrés à la villa », p. 135-178.

¹³⁵. Lollio, 1544 ; cette lettre fut également reprise dans le second livre de l'anthologie épistolaire éditée par Paul et Antoine Manuce (*Lettere volgari*, 1545, fol. 81r - 96r), régulièrement réimprimée jusqu'en 1567.

¹³⁶. Sur ce traité, voir également l'étude récente de Lauterbach, 1996.

vaga et dilettevole villa (1569)¹³⁷ et *Le venti giornate dell'agricoltura e de' piaceri della villa* d'Agostino Gallo, éditées en 1569 à partir de versions antérieures¹³⁸. J'ai eu l'occasion de développer ailleurs une étude de ces traités dont les conclusions diffèrent en partie de celles d'Ackerman¹³⁹. Je me limiterai ici à résumer les arguments que ces quatre auteurs avancent dans leur apologie de la villégiature, afin de mieux saisir combien l'idée d'un « refuge champêtre » était diffusée au moment où François décidait d'aménager Pratolino.

L'opposition entre ville et campagne fournit le cadre de fond : il s'agit pour l'humaniste de démontrer la dignité de l'agriculture, élevée au rang d'art libéral, et de défendre le choix de la vie rurale en soulignant ses avantages par rapport à la vie urbaine. À cette fin sont notamment utilisées les *auctoritates* classiques¹⁴⁰ : en bons humanistes, Lollio et Taegio exploitent ce précieux corpus. La lettre du premier, « dans laquelle, répondant à Hercule Perinato, celui-ci célèbre la villa et loue grandement l'agriculture, activité non moins docte qu'agréable », multiplie les références en faisant allusion par exemple à des « agronomes » grecs et latins –Xénophon, Caton, Varron, Columelle, Pline l'Ancien¹⁴¹ –, à des moralistes – Sénèque, Cicéron¹⁴² – mais encore aux poètes. S'il mentionne Tibulle et Stace, ou encore parmi les modernes le *Rusticus* de Politien¹⁴³, il cite surtout les vers parmi les plus célèbres sur le bonheur rustique, ceux de Virgile :

Ô trop heureux les cultivateurs, s'ils connaissent leur bonheur ! Loin des discordes
armées, la terre d'elle-même leur prodigue avec une justice parfaite une nourriture facile,

¹³⁷. Le traité de Falcone, d'abord publié à Brescia en 1569, fut plusieurs fois réimprimé : notamment Brescia, 1599 (édition consultée) ; Venise, 1603, 1612 et 1628.

¹³⁸. Agostino Gallo, *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, Brescia, Bozzola, 1564, plusieurs rééditions dont Gallo, 1565, ainsi que Venise, Giovanni Bariletto, 1566, dont la huitième journée est traduite dans Ackerman, 1997, p. 161-178 (celui-ci propose une liste des édition p. 378, note 7 ; il fait allusion à l'existence possible d'une première version de 1550 qui ne semble pas nous être parvenue). Paraissent ensuite *Le tredici giornate della vera agricoltura e de' piaceri della villa*, Venise, Bevilacqua, 1566, et *Le sette giornate dell'agricoltura*, Venise, Perchacino, 1569, réunies dans *Le venti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa*, Turin, Bevilacqua, 1569, nombreuses rééditions dont : Gallo, 1569 et Gallo, 1575 (édition citée, ou le chapitre consacré spécifiquement sur la villégiature, la dix-huitième journée intitulée « *che è meglio abitare nella villa, che nella città* », se trouve aux p. 339-354). Il existe une traduction française partielle par François de Belleforest : Gallo, 1571.

¹³⁹. Brunon, 1996, p. 59-77. Ma lecture vise à replacer ces textes dans leur matrice poétique et philosophique : cet aspect sera surtout abordé ci-dessous dans le chap. 3.

¹⁴⁰. Vasić Vatovec, 1980, attire l'attention sur cet aspect, toutefois sans en approfondir les enjeux. Sur la villégiature dans la Rome antique, voir notamment le livre essentiel d'André, 1966 (et sa synthèse récente, André, 1993), ainsi que les observations d'Ackerman, 1997, chap. 2 : « La villa de la Rome antique », p. 43-77.

¹⁴¹. Lollio, 1544, fol. A IVv-AVv.

¹⁴². Lollio, 1544, fol. VIIr et v : tous deux se retiraient fréquemment dans leurs villas.

¹⁴³. Lollio, 1544, fol. B VIIIv ; voir Tibulle, *Élégies*, II, 1 (éd. 1992, p. 84-91) ; Stace, *Silves*, I, 3 (éd. 1992, vol. I, p. 31-35) ; pour Politien, voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

et d'Horace :

Heureux celui-là qui, loin des affaires, comme la race des mortels aux anciens âges, travaille
les champs de ses pères avec des bœufs à lui, libre de toute usure¹⁴⁴.

Deux auteurs qui sont aussi maintes fois sollicités dans le dialogue de Taegio, où les interlocuteurs, Partenio et Vitauro, soutiennent chacun les points de vue de la cité et de la villa. D'ailleurs, la reprise de certaines références dans le même ordre et le développement d'idées déjà formulées par Lolloio semblent indiquer que le Milanais s'est inspiré de son prédécesseur et a développé son propos. À son tour, il emprunte à Horace son éthique de la *mediocritas aurea*, du bonheur tiré d'une vie simple – « C'était mon vœu : un domaine dont l'étendue ne serait pas trop grande, où il y aurait un jardin, une fontaine d'eau vive voisine de la maison, et, au-dessus, un peu de bois » –, tout comme sa fable du rat des villes et du rat des champs, qui servait au poète d'allégorie de son propre choix¹⁴⁵. Il reprend encore l'injonction de l'épître à Fuscus Aristius : « Fuyez les grandeurs : on peut, sous un toit pauvre, mener une vie qui laisse loin derrière elle les rois et les favoris des rois¹⁴⁶. » Entendue ainsi, l'expression « villégiature princière » apparaît comme un oxymore¹⁴⁷...

La ville est décrite dans ces textes comme un lieu de corruption. Physique d'une part, par exemple chez Falcone, qui met en garde contre son atmosphère viciée : « Le feu, élément si actif, s'éteint, l'air s'infecte, l'eau souffre, la terre se stérilise, l'or s'assombrit, le fer rouille ; chaque salle, chaque logis se ruine ; l'intellect s'engraisse, le corps devient infirme¹⁴⁸... » Morale d'autre part : les citadins sont aiguillés par la jalousie, l'ambition ; la ville bourdonne de calomnies. Pour Lolloio, on se trompe en faisant de la campagne le lieu

¹⁴⁴. Virgile, *Géorgiques*, II, 458-460 (éd. 1998, p. 68-69) : « *O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas ! quibus ipsa, procul discordibus armis, / fundit humo facilem uictum iustissima tellus* » ; Horace, *Épodes*, II, 1-4 (éd. 1976, p. 201) : « *Beatus ille qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium / paterna rura bobus exercet suis, / solutus omni fenore* », passages cités par Lolloio, 1544, fol. A VIIIv-B Ir.

¹⁴⁵. Horace, *Satires*, II, 6, 1-3 (« *Hoc erat in uotis : modus agri non ita magnus, / hortus ubi et tecto uicinus ingis aquae fons / et paulum silvae his foret* ») et 79-117 (éd. 1980, p. 191 et 195-197), cité par Taegio, 1559, respectivement p. 135 et p. 129-132.

¹⁴⁶. Horace, *Épîtres*, I, 10, 32-33 (éd. 1978, p. 82) : « *Fuge magna ; licet sub paupere tecto / reges et regum uita praecurrere amicos* », cité par Taegio, 1559, p. 134, qui reporte également deux autres passages de ce texte.

¹⁴⁷. Il faut noter que Pontano, lorsqu'il fait de la villa et des banquets des manifestations de la splendeur en tant que vertu, n'en oublie pas pour autant le principe éthique de la mesure, autrement dit savoir se contenter modestement de légumes et de poisson (« *in quibus tamen, ut ceteris in rebus, tenendus modus est, ne videamur ad voluptatem corporis referre omnia : aliud est enim splendidum esse, aliud comedonem, cum nonnunquam splendidi officium sit inter lectissimas dapes holusculo et piscisculis contentum esse* ») : Pontano, 1999, *De splendore*, VIII, p. 240.

¹⁴⁸. Falcone, 1599, fol. a 2r : « *il fuoco, elemento sì attivo, si spenge, l'aria s'infetta, l'acqua patisce, la terra sterleggia, l'oro s'assombra, il ferro rugginisce ; ogni stanza et albergo rovina ; l'intelletto s'ingrossa, l'umano corpo s'inferma* ».

des bêtes, quand la ville serait celui des hommes¹⁴⁹. Taegio décrit l'animalité des citadins ; la ville est selon lui un monde de luxure et de paresse, où l'on se perd dans l'adoration de Vénus et de Bacchus¹⁵⁰. Falcone stigmatise d'une rudesse aux accents stoïciens l'inactivité (*ocio*) qui fait de la ville « un évident théâtre de misère, et de tous les malheurs¹⁵¹ ». Cette métaphore du théâtre prend un tour ironique chez Taegio : le spectacle des cités, ce sont les vols, les meurtres, la corruption, l'oppression des faibles ; « je tais les spectacles cruels et horribles que l'on fait des condamnés à mort par la justice. (...) Je tais la douce harmonie des voix douloureuses des pauvres, qui meurent de faim à travers les villes pour la honte de l'humanité¹⁵² ». Dans une lettre sur la vie pastorale publiée en 1554 dans son recueil des *Risposte*, le Milanais avait déjà fourni un tableau effrayant des périls qui menacent le citadin, jusqu'au « mal de Naples » que l'on risque chez les prostituées, voire la mort, due à la « douteuse expérience » des médecins¹⁵³... Dans la cité, *homo homini lupus*, concluait-il alors, selon la formule rendue célèbre, bien avant Hobbes, par les *Adages* d'Érasme (I, I, 70). Cet imaginaire négatif de la ville est lui-même un autre paradoxe de la villégiature tout court, puisque, comme l'a justement noté André Corboz, « la villa est malgré tout et avant tout une émanation de la ville. Le propriétaire, l'architecte, le style, la ligne architecturale, tout en provient¹⁵⁴ ».

Par contraste, le monde rural est celui de la liberté et de la vertu. « Quand je passe de la cité à la villa, il me semble quitter la servitude pour la liberté, la guerre pour la paix, une mer périlleuse et irritée pour un port sûr et tranquille¹⁵⁵ », assure Taegio. Agostino Gallo, quant à lui, compare le chant joyeux des oiseaux animés par l'amour dans les campagnes à la plainte amère de ceux que les citadins enferment dans des cages : les hommes, au moins, peuvent choisir de retrouver la condition rurale et son allégresse¹⁵⁶. Plus concrètement, la vie campagnarde permet de s'affranchir d'obligations sociales telles

¹⁴⁹. Lollo, 1544, fol. A IVr.

¹⁵⁰. Taegio, 1559, p. 7 et 4.

¹⁵¹. Falcone, 1599, fol. a 2r : « *un patente teatro di miseria e d'ogni infelicità* ».

¹⁵². Taegio, 1559, p. 110 : « *Taccio i crudeli et orribili spettacoli che si fanno de i condannati a morte per giustitia. (...) Taccio la dolce harmonia delle voci dolenti de' poveri, i quali per le città se ne morono di fame in vituperio dell'umanità* ».

¹⁵³. Taegio, 1554, fol. 3r-7v. *Le Risposte* ont été traduites en français par Antoine du Verdier : Taegio, 1577.

¹⁵⁴. André Corboz, « Le paradoxe de la villa historique », préface à Azzi Visentini, 1996, p. 9.

¹⁵⁵. Taegio, 1559, p. 7 : « *quando vengo dalla città alla villa, parmi di venire dalla servitù alla libertà, dalla guerra alla pace, et da un periglioso et adirato mare ad un sicuro et tranquillo porto* ».

¹⁵⁶. Gallo, 1575, p. 349.

que saluer ceux que l'on n'estime pas et aller bien vêtu en compagnie de serviteurs¹⁵⁷ : laisser-aller apprécié, on l'a vu, par Del Riccio. Falcone explique également à son lecteur que l'on peut manger « à n'importe quelle heure, autant qu'il te sied, et en n'importe quel lieu », y compris « dans l'*orto*, dans le *giardino*, à la fontaine, près du puits, au milieu de la *vigna*, sous un pommier, un poirier, un hêtre ou un cyprès, tantôt au milieu d'un beau *prato*, à côté du vivier, ou le long du fleuve¹⁵⁸ ». Il dresse la liste des « privilèges » de la villégiature, parmi lesquels manger de l'ail et de l'oignon en abondance, ne pas se laver les mains en allant à table¹⁵⁹. Face à la valorisation de la civilité au XVI^e siècle, dans laquelle l'historien et sociologue Norbert Elias a vu la manifestation d'une pression sociale qui modifie les comportements en imposant un auto-contrôle et constituerait le moteur du « procès de civilisation¹⁶⁰ », des auteurs comme Gallo ou Falcone tendent à revendiquer une vie véritablement « rustique », en plein air et sans contraintes.

Pourtant la villa impose aussi des devoirs, en particulier ceux qui regardent la direction de l'exploitation agricole. Falcone met en garde contre l'oisiveté, caractéristique des cités, qui risque d'atteindre même le propriétaire de villa : « De tes villas et *poderi*, pourquoi ne tires-tu qu'un bénéfice aussi maigre, et insuffisant ? À cause de ton oisiveté. (...) Comment se fait-il qu'il n'y ait désormais plus de fruits, d'arbres, ni de vignes ? À cause de ton oisiveté¹⁶¹. » Mais la pratique de l'agriculture, dont tous ces auteurs se proposent de faire l'éloge, apparaît finalement comme l'un des plaisirs de la villégiature à côté de l'*otium litteratum* – et non l'*otio* vulgaire et improductif, la paresse que Falcone vilipende. Taegio résume ainsi la vie « *in villa* » :

À la campagne, je jouis principalement de l'honorable loisir des lettres, qui correspondent à mon goût ; puis je me consacre tour à tour à l'agriculture, à la chasse, tantôt à l'oisellerie [chasse aux oiseaux], tantôt à la pêche, et parfois à d'autres plaisirs honnêtes de la villa. Et je me contente d'à peine plus que ce qui suffit à conserver notre état simple et naturel, loin

¹⁵⁷. Gallo, 1575, p. 346.

¹⁵⁸. Falcone, fol. a 3r : « *a che ora tu vuoi, e quanto poi t'aggrada, dove a te piace, (...) o nell'orto, o nel giardino, o alla fontana, o appresso del pozzo, o nel mezzo della vigna, o sotto d'un pomo, o pero, o faggio, o cipresso, ora in mezzo d'un bel pratolino, o a canto alla peschiera, o lungo il fiume* ».

¹⁵⁹. Falcone, 1599, p. 3.

¹⁶⁰. Elias, 1973 : « La mutation du comportement à la Renaissance », p. 101-120.

¹⁶¹. Falcone, 1599, fol. a 2v : « *Dalle tue ville e poderi, perché ne fai così scarsa e penutiosa cavata ? per l'otio tuo. (...) D'onde avviene, che non c'è più ormai né frutti, né alberi, né viti ? per l'otio tuo* ».

des ambitions, du tumulte et des foules de la cité ; je vis une existence tout à fait tranquille et reposée, sans nuire à quiconque, et sans voir les mauvaises mœurs des citoyens¹⁶².

Privilégiées parmi les activités de plein air, la chasse, l'oisellerie et la pêche – qui vont se révéler être aussi un aspect fondamental de la villégiature médicéenne – font l'objet de longs développements dans ces traités. Gallo consacre aux deux premières un chapitre entier, et vante les plaisirs d'une partie de pêche entre amis, qui ferait rire l'homme le plus mélancolique¹⁶³. Taegio rapporte un large passage de l'*Arcadia* de Sannazar (1504) – l'un des romans les plus lus au XVI^e siècle – sur la chasse aux oiseaux, qui commence ainsi :

Parfois au point du jour, quand, à peine les étoiles disparues, nous voyions entre de petits nuages vermeils l'orient rougi par le soleil encore proche, nous partions pour quelque vallée éloignée de la conversation des hommes, et là, entre deux arbres élevés et droits, nous tendions l'ample filet, si fin qu'on le discernait à peine parmi le feuillage¹⁶⁴.

Taegio s'en souvient ailleurs, en évoquant « les chasseurs, quand ils suivent les bêtes fugitives, et tendent leurs filets dans la rougeur de l'Orient¹⁶⁵ »... Les réminiscences littéraires donnent à l'oisellerie campagnarde les tons mordorés de la vie arcadienne.

Simplicité et convivialité dominant dans la journée typique du propriétaire résumée chez Gallo. Levé avec le jour, il part à la chasse aux perdrix avec ses amis, « à travers rivages, coteaux, vignobles, ruisseaux, fourrés, prairies, mélèques¹⁶⁶, chaumes, et autres lieux » : exercice qui donne aussi l'occasion d'un parcours de la campagne et de la diversité « écologique » de ses paysages. Puis les compagnons mangent ensemble, en commentant leur matinée. Après une sieste, ils se retrouvent, et « s'occupent en lisant, en jouant aux cartes, aux jeux de table¹⁶⁷, aux échecs, en se mettant à chanter ou à faire de la musique ». Après le dîner, on se rend visite entre amis, « pour voir les charmes de leurs *giardini*, des *orti*,

¹⁶². Taegio, 1559, p. 2 : « *in villa principalmente mi godo dell'onorato ocio di quelle lettere, che sono conformi al genio mio ; dapoi mi do ora all'agricoltura, ora alla caccia, quando all'uccellare, quando alla pescagione, et alcune volte ad altri onesti piaceri della villa ; et contento di poco più di quello che solo il nostro semplice et naturale stato conserva, lontano dalle ambitioni, dalli tumulti et dalle frequentie della città, me ne vivo d'una assai tranquilla et riposata vita, senza nuocer ad alcuno, et senza vedere i malvaggi costumi de' cittadini* ».

¹⁶³. Gallo, 1575, p. 355-381 et p. 342-343.

¹⁶⁴. Taegio, 1559, p. 136 : « *Noi alcuna volta in su'l far del giorno, quando, appena sparite le stelle, per lo vicino sole vedevamo l'orient tra vermigli nuvoletti rosseggiare, n'andavamo in qualche valli lontane dal conversar delle genti ; et quivi fra due altissimi et dritti alberi tendevamo l'ampia rete, la quale sottilissima, che appena tra le frondi scerner si potea* ». Le texte correspondant est Sannazaro, 1990, prose VIII, 12, p. 129.

¹⁶⁵. Taegio, 1559, p. 109 : « *i cacciatori, quando seguono le fuggitive fiere, et quando nel rosseggiar dell'orient, tendono le reti* ».

¹⁶⁶. Les graminées du genre *Melica* se rencontrent surtout en terrain sec.

¹⁶⁷ L'expression « jeux de table » [*tavole*] désigne les jeux nécessitant un échiquier, tels que les échecs (ici mentionnés par Gallo), les dames ou le tritrac. Voir d'une manière générale *Les Jeux à la Renaissance*, 1982.

des viviers ou des fontaines accompagnées de quelque bel abri. Aimablement reçus, nous y discutons au frais ». Les épouses elles aussi se promènent et bavardent dans les jardins. La « civilité, accompagnée de la candeur de la politesse et de la bonne éducation¹⁶⁸ », ne fait donc pas défaut à la villa. Lolloio insiste tout autant sur cet aspect social de la vie campagnarde :

Quant aux plaisirs privés (...), on joue chaque jour dans notre maison diverses musiques, on y pratique toutes sortes de jeux licites, et plaisants. Nous donnons parfois un bal, pour divertir et égayer la compagnie. On y lit d'agréables livres, on y discute de sujets variés ; on y trouve en somme tous ces divertissements et toutes ces récréations que l'on puisse honnêtement désirer¹⁶⁹.

On touche là à un autre paradoxe de la villégiature. La liberté qu'elle offre ne doit en rien conduire à la licence. C'est justement parce que la ville est devenue le théâtre du vice que la vertu doit se réfugier à la campagne. En prônant la courtoisie, mais en la libérant de tout formalisme apparent qui pourrait lui donner une tournure hypocrite, la villa en vient à s'opposer à la cour, car cette dernière a perverti les idéaux qui devait la fonder¹⁷⁰. C'est un sentiment vif chez Taegio :

Je vous confesse qu'il se trouve des seigneurs fort vertueux, et des cours tout à fait honorables, où l'on cueille la fleur des bonnes manières (...), comme par exemple de nos jours les cours de l'Invincible César, du Sérénissime Roi d'Espagne, du Très Chrétien Roi de France et d'autres princes véritablement dignes de leur souveraineté ; mais je vous affirme que cela ne s'observe qu'en peu de lieux, et que dans la plupart des cours (par la faute de la vie corrompue d'aujourd'hui) se trouvent autant de scélératesses que dans le reste du monde¹⁷¹.

C'est donc encore une fois la critique de la décadence de l'époque qui conduit à retrouver l'exercice de la vertu à la campagne.

¹⁶⁸. Gallo, 1575, p. 350-351 : « *traversando piaggie, costere, vignali, acque, cespugli, prati, meliche, stoppie et altri luoghi* » ; « *occupandoci chi a leggere, chi a giocar' a carte, chi a tavogliere, chi a scacchi, et chi si pone a cantare o sonare* » ; « *per veder le vaghezze de' lor giardini, de gli orti, delle peschiere o de' fonti, accompagnati d'alcuni bei ricetti. Ne' quali ragioniamo al fresco con dolce trattenimento* » ; « *non esser manco la civiltà col candore della politia et buona creanza in questa picciola villa* ».

¹⁶⁹. Lolloio, 1544, fol. B IXv - B Xr : « *Quanto alli piaceri privati (...) in casa nostra ogni giorno si fanno musiche di più sorti, vi si giuoca a tutte le maniere di giuochi leciti et dilettevoli, vi facciamo alcuna uolta ballare, per ricreare et allegrear la brigata, vi si leggono libri piacevoli; vi si ragiona di varie cose ; et in somma vi si hanno tutti quegli intertenimenti et tutte quelle ricreationi che onestamente si possono desiderare* ».

¹⁷⁰. Cette relation entre apologie de la villégiature et critique de la cour s'observe également en France, comme l'a bien montré Smith, 1966.

¹⁷¹. Taegio, 1559, p. 124-125 : « *Io vi confesso trovarsi de' signori vertuosissimi, et delle corti che sono onoratissime, dove si coglie il fiore d'ogni gentil creanza, (...) come per esempio si vede a' tempi nostri nella corte dell'invittissimo Cesare, del Serenissimo Re di Spagna, del Christianissimo Re di Francia et d'alcuni altri Principi degni veramente del principato loro ; ma ben vi dico che questo si vede in pochi lochi, et che nella maggior parte delle corti (colpa del coroto vivere di oggidì) si trovano tante sceleraggini, quante ne sieno nel resto del mondo* ».

Une description vivante des activités de la villégiature se trouve chez Anton Francesco Doni, le célèbre polygraphe et libraire florentin, dont le propos est légèrement différent. Dans *Le Ville*, composé vers 1557 et publié en 1566, il propose en effet une typologie des villas en fonction du niveau social de leur propriétaire¹⁷². Ce principe, amorcé par Alberti notamment au livre V du *De re aedificatoria*, avait surtout été appliqué par Sebastiano Serlio dans son sixième livre, rédigé en France et achevé avant 1553, *Delle abitazioni di tutti li gradi degli omini fuori delle città*¹⁷³, alors inédit mais dont les idées devaient circuler en Italie. Cinq catégories sont prises en compte par Doni : prince ou noble puissant, gentilhomme, marchand, artisan, simple paysan. Le deuxième type correspond à celui revendiqué par nos auteurs septentrionaux : la « propriété de distraction » (*podere di spasso*), qui

appartient aux gentilshommes. On y va à la chasse, à la pêche, on se contente de travailler la terre avec d'autres honnêtes hommes ; et si tu veux, tu peux t'y tenir à ton aise, en mangeant parfois des nourritures grossières ; et rapidement, tous les soucis de la ville se jettent par-dessus l'épaule. C'est cette propriété-là qui convient aux doctes, telle que se la choisissent les lettrés, et elle doit être distante d'une demi-journée de la cité, pas davantage, et ne pas avoir en tout quelque chose de sauvage¹⁷⁴, mais plutôt mélangé¹⁷⁵.

La villa de Novale près de Trévis, qui lui sert de modèle, comprend un *orto* carré, au bout duquel se trouve une loggia ouverte par de grandes fenêtres, que l'on peut protéger du vent et du soleil :

Elle est appelée Apolline, pour la raison que s'y réunissent les jeunes du pays, et y jouent du clavecin, de la viole, du luth, de la flûte, d'autres chantent, et d'autres encore discutent de divers sujets. C'est là que toutes ces heures chaudes ennuyeuses se passent en exercice

¹⁷². Anton Francesco Doni, *Le Ville*, Bologne, 1566, édition rare que je n'ai pu consulter. Le texte, rédigé vers 1557, est également connu par deux copies manuscrites : Venise, Biblioteca Marciana, ms. Correr D, 5, 11 et Reggio Emilia, Biblioteca municipale, ms. Reggiano F 536, fol. 5-55, édité dans Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 3321-3357 (édition citée dorénavant comme Doni, 1977). Pour une confrontation systématique des textes, voir Bellocchi, 1969.

¹⁷³. Ce traité est connu par deux versions manuscrites (New York, Columbia University, Avery Library et Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 189) : voir Serlio, 1994. Rappelons que seuls sept des neuf livres d'architecture de Serlio ont été publiés au XVI^e siècle, de 1537 à 1575, puis rassemblés dans l'édition vénitienne de 1584 (Serlio, 1584).

¹⁷⁴. On pourrait aussi traduire « ne pas avoir tout de la réserve de chasse », puisque *salvatico* peut prendre ce sens au XVI^e siècle.

¹⁷⁵. Doni, 1977, p. 3334-3335 : « *Questa seconda villa s'appartiene a' gentiluomini. In questa si va a caccia, a pescare, riducesi a trebbio con molti galanti uomini, e, se tu vuoi, puoi starti alla libera, talvolta mangiando cibi grossi ; e brevemente, tutti pensieri della città si gettano dietro alle spalle. Questo è il podere che fa per i dotti, di questa maniera se lo eleggono i letterati, e vuole essere una mezza giornata, e non più, lontano dalla città, e non avere in tutto in tutto del salvatico, ma misto* ».

vertueux ; échecs, jeux de table, trou-madame¹⁷⁶ et autres jeux honnêtes et plaisants n'y manquent pas¹⁷⁷.

Cette idée de la villégiature « galante » est bien présente dans la peinture de l'époque, en particulier dans le milieu vénète. Le flamand Lodewijk Toeput, actif à Trévise justement, où son nom italianisé devient Ludovico Pozzoserrato, s'en était fait une spécialité¹⁷⁸ : son *Concert en plein air* (fig. 125) – peut-être conçu comme une allégorie de l'été –, avec ses musiciens réunis au seuil d'un jardin parcouru de couples, pourrait être l'illustration même de la description de Doni. À l'intérieur de certaines villas, des fresques représentent ces plaisirs de la vie campagnarde, selon un dispositif de « mise en abyme » que l'on peut rapprocher de la dédicace de Pratolino. C'est le cas notamment dans certains cycles d'un élève de Véronèse, Giovanni Antonio Fasolo¹⁷⁹. Dans le grand salon de la villa d'Angelo Caldogno près de Vicence (cycle achevé vers 1570), il place des personnages en frise au premier plan, devant une ouverture sur un paysage à peine esquissé, encadré chaque fois par une arcade qui forme ainsi une loggia. Les scènes figurent un bal, une partie de cartes et un concert (fig. 126). Toujours dans la province de Vicence, à Albettonne, la villa Campiglia Negri de' Salvi a été démolie au XIX^e siècle mais on a conservé certaines fresques de Fasolo peintes entre 1560 et 1570 ; elles sont conçues selon la même formule et exploitent une iconographie voisine : la chasse, le jeu de trictrac (fig. 127) et la musique, avec notamment trois gentilshommes jouant de la flûte.

¹⁷⁶ Le trou-madame (*trucco*) se joue avec de petites boules sur un plateau recouvert de tissu.

¹⁷⁷. Doni, 1977, p. 3337 : « *Questa [loggetta] è chiamata Apolline, con ciò sia che in quella si adunano i giovani della terra, e qual suona di clavecembalo, qual di viola, tal di liuto, certi di flauto, altri cantano e altri di diverse cose ragionano, onde tutte quelle ore calde noiose in virtuoso esercizio si dispensano, scacchi, tavole, trucco et altri onesti e dilettevoli giochi non vi mancano* ».

¹⁷⁸. Voir notamment Crosato, 1988.

¹⁷⁹. Voir Crosato, 1962, en particulier p. 38-41 ; Palluchini, 1968 ; Muraro, 1987, p. 272-276 et 302-305.

Les divertissements du prince

Doni, on l'a vu, évoque aussi la villégiature princière en traitant de la « *villa civile* », dont le propriétaire est « roi, duc ou seigneur puissant et valeureux¹⁸⁰ ». Il apporte lui aussi un témoignage sur la justification possible de sa construction :

Nos princes et seigneurs, afin de pouvoir s'éloigner parfois du grand tumulte de la foule, se font de belles villas « à la campagne », comme par exemple Castello du Duc de Florence (...) et tant d'autres. (...) De telles constructions illustres donnent le privilège d'une digne renommée pour plusieurs siècles¹⁸¹.

La villégiature est ainsi rattachée à la magnificence. Mais après avoir décrit l'agencement de l'architecture et du jardin, Doni s'efforce surtout de rendre compte des activités d'un prince de sa connaissance dans sa villa : les joies de la villégiature semblent compter davantage que le prestige de sa création.

Le souverain vient séjourner à sa villa quatre à six fois par an, pendant une semaine, et s'y livre aux plaisirs de la campagne, avec plus de faste que nos lettrés, cela s'entend. Son arrivée le dimanche est fêtée par une messe solennelle puis par des jeux équestres, suivis d'un banquet apprêté sous la loggia du palais, de nouveaux jeux comme la lutte de paysans, d'une comédie, du dîner et enfin d'un bal. Dès le lundi matin, il part à la chasse aux sangliers, aux cerfs et aux chevreuils. On déjeune au sommet d'une colline, offrant une belle vue, ou à l'ombre d'une forêt épaisse. Le lendemain, jardinage :

On plantait divers arbres fruitiers et des vignes ; on faisait tracer des allées, décorer des jardins, et toute la journée était consacrée à l'agriculture, à part l'après déjeuner, où l'on passait un peu de temps à jouer¹⁸².

Le prince s'en va le mercredi matin chasser au faucon ; le reste de la journée se passe en joutes, courses de bague (*correre all'anello*) et jeux de ballon. Le lendemain, il emmène limiers et lévriers courir le lièvre ou le renard, puis s'amuse encore à divers jeux. Une journée est

¹⁸⁰. Doni, 1977, p. 3326 : « *La prima villa civile è da re, da duca e da potente e valoroso signore* ». Tout le passage sur la *villa civile* est également reproduit dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 296-301.

¹⁸¹. Doni, 1977, p. 3323 : « *I nostri principi e signori, per potersi separare talvolta da quei gran romori del vulgo, si fanno belle ville in villa, come sarebbe verbigrazia : Castello del Duca di Fiorenza (...) e d'altri assai. (...) Queste sì fatte fabriche illustri portano privilegio di onorata fama molti e molti secoli* ».

¹⁸². Doni, 1977, p. 3333-3334 : « *piantavasi frutti diversi e viti ; faceva dirizzare strade, adornar giardini, e tutta la giornata in agricoltura dispensava, salvo che dopo desinare, dove in qualche gioco il tempo un pezzo si dispensava* ».

tout de même employée à écouter les doléances, et à suivre de près les travaux d'aménagement des rivières. Parfois on appareille les rets pour réussir une belle pêche, en présence de toute la cour,

avec le plaisir que l'on sait, supérieur à tous les autres qu'offre la villa, selon l'opinion de beaucoup, car à la pêche ne se fatigue que l'œil, tandis qu'à la chasse il faut donner toutes ses forces. Et qui n'aime guère ni la pêche, ni la chasse ou l'oisellerie, fasse ce qui lui plaît le plus¹⁸³.

Là encore, l'idée de liberté reste donc essentielle. Il faut d'abord relever l'importance de la chasse, pratiquée sous toutes ses formes : elle est au XVI^e siècle l'un des divertissements les plus prisés de l'aristocratie¹⁸⁴, « car elle a une certaine ressemblance avec la guerre ; elle est véritablement un plaisir de grand seigneur et elle convient à l'homme de cour¹⁸⁵ », indique par exemple Castiglione dans *Il Libro del Cortegiano* paru en 1528. Machiavel est du même avis, et présente la chasse comme une sorte d'entraînement à la guerre : le prince

doit sans cesse aller à la chasse, et par là accoutumer son corps à la peine, et en même temps apprendre la nature des sites et connaître comment s'élèvent les montagnes, comment s'ouvrent les vallées, comment s'étendent les plaines, et comprendre la nature des fleuves et des marais, et à tout cela apporter le plus grand soin (...) : car les collines, les vallées, et plaines, et fleuves, et marais qui sont, par exemple, en Toscane, ont avec ceux des autres provinces certaine similitude ; si bien que de la connaissance du paysage [*sito*] d'une province, on peut facilement venir à la connaissance des autres¹⁸⁶.

La pratique de la chasse donne ainsi lieu à une « expérience » du paysage, à une connaissance topographique nécessaire au bon stratège : dès lors les activités de la villégiature reçoivent une légitimité politique parce qu'elles permettent un contact direct, y compris corporel, avec la « nature » entendue ici comme ensemble des principes de la

¹⁸³. Doni, 1977, p. 3334 : « *con quel diletto che si sa, maggiore di tutti gli altri diletti di villa, in quanto al parere di molti ; perché, al pescare, solamente s'affatica l'occhio, che alla caccia ci va tutta la vita ; et a chi non piace tanto questa quanto la caccia o l'uccellare, usi qual più gli sodisfa* ».

¹⁸⁴. Voir par exemple Coffin, 1979, chap. 4 : « The Hunting Lodge and Park », p. 111-145, sur le goût de la chasse à Rome et sa répercussion dans la création de parcs de chasse.

¹⁸⁵. Castiglione, 1960, I, 22, p. 43 : « *perché ha una certa similitudine di guerra : ed è veramente piacer da gran signori e conveniente ad uom di corte* » (trad. dans Castiglione, 1991, p. 49).

¹⁸⁶. Machiavel, 1992b, p. 279 : « *debbe stare sempre in sulle cacce, e mediante quelle assuefare el corpo a' disagi ; e parte imparare la natura de' siti, e conoscere come surgono e' monti, come imboccano le valle, come iacciano e' piani, ed intendere la natura de' fiumi e de' paludi ; e in questo porre grandissima cura. (...) Perché li poggi, le valli, e' piani, e' fiumi, e' paludi che sono, verbigrazia, in Toscana, hanno con quelli delle altre provincie certa similitudine ; tal che, dalla cognizione del sito di una provincia, si può facilmente venire alla cognizione dell'altre* » (trad. dans Machiavel, 1992a, XIV, p. 128).

géographie physique. Justification qui perd pourtant de sa pertinence dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle, essentiellement pacifique après le traité de Cateau-Cambrésis en 1559. Mais Machiavel ne négligeait pas non plus les bienfaits du délassement procuré par les passe-temps campagnards. En décembre 1513, dans la fameuse lettre qui annonce à Francesco Vettori l'achèvement du *Prince*, il confie son adhésion aux plaisirs de la villégiature :

Je vis donc dans ma maison de campagne. (...) Jusqu'ici j'ai piégé les grives de ma main. Je me levais avant l'aube, faisais mes gluaux, et en route, sous une telle charge de cages-atrappes qu'on eût dit l'ami Geta quand il s'en revient du port avec les livres d'Amphitryon ; j'attrapais de deux à six grives. J'ai passé ainsi tout novembre. Depuis, cette façon de tuer le temps si piètre et singulière fût-elle, m'a bien manqué. Voici donc comment je vis. Je me lève avec le soleil, et je vais à un *bosco* que je possède, et que je fais couper ; j'y reste deux heures à revoir la besogne du jour écoulé et à tuer le temps avec mes bûcherons (...). En quittant mon *bosco*, je m'en vais à une fontaine et de là à mon *uccellare*. J'emporte un livre sous le bras, tantôt Dante ou Pétrarque, tantôt l'un de ces poètes mineurs, comme Tibulle, Ovide et autres : je me plonge dans la lecture de leurs passions, de leurs amours, et je me souviens des miennes ; pensées dont je me recrée un bon moment¹⁸⁷.

Lectures légères, conformes à l'*otium litteratum* et invitant à la rêverie, spectacle du travail des paysans, chasse aux oiseaux : il s'agit bien de cette vie simple et réconfortante, de ce doux « *passar tempo* » aux accents horatiens dont l'apologie de la villégiature consacre la « renaissance ».

On retrouve cette double valorisation, *utilité* sociale et militaire d'une part, *plaisir* individuel de l'autre, dans le cas des jeux, la seconde des principales activités de la villégiature princière selon Doni. Ainsi Castiglione les recommande-t-il juste après la chasse pour l'entraînement physique et la bonne réputation du gentilhomme, mais encore pour son divertissement, favorisé par leur *varietas* :

Il est convenable également de savoir nager, courir, sauter, jeter la pierre, parce qu'outre l'utilité qui peut en être tirée pour la guerre, il est nécessaire souvent de faire ses preuves

¹⁸⁷. Machiavel, 1992b, p. 1159 : « *Io mi sto in villa (...). Ho infino a qui uccellato a' tordi di mia mano. Levavomi innanzi di, inpaniavo, andavone oltre con un fascio di gabbie addosso, che parevo el Geta quando e' tornava dal porto con e libri d'Amphitryone ; pigliavo el meno dua, el più sei tordi. Et così stetti tutto settembre ; dipoi questo badalucco, ancora che dispettoso et strano, è mancato con mio dispiacere ; et qual la vita mia vi dirò. Io mi lievo la mattina con el sole et vommene in un mio boscho che io fo tagliare, dove sto dua hore a rivedere l'opere del giorno passato, et a passar tempo con quegli tagliatori (...). Partitomi del bosco, io me ne vo a una fonte, et di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovidio et simili : leggo quelle loro amorose passioni et quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero » (trad. dans Machiavel, 1974, p. 1434-1435, ici légèrement modifiée).*

dans les exercices de ce genre, par lesquels on s'acquiert une bonne réputation, surtout auprès de la multitude, à laquelle il faut savoir s'accommoder. Le jeu de paume est aussi un noble exercice et fort convenable au Courtisan (...). Je n'estime pas moins digne de louange de savoir voltiger à cheval (...). Mais, parce qu'il n'est pas possible de passer toujours son temps à des exercices aussi fatigants, et que la trop grande fréquence crée la satiété et fait disparaître l'admiration que provoquent les choses rares, il est nécessaire de varier sans cesse notre existence en faisant des choses différentes. C'est pourquoi je veux que le Courtisan se permette parfois des exercices plus tranquilles et plus paisibles, (...) qu'il rie, qu'il joue, qu'il plaisante, qu'il aille au bal et qu'il danse¹⁸⁸.

Nous verrons au chapitre suivant que les jeux et les exercices physiques entrent aussi dans la panoplie des avantages de la villégiature d'un autre point de vue, médical cette fois¹⁸⁹. Le texte de Castiglione les intègre plutôt dans le cadre qui sous-tend sa discussion sur le « Courtisan » : l'importance des rapports sociaux et de la civilité dans le fonctionnement de la cour. Une génération plus tard, les traités sur la villégiature détournent l'argument dans leur condamnation de la vie de cour en prétendant que c'est seulement à la campagne qu'une civilité authentique peut se développer.

Or, cette dimension sociale des jeux intéresse directement l'art des jardins sur un plan cette fois pratique. Prenons le cas du jeu de paume (*gioco della pallacorda*), très apprécié au XVI^e siècle : Marie Madeleine Fontaine relève « qu'il institue un type de sociabilité moderne du seul fait qu'il provoque, sur toute l'année, la réunion d'un nombre considérable de joueurs et de spectateurs (...), et qu'il les organise dans un lieu déterminé progressivement (depuis le XIV^e siècle au moins), pour une activité particulièrement soumise à des règles très ramassées, précises et explicites¹⁹⁰ ». Le jardin s'affirme justement comme le terrain privilégié de cette socialité en offrant des structures pour ce type d'exercices. Que l'on pense par exemple au jeu de paume aménagé par Tribolo à Poggio a

¹⁸⁸. Castiglione, 1960, I, 22, p. 43-44 : « *Conveniente è ancor saper nuotare, saltare, correre, gittar pietre, perché, oltre alla utilità che di questo si po avere alla guerra, molte volte occorre far prova di sé in tai cose ; onde s'acquista bona estimazione, massimamente nella moltitudine, con la quale bisogna pur che l'om s'accomodi. Ancor nobile esercizio e convenientissimo ad uom di corte è il gioco di palla (...). Né di minor laude estimo il volteggiar a cavallo (...). Ma, perché sempre non si po versar tra queste così faticose operazioni, oltre che ancor la assiduità sazia molto e leva quella ammirazione che si piglia delle cose rare, bisogna sempre variar con diverse azioni la vita nostra. Però voglio che 'l cortegiano descenda qualche volta a più riposati e placidi esercizi (...), rida, scherzi, motteggi, balli e danzi* » (trad. dans Castiglione, 1991, p. 49-50).

¹⁸⁹. Voir *infra*, chap. 2, « Exercices et promenades ».

¹⁹⁰. Fontaine, 1987, p. 143.

Caiano¹⁹¹ (fig. 93), ou surtout à celui de la villa du cardinal Hippolyte d'Este à Tivoli, visible sur la gravure de Dupérac juste à droite du palais¹⁹² (fig. 104). Cet enclos en terrasse est mentionnée comme « grand jeu de paume découvert, à la mode française » par une description anonyme datant d'environ 1568, qui indique également la longue terrasse au pied de la façade comme « treizième allée sous le Palais, si grande que l'on pourrait y organiser des joutes¹⁹³ » – n'oublions pas que joutes et tournois, spectacles d'origine médiévale, tiennent encore une place essentielle dans la culture de la Renaissance¹⁹⁴. La famille d'Este avait d'ailleurs une réputation d'élégance et d'adresse dans les activités physiques ; en outre, Pirro Ligorio était un spécialiste des spectacles, jeux et exercices antiques, sur lesquels porte la seule œuvre publiée de son vivant, le *Libro delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circi, theatri, et anfiteatri*, paru à Venise en 1553¹⁹⁵. Mais l'aménagement de terrains de jeu dans les jardins appartient à une tradition bien plus large. Doni tient même à préciser, dans la liste des dépendances de la *villa civile*, de « ne pas oublier un jeu de paume et un espace pour d'autres jeux, conforme au raffinement des lieux de distraction, de plaisir et d'allégresse¹⁹⁶ ».

Différents types d'espaces ouverts sont en effet mis à profit. Ainsi les longues allées droites peuvent servir à des joutes (*giostre*) comme à la villa d'Este, au jeu de mail (*pallamaglio*)¹⁹⁷ ou encore à des courses équestres¹⁹⁸. Il faut relever la tendance à faire de ces

¹⁹¹. Voir Galletti, 1997b, p. 199 ; le jeu de paume était installé dans la tourelle d'angle à l'arrière du bâtiment principal, située à droite sur la vue d'Utens. Côme semble avoir beaucoup apprécié ce jeu, puisqu'il y avait également un *pallatoio* à Boboli, du côté de l'aile nord du palais Pitti (voir entre autres Galletti, 1999, p. 232).

¹⁹². Il est assez étonnant que Nicolas Audebert, lorsqu'il visite la villa d'Este vers 1576-1577, s'émerveille de son jeu de paume en précisant qu'il n'en a vu en Italie que dans ce jardin et à Ferrare (Audebert, 1964, p. 189) ; sans doute ce jeu était-il moins populaire dans la péninsule qu'en France.

¹⁹³. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 251v-252v (éd. Coffin, 1960, p. 144) : « *m. Giuogo di Palla grande e scoperto al modo di Francia* » et « *e. Tredicesimo viale sotto il Palazzo grande tanto che vi si potrebbe giostrare* ». Le texte numérote en effet les treize allées transversales en partant du bas.

¹⁹⁴. Voir par exemple Attolini, 1988, p. 189-203 et Strong, 1991, p. 96-114.

¹⁹⁵. Ligorio, 1989. Voir notamment Fagiolo – Madonna, 1972 et Fontaine, 1991.

¹⁹⁶. Doni, 1977, p. 3330 : « *non si scordando il pallatoio da corda, et spazio da fare altri giuochi, come si costuma signorilmente a i luoghi di spasso, di contento e d'allegrezza* ».

¹⁹⁷. Ces activités influencent parfois la toponymie du jardin, comme le *Viale della Giostra* de la villa Ludovisi et le *Viale del gioco di maglio* de la villa Doria Pamphili à Rome, indiquées sur les plans de Giovan Battista Falda publiés dans *Li Giardini di Roma* (1683). Voir Coffin, 1991, p. 229 et Assunto - Tagliolini, 1980, planches XII, n° 9 et XXI, n° 2.

¹⁹⁸. L'organisation de tournois à thème dans les jardins est bien attestée à Ferrare, comme lors du spectacle *Il Tempio d'amore* mis en scène en 1565 dans le jardin de la Duchesse du palais ducal (voir notamment Mamczarz, 1975 ; Venturi, 1979 ; Pietrogrande, 1997). D'autre part, ces différents jeux sont aussi organisés dans les jardins romains (voir Coffin, 1991, p. 227-229).

terrains d'exercice des lieux de spectacle¹⁹⁹ : la plupart du temps, les esplanades utilisées sont bordées d'édifices où s'installent les spectateurs. Le plus souvent, il s'agit du palais lui-même, comme à Tivoli ou encore dans la *villa civile* décrite par Doni : il y prévoit une *piazza* rectangulaire destinée à « une course à cheval, une course de lance²⁰⁰ ou un jeu de ballon au pied²⁰¹ », devant la façade du palais, longue de deux cents *braccia* (plus d'une centaine de mètres), et décorée d'une loggia à colonnes à laquelle on accède par des escaliers afin d'assister aux spectacles. La formule est rattachée à la catégorie même de la villa seigneuriale, déjà présente chez Alberti qui conseille de « prévoir devant l'entrée une vaste étendue pour les courses de chars et les joutes équestres, dont la longueur dépasse un trait de javelot ou de flèche²⁰² ». C'est exactement ce que l'on observe plus d'un siècle plus tard dans le palais Riccardi-Giuntini de Valfonda à Florence. La grande fête qui y fut organisée en 1600 par Riccardo Romolo Riccardi, à l'occasion des noces de Marie de Médicis et d'Henri IV, a été immortalisée par une série de fresques anonymes dans la salle des Stucs²⁰³. Les hôtes de marque, dont la nouvelle reine, prirent place sur des tribunes aménagées dans le petit jardin carré, bordé de *pergolati* et formant un cortile ouvert sur un *bosco*. C'est sur la grande allée qui les sépare que défilèrent les différents spectacles : une danse de villageoises, le char de Pindare et une course de biges, le char de Politien et la joute du Sarrasin²⁰⁴, enfin le char de Diane donnant le départ de la chasse. Les ingrédients de l'entrée triomphale « à l'antique »²⁰⁵ comme les chars allégoriques étaient du coup transposés de l'espace public de la rue à celui, privé, du jardin d'un ambitieux mécène proche des Médicis.

¹⁹⁹. Tendances qu'il faudrait replacer précisément dans la longue tradition qui associe jardin et théâtre. Sur ce sujet de plus en plus étudié mais où de nombreuses recherches demeurent à entreprendre, je renvoie à Fagiolo, 1980a, Pietrogrande, 1993 ainsi qu'au catalogue Cazzato – Fagiolo – Giusti, 1993, prolongé et largement complété dans le volume Fagiolo – Giusti – Cazzato, 1997, et à la bibliographie qui y est citée. Je me limiterai ici à la typologie des différents espaces de la villa utilisées comme lieux de spectacle.

²⁰⁰. Sans doute une forme de joute ou de tournoi.

²⁰¹. Doni, 1977, p. 3327 : « *una corsa d'un cavallotto, un correr di lancia (...) o un gioco di pallone al calcio* ».

²⁰². Alberti, 1966, V, 17, vol. I, p. 417 : « *spatia quidem pro foribus usurpabunt amplissima curriculum equestrumque certaminum* ». Les prescriptions d'Alberti et de Doni ont été rapprochées par Coffin, 1991, p. 227 et Wright, 1996, p. 44.

²⁰³. Sur cette fête, voir Marchi, 1980b et 1981, p. 212-213 ; Mamone, 1990, chap. 4, p. 71-80 et les reproductions des fresques aux fig. 76-80.

²⁰⁴. La *giostra del Saracino* ou *quintana*, où le cavalier doit frapper un mannequin figurant un sarrasin, est encore pratiquée en Toscane comme à Arezzo, où elle a lieu chaque année.

²⁰⁵. Sur ce genre, essentiel à la Renaissance, voir entre autres la synthèse de Strong, 1991, p. 83-96.

Mais ces espaces de jeu peuvent aussi être indépendants de la résidence. Dans son projet de jardin royal, Agostino Del Riccio prévoit ainsi une structure spécifique dans le *bosco*, divisé en quatre *quadri* par des allées dont le croisement

doit former au centre une grande *piazza* carrée où débouchent les quatre allées, chacune longue de plus d'un *miglio* et large de quarante *braccia* [environ vingt-trois mètres], afin que l'on puisse s'y divertir avec des courses de berbères²⁰⁶ et d'autres chevaux ; ensuite la *piazza*, carrée comme on l'a dit, doit être deux fois plus grande que la place Santa Croce à Florence, où ont lieu presque tous les spectacles et fêtes de la cité afin de contenter chacun, comme le faisaient nos ancêtres les Romains ; il faut aussi prévoir quatre loggias tout autour, superposées comme dans le Colisée de Rome, afin que le grand Roi puisse lorsqu'il le désire y organiser des joutes, l'honorable *calcio fiorentino*²⁰⁷ ou quelque autre spectacle, et que chacun puisse y assister commodément²⁰⁸.

Nouveau « paradoxe » de la villégiature princière : l'obligation de divertir les foules conduirait à reproduire à l'intérieur du jardin des modèles urbains comme la place publique et l'amphithéâtre. C'est un phénomène qui s'accentuera au XVII^e siècle, par exemple lors de la transformation du *selvatico* en U de Boboli (fig. 81-82) en un véritable amphithéâtre avec des gradins de bois puis de maçonnerie construits en 1630-1635, afin d'accueillir les grandes célébrations dynastiques comme les ballets équestres à l'occasion des mariages des grands-ducs²⁰⁹. Mais dès le XVI^e siècle, la cour intérieure du palais Pitti, ouverte à l'arrière sur la perspective du jardin, est déjà utilisée pour des spectacles, notamment lors des célébrations du mariage de François et Bianca Cappello en 1579, où elle accueille une *sbarra* – une forme de tournoi à l'arme blanche, dite aussi *barriera* –, composée d'un défilé de chars allégoriques et accompagnée de madrigaux²¹⁰.

²⁰⁶. Heikamp, 1981, p. 122, note 116, précise que les « *barberi* » étaient des chevaux arabes dont on appréciait les courses à Florence lors des fêtes de la Saint-Jean.

²⁰⁷. Le fameux jeu de ballon qui, aujourd'hui encore, se déroule chaque année place Santa Croce.

²⁰⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 91v-92r (éd. Heikamp, 1981, p. 122) : « *la croce del mezzo (...) ci dee restare una gran piazza quadra che vi sbocca quattro strade che sono di lunghezze l'una più d'un miglio, larghe quaranta braccia l'una, acciò che si possano far corsi di barberi e cavalli per spasso; ma la piazza poi si dee essere quadra come s'è detto di sopra, maggiore due volte che non è quella di Santa Croce di Firenze ove si fanno quasi tutte le feste e spettacoli comuni in guisa di dar contento a tutti, come facevano i romani nostri padri, altresì ci deon essere quattro loggie intorno intorno, l'una sopra l'altra in guisa di Culiseo di Roma, acciò che quando il gran Re volesse far giostre o calcio honorato al modo fiorentino, o qualche altro spettacolo, possi, et ognun agio possi vedere* ». Sur le décor encyclopédique de cet amphithéâtre, voir *infra*, chap. 4, « L'animal entre signe et objet ».

²⁰⁹. Voir notamment Marchi, 1980a, 1981, p. 214-129 et 1991 ; Capecchi, 1993.

²¹⁰. Sur la *sbarra* de 1579, notamment décrite dans Gualterotti, 1579a, voir Schrade, 1956 ; Nagler, 1964, p. 49-57 ; *Feste e apparati medicei*, 1969, p. 45-55 ; Zorzi, 1975, p. 131-135 ; Attolini, 1988, p. 195-199. Ajoutons qu'en 1589, lors du mariage de Ferdinand et Christine de Lorraine, le cortile du palais Pitti accueillera de nouveau une *sbarra* suivie d'une naumachie.

Plus généralement, le cortile s'affirme comme l'un des principaux lieux théâtraux au *Cinquecento*²¹¹. Dans son traité d'agriculture rédigé vers 1580-1590, le Lucquois Giovanni Saminiati²¹² recommande d'aménager de grands cortiles dans les villas pour pouvoir y organiser « des manèges et des courses de chevaux, des carrousels, des jeux, des spectacles et des bals publics²¹³ ». Précepte que n'oublie pas Del Riccio, qui prévoit dans son projet de palais royal un cortile à quatre loggias – comme la *piazza* centrale du *bosco* – destiné à des spectacles comme la *sbarra* et le *calcio fiorentino*²¹⁴. En la matière, l'un des principaux modèles était sans doute le cortile conçu par Bramante, dans la première décennie du siècle, pour relier le palais du Vatican à la villa du Belvédère : trois terrasses successives bordées de triples rangées de loggias à arcades. Il servait à la fois de jardin et de lieu de spectacle, par exemple lors du grand tournoi de 1565 représenté sur une gravure de Lafréry (fig. 106). La solution architecturale adoptée par Bramante exploitait de nombreux modèles classiques, notamment le temple de la Fortune à Palestrina, les cirques de la Rome antique et probablement la description de l'hippodrome de la villa de Pline le Jeune en Toscane²¹⁵. Et ce dernier apparaît conçu comme un jardin à part entière, planté de platanes, de lierre, de buis, de lauriers, de cyprès, de roses et même d'arbres fruitiers, si bien qu'« au milieu du raffinement de la ville surgit devant nous subitement comme un aspect de la campagne [*ruris imitatio*]²¹⁶ » : l'ambiguïté de l'évocation d'espaces urbains dans un domaine qui se veut la négation de la cité semble enracinée dans la villégiature antique...

Il est bien établi que les lettres où Pline le Jeune décrit ses villas ont eu un rôle non négligeable dans l'architecture et les jardins des villas de la Renaissance, particulièrement dans le milieu médicéen²¹⁷. Le passage sur l'hippodrome a souvent été mis en relation avec

²¹¹. Voir entre autres Chastel, 1964 pour une approche générale de la question.

²¹². Le *Trattato d'Agricoltura* de Giovanni di Vincenzo Saminiati est conservé sous forme manuscrite (Lucques, Archivio di Stato, Dono Paganini 3) ; les chapitres 8, 12-14 et 16 du livre I ont été publiés sous le titre « Dell'edificar delle case e palazzi in villa, e dell'ordinar dei giardini ed orti » par Mario Barsali dans Belli Barsali, 1964, p. 231-260 (transcription partiellement reprise dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 388-399) ; c'est cette édition que j'utilise, dorénavant abrégée Saminiati, 1964. Pour une analyse du traité, voir Belli Barsali, 1964, p. 57-68, et 1980, p. 139-152.

²¹³. Saminiati, 1964, p. 260 : « *ampii cortili et galanti, acciò siano capaci per (...) maneggiar et correre cavalli, girar carrozze et carri, et farvi giuochi spettacoli et balli pubblici* ».

²¹⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 45r (éd. Heikamp, 1981, p. 69).

²¹⁵. Voir notamment Ackerman, 1951 et 1954, ainsi que la récente synthèse d'Azzi Visentini, 1996, p. 73-88.

²¹⁶. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 32-35, (éd. 1967-72, vol. II, p. 68-70) : « *in opere urbanissimo subita uelut inlati ruris imitatio* ».

²¹⁷. Je renvoie à la synthèse de Du Prey, 1994, en particulier chap. 2 : « The Medici and Pliny », p. 40-73, qui examine les cas de la villa Médicis à Fiesole, de Poggio a Caiano et de la villa Madama à Rome. Pour

l'« amphithéâtre » de verdure de Boboli²¹⁸ (fig. 82) ; selon Marcello Fagiolo, Tribolo et peut-être plus encore Ammannati auraient pu concevoir l'ensemble du jardin comme une évocation de la villa des *Tusci*, en reconstituant en particulier son hippodrome²¹⁹. D. R. Edward Wright suggère quant à lui que dès le XVI^e siècle²²⁰, cet espace était conçu pour des spectacles équestres – Côme I^{er} étant passionné d'équitation –, une fonction qui lui sera effectivement donnée lors de sa restructuration au siècle suivant²²¹. D'autre part, Fagiolo relie également la « plate-bande de gazon [*pratulum*] », où « alternativement se dressent de petites bornes [*metulae*] », décrite par Pline²²², et le *prato* de l'Apennin à Pratolino (fig. 23-24), rythmé sur les côtés de treize édicules contenant des statues, séparés par des flèches pyramidales (*guglie*)²²³. Cette hypothèse d'une récupération du motif plinien se trouve en fait confirmée par la dimension « romaine » de cette partie du *barco nuovo*, puisque ces vingt-six statues sont des antiques provenant d'un don de Pie V, agencées avec la monumentalité qui caractérise alors les premières galeries d'antiques²²⁴. S'il n'est pas impossible que cet espace en relation avec la façade septentrionale du palais ait pu servir de terrain de jeu, encore qu'aucun document ne l'atteste, il faudrait sans doute y voir avant tout l'adaptation « horticole » d'une formule antique de lieu de spectacle, selon le même esprit qu'à la villa des *Tusci*. Un cas plus explicite de récupération du motif plinien est en tout cas offert par la villa de Ciriaco Mattei sur le Celio à Rome, dont les jardins datent probablement de la première moitié des années 1580 et seraient dus à Giacomo del Duca²²⁵ (fig. 102). Le *prato* devant l'une des façades du palais y est en effet traité comme hippodrome ou plus précisément comme cirque à l'antique avec au centre l'obélisque capitolin, dont on pensait alors qu'elle provenait du Circus Flaminius, mais aussi des

l'influence des lettres de Pline sur les jardins de la Renaissance, voir notamment Bek, 1974, et Pietrogrande, 1995. Comme l'a rappelé Ackerman, 1963, il s'agissait pratiquement des seuls textes susceptibles de fournir aux théoriciens et aux architectes du *Quattrocento* une source descriptive suffisamment consistante au sujet des villas antiques.

²¹⁸. Par exemple Capecchi, 1993, p. 29.

²¹⁹. Fagiolo, 1991, hypothèse reprise dans Fagiolo – Giusti – Cazzato, 1997, p. 35-38.

²²⁰. Mais les premiers documents sur une activité théâtrale à Boboli ne remontent qu'au début du XVII^e siècle, comme le rappelle Marchi, 1991.

²²¹. Wright, 1991, p. 315-317, et 1996, p. 45-47.

²²². Pline le Jeune, *Lettres*, II, 5, 35 (éd. 1967-72, vol. II, p. 69) : « *Alibi pratulum, alibi ipsa buxus (...); alternis metulae surgunt* ».

²²³. Fagiolo – Giusti – Cazzato, 1997, p. 38. Voir les descriptions de Vieri, 1586, p. 29 (éd. Barocchi, 1977, p. 3404-3405) et BAV Barb. 5341, fol. 206r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172-173).

²²⁴. Sur cette disposition, voir *infra*, chap. 4, « Le jardin comme collection ».

²²⁵. Sur le rôle de l'architecte à la villa Mattei, voir avant tout Benedetti, 1973, p. 308-336.

sculptures dont quatre satyres et des chiens de chasse²²⁶ : éléments qui introduisent un décor « rustique » dans cette citation directe de l'*Urbs* et y évoquent « comme un aspect de la campagne ».

Du reste, à Pratolino, aucune partie du jardin ne semble spécifiquement destinée aux jeux ou aux représentations théâtrales pendant le XVI^e siècle²²⁷. Le parallèle esquissé par Vieri entre Pratolino et la fête de cour serait donc surtout motivé par son application de la théorie de la magnificence, peut-être aussi par un rapprochement lié à leur créateur commun, Buontalenti, qui y déploie de la même façon son savoir technologique dans la machinerie scénographique et les automates des grottes – lesquelles constituent cette fois, d'une toute autre manière, une forme de spectacle permanent à l'intérieur du jardin²²⁸.

Villégiatures médicéennes

Le tableau de la villégiature princière dressé par Doni correspond en fait d'assez près à certaines habitudes médicéennes. On a vu que l'un des modèles annoncés de la *villa civile* était Castello²²⁹, la villa « dell'Olmo » près de Florence, dont Côme avait hérité et qu'il restructura dès son élection ducal en 1537 (fig. 73). François passa une grande partie des étés de sa petite enfance dans ce jardin, auprès de sa grand-mère Maria Salviati, morte en 1543 ; il s'y amusait à jouer à la balle et à pêcher²³⁰.

²²⁶. Voir MacDougall, 1983, republié dans MacDougall, 1994a, p. 129-135 (dont Coffin, 1991, p. 97, reprend l'analyse), qui à mon avis n'insiste pas suffisamment sur cette convergence avec la lettre de Pliny le Jeune.

²²⁷. En revanche, c'est peut-être le cas plus tard. Au milieu du XVIII^e siècle, le quartier du *Guardaroba*, au sud-est du *barco nuovo*, comprenait une « *giostra* », un « *pallottolaio* » (terrain de jeu de boule) et un « *giuoco della palla a corda* » indiqués par exemple sur le plan de Sgrilli (ici même fig. 8, n° 4) ou sur un relevé de Giuseppe Ruggieri (reproduit dans Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985, p. 61, fig. 1) ; mais il s'agit en fait de salles de jeu intérieures, sans doute aménagées à la fin du XVII^e siècle (voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 129). D'autre part, l'appellation « *fontana del Pallottolaio* », désignant l'esplanade ovale devant la grotte de Cupidon représentée sur une gravure de Stefano Della Bella (ici même fig. 60 ; voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 164), attestée chez Ruggieri, 1979, fol. 19r, p. 245, ne semble pas être utilisée au XVI^e siècle.

²²⁸. Sur cette question voir *infra*, chap. 3, « Délices et tourments, ou le jardin comme récit ».

²²⁹. Pour la bibliographie concernant Castello, voir *infra*, chap. 2, « Un lieu dessiné à la mesure du corps ».

²³⁰. Voir Berti, 1967, p. 87, qui cite diverses lettres du majordome Gianfrancesco Riccio de 1542 à 1545 (François a alors quatre ans).

Quant à la formule de la loggia à colonnade précédée d'escaliers, si elle éveille des échos palladiens – Doni se réfère explicitement à l'architecte de Vicence –, on peut aussi lui trouver un illustre antécédent à Poggio a Caiano, la villa construite à l'ouest de Florence dans la grande plaine de l'Arno par Giuliano da Sangallo pour Laurent le Magnifique à partir de 1485 environ²³¹. Le portique à l'antique y domine effectivement une vaste esplanade, comme le montre la lunette d'Utens (fig. 93). Le peintre figure devant le palais une zone où l'herbe manque : peut-être la trace de jeux qui auraient pu ainsi se dérouler sous la grande terrasse de la façade. Cette vue de la fin du XVI^e siècle est en fait postérieure aux réaménagements des abords de la villa sous Côme I^{er}, dirigés par Tribolo à partir 1542 et poursuivis après 1550 par Fortini, parmi lesquels la construction de l'enceinte et des deux bastions flanquant l'entrée principale, qui donne accès à cette esplanade traitée en *prato*²³². En 1581, Montaigne relevait à propos de la villa qu'il s'agissait d'une « maison de quoi ils font grande fête, appartenant au duc, assise sur le fleuve Ombrone ; la forme de ce bâtiment est le modèle de Pratolino²³³ ». Le rapprochement doit surtout tenir à l'implantation de l'édifice sur un soubassement, destiné aux pièces de service et, dans le cas de la villa de François, comprenant des grottes décoratives²³⁴. Ce dernier, comme son père, appréciait particulièrement Poggio, et c'est même là qu'il décèdera en octobre 1587, suivi le lendemain par Bianca Cappello²³⁵.

D'autres vues d'Utens confortent l'hypothèse d'organisation de jeux et de spectacles dans les villas médicéennes. D'abord précisément celle de Castello, qui montre, entre le palais et les deux *vivai* qui le précèdent, le déroulement d'une joute²³⁶ (fig. 75). Hérauts et cavaliers, foule amassée au pied de la façade : la fête bat son plein, tandis que deux chevaliers s'affrontent sous les yeux des dames groupées aux fenêtres et au balcon. Utens, installé à Carrare, était né à Bruxelles : il se rattache en quelque sorte à la veine flamande des peintres qui associent vue de jardins et pratiques sociales. Un autre exemple significatif est sa vue de la villa La Peggio ou Lappeggi (fig. 94), près de Grassina au sud de

²³¹. Sur la villa de Poggio a Caiano, voir avant tout la thèse de Foster, 1992.

²³². Voir Foster, 1992, p. 97-123 pour la chronologie et p. 171-174 sur le projet de Tribolo ; Galletti, 1997b, p. 199-200 ; voir également Lamberini, 2000 pour l'état actuel des recherches sur les interventions de Tribolo et Fortini à Poggio a Caiano.

²³³. Montaigne, 1983, p. 264.

²³⁴. Sur ce point, voir *infra*, chap. 2, « Une stratégie de “climatisation” ».

²³⁵. Voir Berti, 1967, p. 209-212.

²³⁶. Wright, 1996, p. 44 a rapproché ce détail d'Utens de la structure (*piazza* et loggia) décrite par Doni.

Florence, acquise par François en 1569²³⁷ et remaniée par Buontalenti de 1580²³⁸ jusqu'à 1585²³⁹. À lui seul, ce tableau pourrait illustrer le texte de Doni. Outre les exercices physiques, avec un jeu de mail (*palla al maglio*) à droite du portail d'entrée et une partie de pelote (sans doute la *palla mazza*) dans la cour qui entoure le palais, on retrouve la loggia à colonnes, au premier niveau du corps de logis, s'ouvrant sur le cortile intérieur dont le mur d'entrée était sans doute assez bas pour laisser une vue dégagée sur l'esplanade²⁴⁰. La chasse est également évoquée par Utens dans la scène de mise à mort d'un sanglier au premier plan, à droite. Procédé que l'on retrouve d'ailleurs – une chasse au cerf cette fois – dans sa vue de La Magia ou Maggia (fig. 95), près de Quarrata à l'ouest de Florence. Cette ancienne construction fortifiée fut transformée en résidence campagnarde par Buontalenti en 1584-1585²⁴¹; un lac artificiel fut même creusé, sans doute pour la pêche²⁴². Elle était située sur une propriété contiguë à celle de Poggio a Caiano, dans une zone riche en gibier et constituée en réserve de chasse ducal (*bandita*) en février 1550²⁴³. En effet, comme l'a récemment souligné Fauzia Farneti, la chasse, l'oisellerie et la pêche étaient précisément réglementées dans la Toscane médicéenne : des lois officielles (généralement intitulées *bandi*) instituaient notamment certains territoires en tant que *bandite*, où ces activités étaient prohibées ou limitées pour en laisser le privilège au propriétaire, le plus souvent la famille grand-ducale elle-même²⁴⁴. Ces deux villas de Lappoggi et La Magia ne possédaient qu'un modeste jardin ; elles formaient le centre de vastes exploitations agricoles dont Utens donne un aperçu. Enfin, toujours sur sa vue de Lappoggi, l'arrivée d'un carrosse rappelle que la villa n'est pas une résidence permanente mais seulement un lieu de séjour.

Or l'ensemble des lunettes d'Utens, celle représentant Pratolino comprise, peut apparaître comme une sorte de « discours » sur la villégiature princière. Rappelons que la série a été commandée par Ferdinand vers 1599, pour le salon de sa villa d'Artimino, bâtie

²³⁷. Mignani, 1993, p. 83.

²³⁸. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 58, 12 mars 1580.

²³⁹. ASF, CdP, numeri neri, 1468, fol. 495, 23 mai 1585. Voir Fara, 1988, p. 199.

²⁴⁰. Tout l'étage supérieur a été abattu au XIX^e siècle.

²⁴¹. Voir Fara, 1988, p. 200 et la documentation d'archives qui y est citée.

²⁴². Mignani, 1993, p. 88.

²⁴³. Voir la loi (*bandito*) du 4 février 1550 (1549 *stile fiorentino*) transcrite dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. I, p. 60-63.

²⁴⁴. Farneti, 1998.

sous Ferdinand par Buontalenti de 1596 environ à 1601²⁴⁵. Elle propose une forme d'inventaire visuel des possessions médicéennes²⁴⁶, mais aussi fait écho aux déplacements de la cour de villa en villa, qui sont motivés par des raisons précises.

Ce phénomène est évoqué par Daniella Mignani dans son étude sur les vues d'Utens. À partir de la correspondance entre le grand-duc et ses secrétaires, elle a pu reconstituer pour l'époque de Ferdinand I^{er} la succession régulière des séjours campagnards au cours de l'année²⁴⁷. De la fin de l'été jusqu'au début de l'automne, on chassait au nord de Florence, à Pratolino et plus haut dans le berceau de la famille au cœur du Mugello, où se trouvaient les villas de Cafaggiolo et Il Trebbio, remaniées au XV^e siècle par Michelozzo sous Côme l'Ancien²⁴⁸. La cour se déplaçait ensuite vers d'autres zones de chasse à l'ouest de Florence²⁴⁹, dans la région du Monte Albano qui, outre Poggio a Caiano et La Magia, comprenait encore Cerreto Guidi, villa sans doute construite par Buontalenti à partir de 1565²⁵⁰, ainsi que l'Ambrogiana (fig. 97) et Montevettolini, bâties sous Ferdinand, la première entre 1587 et 1590²⁵¹, la seconde en 1595²⁵². En hiver on se rendait près de la mer, aux environs de Pise et Livourne, à Collesalveti, autrefois achetée par Laurent et Julien de Médicis en 1476²⁵³, ainsi qu'à Seravezza, construite par Côme I^{er} dans les années 1560, à proximité de mines d'argent²⁵⁴. Le printemps la cour résidait à l'Ambrogiana, sur la rive sud de l'Arno ; en juillet, enfin, à Artimino. Dans ce programme de séjours n'apparaissent évidemment pas trois grands jardins : Castello et la Petraia (fig. 73 et 96), qui pouvaient rapidement être gagnées depuis la ville et étaient réservées à la famille, ainsi que Boboli, le palais Pitti étant alors la résidence officielle de la cour. Il manque aussi deux villas situées au

²⁴⁵. Voir Mignani, 1993, p. 11 et p. 19-20, note 5 sur les documents concernant ces lunettes ; Fara, 1988, p. 255-260 pour la villa d'Artimino.

²⁴⁶. Sur les résidences grand-ducales dans le territoire toscan, l'essai de Conforti, 1978 a marqué une étape décisive dans l'historiographie. Pour un examen des procédés graphiques des vues d'Utens, voir *infra*, chap. 2, « Voir à vol d'oiseau ».

²⁴⁷. Mignani, 1993, p. 18, sur laquelle s'appuie la suite du paragraphe pour cet aspect.

²⁴⁸. Sur ces deux villas et leurs jardins, voir récemment Pozzana, 1997b et c.

²⁴⁹. Mignani, 1993, p. 18, évoque à ce propos le « *Barco Reale, la riserva di caccia del Granduca, che comprendeva le ville di Poggio a Caiano, Artimino, La Magia, l'Ambrogiana, Cerreto Guidi e Montevettolini* » : en réalité, le *Barco reale* proprement dit ne fut formé qu'en 1623-24 à partir des anciennes *bandite* de Poggio a Caiano (comprenant La Magia) et de Cerreto Guidi, entouré d'une enceinte d'une trentaine de kilomètres, et institutionnalisé par *provisione* du 17 mai 1626 (voir la mise au point de Farneti, 1998, p. 102-103).

²⁵⁰. Voir Fara, 1988, p. 156.

²⁵¹. Voir Fossi, 1976, et Vasić Vatovec, 1984.

²⁵². Voir Mignani, 1993, p. 95.

²⁵³. Voir M. Giusti, 1997, p. 212.

²⁵⁴. Voir Mignani, 1993, p. 68, et Fara, 1988, p. 30.

sud de Florence, qui sont figurées par Utens mais qui appartenaient alors à don Antonio, le fils de François et Bianca Cappello : Lappoggi et Marignolle, modeste résidence restaurée par Buontalenti vers 1587²⁵⁵.

Cette habitude de villégiatures successives avait été largement amorcée par Côme I^{er}, qui passait l'hiver à Pise et à Seravezza, laissait sa mère Maria Salviati surveiller l'éducation de ses enfants à Castello et passait une grande partie de son temps à Poggio a Caiano²⁵⁶. Les chasses de ce domaine étaient bien sûr l'une de ses grandes passions ; il les avait célébrées en commandant pour Poggio une série de tapisseries réalisées entre 1567 et 1577, sur des cartons de Jan van der Straet, dit Stradano, un peintre flamand installé à Florence. Vasari y fait allusion :

Il a suivi pour les cartons une idée du Duc, représentant tous les genres de chasse et de pêche avec des inventions d'une étrange beauté. Dans la variété des animaux, oiseaux, poissons, paysages, vêtements, dans les chasseurs à pied, à cheval et les chasseurs d'oiseaux diversement vêtus à côté des pêcheurs nus, il a donné et donne encore les preuves de sa valeur²⁵⁷.

François compléta ce décor de tapisseries en commandant à Alessandro Allori une série sur les chasses aux taureaux et aux oiseaux aquatiques, exécutée en 1578-1582²⁵⁸. On sait aussi qu'il pratiquait l'*uccellare* à Poggio²⁵⁹, où il devait sans doute fréquemment séjourner – il y aménagea même un atelier-laboratoire²⁶⁰. C'est d'ailleurs au cours d'une chasse dans la *bandita* de Poggio a Caiano et La Magia qu'il aurait contracté, en octobre 1587, la fièvre paludéenne qui lui sera fatale²⁶¹.

²⁵⁵. Voir Fara, 1988, p. 208.

²⁵⁶. Voir Wright, 1991, p. 313-314.

²⁵⁷. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 39 : « *ha fatto con l'invenzione del duca ne' cartoni le caccie che si fanno di tutti gl'animali et i modi d'uccellare e pescare, con le più strane e belle invenzioni del mondo. Nelle quali varietà d'animali, d'ucelli, di pesci, di paesi e di vestiri, con cacciatori a piedi et a cavallo, et uccellatori in diversi abiti e pescatori ignudi, ha mostrato e mostra di essere veramente valent'uomo* » (trad. dans Vasari, 1981-89, vol. X, p. 215). Ce passage est relié à l'importance de la chasse à Poggio a Caiano par Berti, 1967, p. 88.

²⁵⁸. Sur ces deux séries voir les notices de Giovanna Gaeta Bertelà dans *Palazzo Vecchio*, 1980, respectivement n° 125-133, p. 76-80, et n° 153-154, p. 90. On peut aussi rattacher ces décors, de manière plus générale, à l'habitude évoquée plus haut de représenter les activités de la villégiature à l'intérieur de la villa. De même, la Palazzina Gambarà de la villa Lante à Bagnaia comprend deux salles consacrées à la chasse et à la pêche, peintes par Antonio Tempesta vers 1578 (voir Brugnoli, 1960, p. 116-117).

²⁵⁹. Voir par exemple ASF, Cdp, numeri neri, 975, fol. 206 XIV, d'après Cerchiai – Quiriconi, 1976, p. 197.

²⁶⁰. Montaigne, 1983, p. 264.

²⁶¹. Voir Berti, 1967, p. 210.

L'importance de la chasse dans la vie des Médicis – activité princière comme l'affirmait Machiavel, mais aussi, avec la pêche, source de revenus non négligeables²⁶² – a d'ailleurs pu orienter en partie le choix du site de Pratolino. Car la villa se trouve elle aussi sur un territoire riche en gibier, au début du Mugello où se situe plus au nord la *bandita* de Cafaggiolo. Dès le 22 septembre 1568, une semaine seulement après l'acquisition de la propriété d'Uguccioni, un *Bando sopra la bandita di Pratolino potesteria di Fiesole* institue une réserve de chasse officielle, qui sera confirmée le 15 avril 1581²⁶³. Dans la description anonyme qui date d'environ 1588, la présence d'un gibier abondant – lièvres, chevreuils, perdrix grises –, que cette réglementation a dû favoriser, ainsi que la conformation même du paysage propice à la chasse – des pentes douces, des terrains largement déboisés – sont présentées comme des avantages de la villa²⁶⁴.

Des recherches approfondies en archives permettraient peut-être de reconstituer l'itinéraire de la cour au temps de François, forcément différent de celui de Ferdinand. En effet, les villas de l'Ambrogiana, de Montevettolini et d'Artimino seront construites par son successeur, qui possédait en outre la Petraia, accordée par Côme I^{er} en 1568²⁶⁵, c'est-à-dire détachée en fait de la *fattoria* de Castello, dont le domaine principal était alors revenu à François²⁶⁶ ; en revanche, Lappoggi et Marignolle lui appartenaient²⁶⁷. Comme nous l'avons vu, le palais Pitti, également donné par Côme dès 1568, n'était encore qu'une autre de ces résidences occasionnelles. Les déplacements étaient par ailleurs facilités par les travaux de voirie dirigés par la magistrature des Capitani di Parte ; François s'assura lui-même de l'amélioration des routes portant à Marignolle, Poggio et Pratolino²⁶⁸. Fort probablement, les séjours dans ces deux dernières villas devaient tenir une grande place dans la vie de la

²⁶². Sur ce point, voir Spini, 1976, p. 36-38.

²⁶³. Voir notamment Farneti, 1998, p. 98-99. Le texte imprimé du *Bando* du 22 septembre 1568 est reproduit en fac-similé dans Vezzosi, 1990, n° 1, p. 37. Le terme « *potesteria* » (*podesteria*) relève de la subdivision administrative du territoire toscan.

²⁶⁴. BAV Barb. 5341, fol. 211v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 177) : « *Fuori del barco ha gran quantità di lepri, di capri e di starne. Il paese è quasi netto d'arbori e sì piano e fresco sì che per molte ore della mattina con grandissimi diletti si può sollazar cacciando* ».

²⁶⁵. Butters, 1991a, p. 177.

²⁶⁶. Voir Gobi Sica, 1998, p. 115, et l'inventaire de la *fattoria* de Castello au moment de la division en 1568 (ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 4114, transcrit p. 232-233).

²⁶⁷. Autour de la *fattoria* de Lappoggi est d'ailleurs créée une *bandita* pour la chasse en 1573 (Farneti, 1998, p. 100). À Marignolle est aussi instituée une *bandita*, dont la concession sera retirée à don Antonio par Ferdinand I^{er} pour son usage personnel par *bando* du 4 août 1604 (texte reproduit dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. I, p. 386).

²⁶⁸. Voir Cerchiai - Quiriconi, 1976, p. 191-198.

cour et si les chasses de Poggio furent célébrées dans des tapisseries, celles de Pratolino susciterent aussi des poèmes tel le *Carmen compendiarium de apibus, et venatione in Pratolino*, au titre presque virgilien, qu'a dédié Pietro Antonio Ghezzi au grand-duc François²⁶⁹.

Comme les exercices physiques, la pratique de la chasse détermine certaines structures du jardin, en particulier pour la chasse aux oiseaux, divertissement si apprécié parmi les plaisirs de la villégiature. C'est le cas notamment de l'*uccellare* dit aussi *boschetto da tordi*, une plantation d'arbres persistants destinée à la chasse aux oiseaux de passage comme les grives (*tordi*), le plus souvent de forme carrée et disposée au sommet d'une colline, ainsi que de la *ragnaia*, une structure typiquement toscane utilisée pour la chasse aux oiseaux sédentaires, qui est formée de massifs d'arbustes persistants entrecoupés d'allées et parfaitement taillés en haies verticales, sur lesquels on tend des filets (*ragne*) afin de capturer merles et fauvettes, ou enfin du *paretaio*, aménagement plus simple où, depuis un abri, le chasseur tire brusquement des filets posés sur des buissons²⁷⁰. La seconde catégorie s'observe à Pratolino : une longue *ragnaia* est nettement visible à l'extérieur le long du mur est du *barco*, à droite de la lunette d'Utens (fig. 3), et encore présente au XVIII^e siècle sur le plan gravé par Sgrilli, qui l'indique comme telle par une légende et montre qu'elle se prolonge du côté du *barco nuovo* (fig. 8). À la fin du XVI^e siècle, Giovanni Antonio Popoleschi consacre un traité à la plantation et à l'entretien d'une *ragnaia*²⁷¹. Ses indications correspondent à la disposition que l'on observe clairement chez Utens : un long massif d'arbustes de forme rectangulaire, parfaitement taillé du côté de l'allée qui le sépare du mur de clôture, et divisé par des allées transversales en quatre unités linéaires, que Popoleschi nomme « *filari* »²⁷². La deuxième en partant du bas est l'aboutissement d'un chemin qui

²⁶⁹. Ghezzi, BNCF Naz. II, IV, 12, fol. 33r-41v (anciennement Magl. VII, 483). J'ai pu repérer ce texte, ignoré semble-t-il par les études sur Pratolino, grâce aux notes de Giovanni Targioni Tozzetti dans ses *Selve* (BNCF Targ. 189, vol. VIII, p. 44). Malheureusement, la graphie difficilement lisible du manuscrit ne m'a pas permis de prendre suffisamment connaissance de son contenu.

²⁷⁰. Voir les termes *bosco da tordi*, *paretaio* et *ragnaia* dans le glossaire en annexe.

²⁷¹. Longtemps attribué à Bernardo Davanzati (il fut publié sous son nom en 1765 puis 1790) mais restitué à Popoleschi par Enrico Bindi dans son édition critique (Davanzati, 1852-53), ce texte, *Del modo di piantare e custodire una ragnaia e di uccellare a ragna*, est connu par différentes versions manuscrites : voir entre autres BNCF Palat. 937 et BRF Ricc. 2973, ce dernier publié par Pozzana, 1993, p. 87-96 (dorénavant abrégé Popoleschi, 1993). Signalons que le ms. BNCF Nuov. 1072, rassemblant principalement des œuvres de Bernardo Davanzati et d'Agostino Del Riccio, contient également ce traité (p. 309-338), sans titre ni nom d'auteur, qui semble copié de la main même du dominicain.

²⁷². L'identification de cette structure représentée par Utens comme *ragnaia* a été proposée récemment par Galletti, 1998, p. 60.

conduit à une porte d'accès au *barco vecchio* ; les trois autres sont recouvertes de structures en charpente, sans doute destinées à la pose des filets, qui doivent avoir été construites en 1582²⁷³. Cette longue *ragnaia* n'a probablement disparu qu'au tout début du XIX^e siècle (fig. 12-14)²⁷⁴. Aux environs de la villa devaient se trouver d'autres aménagements pour l'oisellerie, certains datant sans doute d'avant la création de Pratolino comme semble l'indiquer le toponyme *Uccellatoio*, désignant une colline à l'ouest du *barco*²⁷⁵.

Ce type de structures est en fait très fréquent dans les jardins florentins : Giovanvettorio Soderini évoque longuement leur aménagement dans son *Trattato degli arbori*, l'un de ses écrits manuscrits sur l'agriculture composés entre 1588 et 1596²⁷⁶. On les retrouve en particulier dans les villas médicéennes. Utens figure par exemple le même dispositif qu'à Pratolino – une série de cinq *filari* plantés d'arbres – sur la gauche de sa vue de Boboli (fig. 82) : il s'agit là aussi d'une *ragnaia*, plantée en mars 1551, lors des premiers travaux dans le nouveau jardin de Côme, complétée en février 1555 d'un *uccellare* à l'ouest²⁷⁷ : il est également représenté par Utens, à droite du palais, limité par l'enceinte que longe un chemin bordé de champs cultivés. À Rome, le cardinal Ferdinand fait également installer dans sa vigna del Popolo – l'ancienne vigna Poggio alors rattachée au domaine de

²⁷³. ASF, CdP, numeri neri, 1468, fol. 61, 20 juillet 1583, à propos des travaux du menuisier Brando exécutés l'année précédente, dont « *la lavorazione delle 5 stanze per le ragnaie* » (on peut d'ailleurs supposer d'après le plan de Sgrilli que deux autres allées couvertes scandaient la *ragnaia* du côté du *barco nuovo*). D'autres lettres d'Uguccioni mentionnent cette *ragnaia* par la suite : par exemple ASF, CdP, numeri neri, 1581, n° 20, 25 novembre 1584 (« *lo Sciorina a messo mano alle teste [tese?] delle ragniaie e attende a tirare innazi* ») ; ASF, CdP, numeri neri, 1469, fol. 9, 31 mars 1585 ; fol. 121, 21 décembre 1585.

²⁷⁴. Dans un rapport de 1798, Giuseppe Manetti mentionne encore la « *Ragnaia lungo il Chiuso* » (ASF, Segreteria di Gabinetto, 158 II, n° 5, d'après Zangheri, 1979, vol. I, n° 78, p. 286). En revanche, il ne la figure plus sur son relevé de la *fattoria* de Pratolino, daté de 1809 (ici même fig. 14). Il faut ajouter qu'il existait, au moins au XVIII^e siècle, une autre *ragnaia* au nord du *barco*, indiqué sur le plan de la *fattoria* de Sgrilli daté de 1737 (ici même fig. 12). D'après ce dernier relevé, elle était longue de 500 mètres, alors que la *ragnaia* à l'est du *barco*, se prologeant encore au sud, faisait au total plus de 1550 mètres (voir Ferrara - Camponi, 1985, p. 35).

²⁷⁵. Voir BAV Barb. 5341, fol. 204r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) : la villa de Pratolino est « *contigua all'Uccellatoio quasi luogo alpestre* ». Dans son *Istoria delle pietre* (1597) par exemple, Agostino Del Riccio parle de *spugne* que l'on trouve « *intorno a Firenze nei monti vicini alla bellissima villa di Pratolino, villa veramente di spassi pei i Gran Duchi, al luogo detto l'Uccellatoio* » (Del Riccio, 1996, fol. 36v, p. 125). Au XVIII^e siècle, l'appellation désigne alors un relais de poste sur la route de Bologne : voir entre autres le plan de la *fattoria* conservé à Prague (ici même fig. 13), dont la légende indique au début de l'allée d'accès à Pratolino depuis la route de Bologne : « *25. Osteria nuova o Posta dell'Uccellatoio* » (d'après Vezzosi, 1990, n° 6, p. 39) ; Sgrilli, 1742, p. 5 : Pratolino est « *mezzo miglio discosto dalla prima posta, detta l'Uccellatoio, sulla strada Bolognese* » ; ou encore dans une description de Giuseppe Manetti en 1798 : la « *Villa di Pratolino è piantata nella profonda Forma che nasce dall'incontro delle pendici molto inclinate dei poggi di Macioli, dell'Uccellatoio, e di S. Iacopo* » (ASF, Segreteria di Gabinetto, 158 II, n° 5, lettre du 6 octobre, d'après Zangheri, 1979, vol. I, n° 78, p. 286).

²⁷⁶. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 288-305, qui explique comment construire une *ragnaia*, un *uccellare* et un *paretaio*.

²⁷⁷. Voir Rinaldi, 1991, p. 20-21 et 27 ; Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 73.

la villa Giulia –, une *ragnaia* et un vaste *uccellare da tordi*, isolé sur une hauteur. De telles structures existent ensuite dans sa villa du Pincio, au moins à partir de 1585²⁷⁸. La vue de Domenico Buti (fig. 100), gravée en 1602, indique à gauche, sur la terrasse du *bosco*, des massifs quadrangulaires qui doivent être des *ragnaie*²⁷⁹. Il faut dire qu'en Italie, les Toscans semblent avoir eu une certaine renommée pour l'aménagement de ces plantations utilisées pour l'oisellerie, qui ont éveillé la curiosité de certains voyageurs comme Montaigne²⁸⁰. Par exemple, en juin 1580, Albizzo Fortuna, agent à Florence du duc d'Urbain François-Marie II della Rovere, lui écrit au sujet de la plantation des *boschetti da tordi* ; ce dernier est alors en train d'aménager son jardin de S. Lucia à Urbain²⁸¹. Il envoie également deux dessins de Buontalenti commandés par le grand-duc François, avec des annotations sur les essences à planter, qui complétaient un premier envoi de modèles de jardins quelques semaines auparavant. Ces dessins ne nous sont semble-t-il pas parvenus ; on sait seulement d'après Fortuna que l'un d'eux représentait un *uccellare* « de forme carrée, qui est celui de Poggio, (...) le préféré de Son Altesse²⁸² ». D'après certaines archives, Tribolo avait effectivement réalisé en 1549-1550 un *uccellare da tordi* à Poggio a Caiano²⁸³. Peut-être correspondait-il à celui du jardin clos – de plan rectangulaire – visible à droite de la lunette d'Utens (fig. 93). Giorgio Galletti a en effet reconnu dans les massifs denses d'arbustes bordés de haies, de forme octogonale, entourant un vide central au croisement des deux allées principales, « une structure pour les petites chasses tout près de la villa », qu'il rapproche de celle projetée par Tribolo autour de la fontaine de Fiorenza à Castello (fig. 74), utilisée par Côme

²⁷⁸. Voir Butters, 1991c, p. 389-390 : si la localisation de certains aménagements mentionnés par les archives, comme le « *boschetto* », demeure hypothétique pour la villa Médicis, en revanche ils sont clairement désignés sur un plan de la vigna Poggio du début du XVII^e siècle (ASF, Miscellanea Medicea, 315, inserto 5, reproduit fig. 21) ; pour cette dernière, voir aussi Coffin, 1979, p. 165-167 et fig. 107 ; Coffin, 1991, p. 140-141 et fig. 120.

²⁷⁹. L'hypothèse a été formulée par Giorgio Galletti dans Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 77.

²⁸⁰. Observateur toujours curieux des « coutumes » et des pratiques sociales, il décrit l'agencement et l'utilisation d'un *boschetto da tordi* (« *boschettuccio* ») dans une villa de Benedetto Buonvisi à Lucques (Montaigne, 1983, p. 326 pour la traduction française et p. 481-482 pour la rédaction italienne du *Journal*).

²⁸¹. Pour une reconstitution de ce dernier, voir Eiche, 1985 : les travaux, supervisés par Francesco Armellino, sont attestés à partir de 1580 (p. 156 et document I, p. 178-179) et il comprenait effectivement un *boschetto* (p. 167 et documents III-IV, p. 179-180).

²⁸². Voir ASF, Urbino, Appendice I, fol. 94, lettre d'Albizzo Fortuna au duc d'Urbain, 25 juin 1580 : « *Quello in forma quadrata è quello del Poggio (...) e questo loda più Sua Altezza* ». Voir aussi ses deux autres lettres du 4 juin et du 2 juillet (ASF, Urbino Classe I d. G. 237, fol. 13 et 14) ; les trois documents sont transcrits dans Barocchi - Gaeta Bertelà, 1993, n° 180, p. 165. Pour un catalogue des dessins connus de Buontalenti, voir Fara, 1995, p. 283-312.

²⁸³. Voir Borsi, 1993, p. 124, qui s'appuie sur différents documents contenus dans ASF, FM, 1.

I^{er} pour la chasse aux oiseaux²⁸⁴. Située comme à Poggio au centre du jardin, elle est décrite par Vasari comme « un *salvatico* de hauts cyprès touffus, de lauriers et de myrtes, qui disposés en cercle forment un *laberinto* entouré de buis hauts de deux *braccia* et demie [environ 1,50 m], si réguliers et bien ordonnés qu'ils semblent tracés au pinceau²⁸⁵ » : cette taille soignée des haies peut être rapprochée de celle nécessaire à la pose des filets dans une *ragnaia*. Côme et ses successeurs aimaient se délasser en pratiquant la chasse aux oiseaux dans cette villa ; le *selvatico* du niveau supérieur, où se trouve le *vivaio* de l'Apennin, est conçu comme une *ragnaia*, de même que le massif dense figuré à droite chez Utens, qui date d'additions dues à Ferdinand. De plus, les *poderi* de Castello et Petraia, cultivés de vignes et d'oliviers, comprenaient plusieurs *uccellari*²⁸⁶. En octobre 1542, le secrétaire Lorenzo Pagni informait Pierfrancesco Riccio, majordome de Côme²⁸⁷, que « le Duc est resté jusqu'à maintenant au *boschetto* à chasser les grives, mais il en passe peu²⁸⁸ ». Deux automnes plus tard, le petit François, âgé de trois ans et demi, s'amusait même aux côtés de son père, de sa sœur et du « Nain », sans doute le célèbre Morgante :

Le Duc s'est bien porté toute la journée, et ce soir il est resté au jardin plus d'une heure ; le Nain, qui avait tendu les pièges sur les buis à l'extérieur du *laberinto*, et y avait placé à proximité sa chouette [servant d'appau], a pris sept ou huit petits oiseaux, au grand plaisir de son Excellence, mais plus encore des seigneurs don François et donna Marie²⁸⁹.

²⁸⁴. Galletti, 1997b, p. 200.

²⁸⁵. Vasari, 1967, vol. V, p. 460-461 : « un *salvatico* d'altissimi e folti cipressi, lauri e mortelle, i quali girando in tondo fanno la forma d'un *laberinto* circondato di bossoli, alti due braccia e mezzo e tanto pari e con bell'ordine condotti, che paiono fatti col pennello » (trad. dans Vasari, 1981-89, vol. VII, p. 345, ici modifiée).

²⁸⁶. Voir Wright, 1976, vol. I, p. 70-75 (qui établit à ce propos une distinction entre quatre catégories liées à l'oisellerie : *ragnaia*, *laberinto*, *uccellare* ou *boschetto da tordi*, *paretaio* ou *frasconaia*) ; Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 75-76 ; Conforti, 1992, p. 80-84.

²⁸⁷. Pierfrancesco Riccio ou del Riccio avait été le précepteur de Côme, puis son secrétaire et majordome (Diaz, 1976, p. 90). En favorisant de nombreux artistes à la cour tels Tribolo, il eut un rôle central dans le mécénat de Côme, de mieux en mieux saisi par les travaux récents (voir notamment la mise au point de Cecchi, 2000). D'après les recherches menées actuellement par Elisabetta Olita sur le dominicain Agostino Del Riccio, ce dernier ne lui est pas apparenté.

²⁸⁸. ASF, MdP, 1170, inserto II, fol. 115, lettre de Lorenzo Pagni à Pierfrancesco Riccio, 12 octobre 1542 : « *Il Duca è stato sino a ora al boschetto a uccellare a tordi, ma ne passano pochi* », d'après Wright, 1976, vol. II, p. 551, note 61.

²⁸⁹. ASF, MdP, 1171, inserto III, fol. 147, lettre de Lorenzo Pagni à Pierfrancesco Riccio, octobre 1544 : « *Il Duca tutto di oggi è stato bene, et questa sera è stato nel giardino più di un ora, dove il Nano, avendo teso i panioni a quelli bossi del laberinto di fuora, et avendo messo li appresso la sua civetta, ha preso sei o otto uccellini, con gran piacer di Sua Eccellenza, ma molto maggior delli Signori don Francesco et donna Maria* », d'après Wright, 1976, vol. II, p. 550, note 60. Cette chouette doit être l'oiseau domestiqué que l'on voit perché sur l'épaule du nain Morgante, vu de dos en chasseur, au revers du double portrait qu'en fit Bronzino, daté entre 1546 et 1553 (Florence, Deposito della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, inv. 1890 n° 5959). Sur ce tableau, voir Holderbaum, 1956, p. 441-445, et la notice de Marco Collareta dans *Palazzo Vecchio*, 1980, n° 513, p. 273-274, ainsi que ci-dessous, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

Depuis une vingtaine d'années, certains chercheurs comme D. R. Edward Wright puis Mariachiara Pozzana et Giorgio Galletti se sont intéressés à des aménagements comme l'*uccellare* et la *ragnaia*, en montrant leur incidence sur la morphologie du jardin toscan²⁹⁰, qui intègre ainsi dans son espace même les usages de la villégiature. Wright s'est dans le même temps proposé de renouveler l'analyse des jardins médicéens en attirant « l'attention sur la relation entre fonction pratique et organisation structurale dans les espaces extérieurs²⁹¹ », jusqu'à en tenter une « interprétation post-esthétique », c'est-à-dire qui prenne en compte davantage la manière dont ces pratiques, relevant de l'histoire sociale, conditionnent le dessin du jardin plutôt que le point de vue de l'artiste, qui incite trop souvent à une lecture seulement stylistique et réductrice²⁹². Proposition stimulante dans la mesure où elle ne se présente pas comme exclusive²⁹³. Cette démarche le conduit notamment à opposer Castello, aménagé pour des usages relativement « intimes » tels que la promenade et l'oisellerie, à Boboli, jardin d'échelle plus vaste qui serait destiné à des manifestations publiques comme les ballets équestres. Quant à Pratolino, il s'agirait avant tout de ce point de vue d'un parc de chasse, dont la conception – et particulièrement le réseau de circulations dans la partie sud – pourrait être orientée par certaines techniques cynégétiques issue de la tradition médiévale comme la *caccia chiusa*, pratiquée à cheval dans une enceinte²⁹⁴. Si l'hypothèse que de telles chasses destinées à divertir la cour aient effectivement eu lieu dans le *barco* de François ne peut être écartée²⁹⁵, une mise au point s'impose pourtant pour certains arguments de l'auteur. Des sources comme le poème d'Agolanti laissent penser que différents animaux, des cerfs et des chevreuils par exemple, étaient sans doute laissés en liberté dans le jardin²⁹⁶ ; mais ils pouvaient avoir une fonction ornementale plutôt que servir de gibier. Certes, l'acquisition de Pratolino coïncide comme nous l'avons vu avec la création d'une *bandita*, mais justement la possibilité de chasser dans les terres alentour suggère que la villa n'ait pas forcément été conçue comme un parc de

²⁹⁰. Voir notamment Wright, 1976, p. 70-75 ; Galletti, 1992 et 1998 ; Pozzana, 1991 et 1993.

²⁹¹. Wright, 1991, p. 312 : « *with special attention to the mediating relationship between practical function and structural organization in outdoor environments* ».

²⁹². Wright, 1996, p. 34-35.

²⁹³. Comme l'auteur en prend la précaution : « *This is not intended so much to replace visual/aesthetic readings as to integrate them into a different discourse where that seems appropriate* » (Wright, 1996, p. 35).

²⁹⁴. Wright, 1996, p. 49-59. L'auteur s'appuie notamment sur les prescriptions du *Livre de chasse* de Gaston de Foix dit Gaston Phœbus, qui date du XIV^e siècle.

²⁹⁵. À l'origine, le terme même de *barco* renvoie à l'idée de réserve de gibier servant de parc de chasse, mais ce sens peut devenir métaphorique dans la seconde moitié du XVI^e siècle, comme on l'observe à Bagnaia (voir le glossaire ci-dessous).

²⁹⁶. Sur ce point, voir *infra*, chap. 4, « L'animal entre signe et objet ».

chasse – et il est peut-être assez significatif que la *ragnaia* soit située à l'extérieur de l'enceinte du *barco*. D'autre part, on ne saurait réduire la villa de François au seul usage cynégétique : elle se prête à d'autres pratiques, comme la promenade ou les banquets²⁹⁷, et surtout d'autres motivations « culturelles » que les activités associées à la villégiature ont contribué à en déterminer non seulement la création, mais l'agencement particulier.

Mais l'intérêt de ce type d'approche historiographique consiste en tout cas à réintégrer le jardin dans la société pour laquelle il a été conçu. De ce point de vue, les villas médicéennes, comme la villa « civile » dont Doni décrit la forme et l'usage, apparaissent bien comme des espaces dédiés à la vie sociale de la cour. Le séjour campagnard est l'occasion de ces multiples activités qui, des exercices aux spectacles et à la chasse, assurent son divertissement et soudent sa cohésion autour du prince. Les structures destinées à l'oisellerie montrent comment le jardin peut se faire terrain de chasse à l'échelle réduite : il s'agit de réunir les plaisirs de la campagne, mais aussi certains de ceux de la cité – courses de berbères, *calcio* chez Del Riccio par exemple – dans le lieu où s'installe provisoirement la cour à distance de la ville. La villégiature a partie liée avec la *civilité*, comme le montrent du reste les traités qui lui sont consacrés, dans la mesure où elle n'interrompt pas cette existence collective que partagent le prince et sa cour, et dont l'un des principaux enjeux reste encore l'affirmation, pour le premier, de sa souveraineté aux yeux de la seconde, qu'il « entretient » matériellement et symboliquement²⁹⁸.

Une retraite solitaire

« Dans l'imaginaire européen de l'intime et du moi à la fin du Moyen Âge, certains lieux ou certains espaces sont considérés comme particulièrement propices à la recherche de soi et à la rencontre entre deux êtres » tel le jardin clos, observe l'historien des mentalités

²⁹⁷. Voir *infra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent » et « Une stratégie de climatisation ».

²⁹⁸. Je renvoie à l'étude de Fantoni, 1994, sur le cas médicéen (en particulier chap. III.a : « Il dono : liberalità e potere », p. 97-137). L'articulation de la civilité, valeur éthique, et de la cour, structure sociale, est un problème aujourd'hui largement étudié pour l'époque moderne, notamment depuis les célèbres travaux d'Elias, 1973 et 1985 ; parmi les synthèses récentes, mentionnons Burke, 1990 (avec une orientation bibliographique) et Revel, 1999.

Orest Ranum dans un essai sur les « refuges de l'intimité²⁹⁹ ». Gianni Venturi affirme comme en écho à propos du *giardino segreto* à la Renaissance qu'il constitue à l'intérieur du jardin, scène du prince, « un espace “secret” consacré à la vie privée, aux sentiments familiaux³⁰⁰ ». C'est une dimension à ne pas perdre de vue pour comprendre la fonction plurielle de Pratolino, qui n'est pas seulement un lieu de vie sociale, celui d'une heureuse réunion du grand-duc et de sa cour.

On se souvient que le tout jeune François pêchait à Castello. Ce goût semble lui être resté toute sa vie ; dans *L'Idea de' pittori, scultori et architetti* (1607), Federico Zuccari, citant parmi les statues de géants celle de l'*Apennin* (fig. 16), affirme :

Ce même Giambologna a fait à Pratolino un fleuve d'une telle grandeur que la tête sert de petite pièce et les yeux de fenêtres, là où le grand-duc François se plaisait parfois à pêcher, car cette grande sculpture est étendue sur la rive d'un vaste étang³⁰¹.

L'identification du colosse comme fleuve en position couchée et non assise doit dériver du projet initial du sculpteur³⁰² : aussi peut-on penser que Zuccari, n'ayant pas vu l'œuvre achevée sur place, tient ses informations de Giambologna lui-même³⁰³. La pêche est du reste évoquée à l'intérieur même de l'*Apennin*, dans une grotte où l'une des fresques de Ligozzi représente l'île d'Elbe et les poissons que l'on pêche dans la mer³⁰⁴. Detlef Heikamp a mis en relation cette fresque disparue avec un dessin de Ligozzi (fig. 19), qui pourrait en être l'étude préparatoire³⁰⁵. On retrouverait là un procédé observé dans la villégiature vénète, la représentation dans un décor intérieur des plaisirs de la vie rustique. D'ailleurs, comme la chasse aux oiseaux, cette activité oriente en partie la conception du jardin, notamment dans les fameux *tonfani* ou *gamberaie* du *barco vecchio*, dont sans doute l'eau vive et claire permettait même d'élever des crustacés (fig. 53 et 64). On prenait grand soin de ces viviers : en novembre 1579, quand de fortes pluies provoquent des effondrements dans le lac qui menace de se vider, on envoie des pêcheurs chargés de capturer les poissons pour

²⁹⁹. Ranum, 1999, p. 213.

³⁰⁰. Venturi, 1991, p. 85.

³⁰¹. Zuccari, 1607, II, 7, p. 40 (éd. Heikamp, 1961, p. 260) : « e del istesso Gioan Bologna, del quale ancho è un gran fiume fatto dall'istesso in Pratolino, di grandezza tale che la testa serve per camerino e gl'occhi per finestre, ove il Gran Duca Francesco stava tall'ora a diporto a pescare, essendo questa gran figura fatta a giacere sopra la ripa di un gran stagno di acqua ».

³⁰². Voir *infra*, chap. 5, « Une iconographie univoque ».

³⁰³. C'est aussi l'hypothèse suggérée par Acidini Luchinat, 1988, p. 21.

³⁰⁴. Aldrovandi, 1989, fol. 73v, p. 351. Sur ce décor, voir *infra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

³⁰⁵. Heikamp, 1969a, p. 24.

les remettre dans les *vivai* du jardin³⁰⁶. Ces bassins, les allées qui les bordaient et les ponts qui les traversaient pouvaient se prêter à ces scènes de pêche dont, nous dit Doni, toute une cour princière peut se divertir. Mais il faut aussi se souvenir que la chambre creusée à l'intérieur de la tête de l'*Apennin* ne pouvait quant à elle accueillir qu'une petite dizaine de personnes³⁰⁷ (fig. 18), « *happy few* » autorisés à accompagner le prince pêcheur.

Dans le portrait que l'ambassadeur vénitien Andrea Gussoni trace de François en 1576, il observe que celui-ci « prend peu de plaisir à la chasse et aux autres activités [*fatiche*] de ce genre³⁰⁸ ». Les chasses de Pratolino étaient-elles une concession au goût plus traditionnel des gentilshommes de sa cour ? Mais François, rapporte un autre observateur, « a coutume de dire que les chasses de Poggio [a Caiano] sont propres à divertir, même s'il pleut, dans ces collines arides et dénudées³⁰⁹ ». Goût qui lui sera fatal... « *Fatica* » : le mot de Gussoni rappelle en tout cas Doni, déclarant qu'« *al pescare, solamente s'affatica l'occhio, che alla caccia ci va tutta la vita* » (« à la pêche ne se fatigue que l'œil, tandis qu'à la chasse il faut donner toutes ses forces »). Comme si ces deux pratiques impliquaient deux attitudes différentes face au monde naturel, l'une « active », impliquant un corps à corps avec les choses, l'autre « contemplative », passant uniquement par un rapport visuel, ou plus généralement cognitif. L'opposition avait alimenté un large débat dans la philosophie du *Quattrocento* ; elle méritera de reconsidérer certains aspects de la villégiature³¹⁰.

L'image d'un François passant son temps à pêcher dans un jardin, comme dans son enfance, caché dans la tête de son géant, a quelque chose de très significatif. Image épicurienne, horatienne même, car en adéquation avec l'une des composantes de l'apologie de la villégiature telle que la formule Taegio, le choix de la *mediocritas*, d'une vie simple à l'écart de la foule, d'un retour à la « nature ». Ce goût du refuge pourrait bien caractériser le

³⁰⁶. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 26 et 16, respectivement 6 et 8 novembre 1579.

³⁰⁷. BAV Barb. 5341, fol. 295r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *nella testa di questo stanno molto comodamente sette omini* ».

³⁰⁸. *Relazione del clarissimo messer Andrea Gussoni ambasciator ritornato da Fiorenza l'anno 1576*, dans *Relazioni degli ambasciatori veneti*, 1839-63, série II, vol. II, p. 377 : « *si prende poco piacere di caccie e di altre tali fatiche* ». Les observations de Gussoni sur François ont souvent été citées : voir notamment Berti, 1967, p. 57-58.

³⁰⁹. ASF, Urbino, Appendice I, fol. 298, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbino, 1^{er} novembre 1581 : « *usa dir che le caccie del Poggio sono di maniera che si ha spasso, ancora che piove, in que' monti aridi e spogliati* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 207, p. 193

³¹⁰. Voir *infra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

jardin au XVI^e siècle, conçu comme une seconde demeure de plein air, ainsi que le suggère Marie-Madeleine Fontaine à propos du cas français, illustré par un Palissy par exemple :

Les jardins de la Renaissance vont (...) à la fois libérer sans vergogne les goûts de l'enfance et exaspérer le raffinement des maisons : les *pavillons de jardin*, qui ne sont que le traitement esthétique et varié des maisons d'arbre de la petite enfance, la *grotte* et le *rocher* ruisselant, qui expriment la peur des premiers hommes et leur abri, le *labyrinthe* et la petite *île* au milieu de l'étang, qui en assurent par ruse l'isolement protecteur, la *treille* et la grande *volière*, tous ces refrains qui rythment les jardins de ce temps-là satisfont à l'évidence le désir enfantin du refuge, du grappillage et des jeux de cache-cache, même s'ils trouvent dans l'antiquité de Vitruve la rationalisation historique de ce cheminement fondamental de l'habitat et du comportement humain, et si presque tous ces éléments préexistaient à la Renaissance³¹¹.

Il va sans dire que la plupart de ces éléments apparaissent à Pratolino ; cette dimension « enfantine » du refuge semble même lui être inhérente. Il suffit de penser aux deux « salles à manger » aménagées dans le jardin et liées à la recherche de la fraîcheur : le grand chêne muni d'une terrasse et de jeux d'eau, au sud-est du *barco vecchio* (fig. 67 et 70-71), et la grotte située au rez-de-chaussée du palais, avec sa table de marbre réservée à huit convives seulement³¹² (fig. 43) : toutes deux secrètes, l'une perchée parmi les branches et l'autre cachée dans les profondeurs d'un dédale souterrain³¹³. Vieri explique à propos de la seconde qu'une « *ruota da monache* », permettant de transporter les plats, est installée dans la paroi afin que le prince puisse dîner en n'étant servi que par un seul serviteur³¹⁴ ; à sa suite, Claude-Énoch Virey souligne justement le caractère monacal d'un tel dispositif, qui se rencontre habituellement dans les murs de séparation entre les cellules et le cloître des monastères :

Ainsi qu'en un couvent de recluses nonnains

Qui ne reçoivent rien qu'en tels tours des mondains³¹⁵.

Ces espaces offrent ainsi autant de « retraites dans la retraite ».

³¹¹. Fontaine, 1999a, p. 152. Sur la question du « primitivisme » que cet aspect engage, voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

³¹². Sur ces deux espaces, voir *infra*, chap. 2, « Une stratégie de "climatisation" ».

³¹³. Cet aspect est notamment relevé par Borsi, 1979, p. 11, qui commente : « *Così Pratolino si pone come una realtà "evasiva" rispetto alle cure del potere (...), è all'interno stesso che si hanno i pretesti per un'evasione anche da quel minimo di Corte o di servitù che fanno funzionare la villa* ».

³¹⁴. Vieri, 1586, p. 37 (éd. Barocchi, 1977, p. 3410) : « *Nel muro della stanza v'è una ruota da monache, per la quale vengon le vivande, quando il prencipe vuol mangiare e non vuole esser servito se non da un solo* ».

³¹⁵. Virey, 1999, II, 727-728, p. 71.

Luigi Zangheri a relevé la situation paradoxale de Pratolino, sur un grand axe de communication favorisant les visites officielles, et pourtant suffisamment loin de la cité et de ses désagréments, un choix qu'il faudrait relier à la personnalité même du grand -duc³¹⁶. Observation judicieuse : la fonction « diplomatique » de Pratolino ne l'empêche pas d'offrir une véritable retraite à un prince chez qui une certaine « misanthropie » ou en tout cas un besoin d'isolement n'ont cessé de progressivement s'affirmer. Simone Fortuna fit par exemple écho ce trait de caractère ; en juin 1584, il informait son maître le duc d'Urbin de l'humeur ombrageuse du grand-duc, qui refusait alors de recevoir quiconque :

Voyant que l'été s'annonce humide et que l'eau de l'Arno devient mauvaise, il parle de retourner comme d'habitude à Pratolino, où il reste pareillement inaccessible et presque toujours retiré dans ces grottes et ces fontaines avec sa grande-duchesse, plus que jamais objet de ses faveurs³¹⁷.

Épousée en secret un mois à peine après le décès de Jeanne d'Autriche en juin 1578 – le mariage sera rendu public un an plus tard –, la Vénitienne déplaisait aux Florentins, par ailleurs nostalgiques du gouvernement prospère de Côme, et s'attirait la haine du cardinal Ferdinand³¹⁸. Montaigne lui-même se montre critique, selon le secrétaire qui rédige la première partie de son *Journal* : « Elle lui sembla bien avoir la suffisance [habileté] d'avoir enjôlé ce prince, et de le tenir à sa dévotion longtemps³¹⁹. » Aussi Pratolino peut-il apparaître comme un véritable « refuge de l'intimité », un jardin à demi « *segreto* », en même temps ouvert et offert à certains visiteurs qu'il doit « émerveiller », muni de certains lieux retirés auxquels la masse de la cour n'a pas accès, et fermé à la foule en dehors du jour où elle peut venir l'envahir comme le Palazzo Vecchio lors de la Saint-Jean.

On pourrait d'ailleurs rapprocher de ce point de vue Pratolino et Bomarzo, près de Viterbe³²⁰. Son propriétaire, Pier Francesco dit Vicino Orsini, commença à aménager son

³¹⁶. Zangheri, 1979, vol. I, p. 25, suivi par Borsi, 1980, p. 65.

³¹⁷. ASF, Urbino, Appendice II, fol. 56, lettre de Simone Fortuna [au duc d'Urbin], 30 juin 1584 : « *vedendo che la state va umida e che l'acqua d'Arno no si può usare, ragiona di ritornar al solito Pratolino, dove parimenti sta molto chiuso e quasi sempre ritirato in quelle grotte e fontane con la sua Gran Duchessa più che mai favorita* », transcrit dans Barocchi - Gaeta Bertelà, 1993, n° 286, p. 258-259 (mais indiqué par erreur comme lettre à François de Médicis). Cette lettre est citée sans référence par Berti, 1967, p. 22.

³¹⁸. Voir Berti, 1967, en particulier p. 12, où est cité le fameux tercet où se condensait alors le sarcasme populaire : « *Il Granduca di Toscana / ha sposato una puttana / gentildonna veneziana* ».

³¹⁹. Montaigne, 1983, p. 179.

³²⁰. Parmi la vaste et très hétérogène littérature qui concerne Bomarzo, il faut principalement consulter l'essai de Darnall – Weill, 1984 (avec bibliographie critique p. 82-88), et surtout le livre de Bredekamp, 1989, qui s'appuie avec beaucoup de finesse sur les lettres conservées de Vicino Orsini (publiées p. 249-284). De nombreuses analogies entre Bomarzo et Pratolino ont été soulignées par Fagiolo, 1986 (incluant une

« *boschetto* » entre 1547 et 1552 puis s'y « retira » après une brillante carrière militaire et diplomatique, continuant à embellir son jardin jusqu'au début des années 1580³²¹, tout en maintenant ses relations avec les puissants, le cardinal Alexandre Farnèse notamment, sous une forme bien plus amicale que hiérarchique³²². Mais ce goût de la retraite solitaire était après tout inhérent à l'idée même de villégiature. Outre Horace, les hommes du XVI^e siècle pouvaient méditer sur les paroles de Pline le Jeune, avouant préférer sa villa de Toscane, résidence d'été, aux propriétés trop proches de Rome car

on y jouit d'un calme plus profond, plus inviolable et donc exempt de tout souci. Rien ne vous oblige à la toge, aucun fâcheux dans le voisinage, tout est en paix et en repos et ce calme contribue à la salubrité du pays aussi bien qu'un ciel plus serein et un air plus subtil. C'est là que mon esprit, que mon corps se portent le mieux, car j'exerce le premier par l'étude et le second par la chasse³²³.

Pline évoque aussi le pavillon (*diaeta*) de la villa des Laurentes, où, avoue-t-il,

quand il m'a plu de me retirer, il me semble que je suis loin même de chez moi, et j'en goûte l'agrément surtout en temps de Saturnales, alors que tout le reste de l'habitation résonne des folies de ces journées et des cris de joie³²⁴.

Comme l'écrivain, c'est « au pied de l'Apennin, le plus sain des massifs de montagnes » que François aime à se réfugier, là où « l'été est d'une étonnante douceur. L'air est sans cesse agité par quelque souffle, mais les brises y sont plus fréquentes que les vents³²⁵ ».

contribution spécifique de Vincenzo Cazzato sur cette question, p. 71-73) ; nous reviendrons sur certaines d'entre elles au cours du chap. 3.

³²¹. Bredekamp, 1989, p. 59 et 73 : l'inscription d'une obélisque mentionne la date de 1552, année où Orsini part pour la France et qui doit correspondre à l'achèvement des tous premiers travaux commencés après son retour d'Allemagne en 1547 ; dans une lettre de 1580, il parle de son jardin comme désormais achevé (il meurt en janvier 1585).

³²². Voir Bredekamp, 1989, p. 33-41. « *Ora sia come voglia io amo più starmene in questi boschi che immerso nelle fallacie et ambitioni delle Corti, et massime di quella di Roma* », écrit-il par exemple à son ami Giovanni Drouet (Archivio di Stato di Roma, Deposito Santa Croce, Y 562, fol. 120, lettre du 14 août 1573, transcrite dans Bredekamp, 1989, p. 256). Dans un bel essai à la saveur polémique, Battisti, 1987, a proposé de voir dans une telle retraite une forme de « suicide politique ».

³²³. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 45-46, (éd. 1967-72, vol. II, p. 72-73) : « *Nam super illa quae rettuli alius ibi otium et pinguis eoque securius ; nulla necessitas togae, nemo accersitor ex proximo ; placida omnia et quiescentia, quod ipsu salubritati regionis ut purius caelum, ut aer liquidior accedit. Ibi animo, ibi corpore maxime ualeo. Nam studiis animum, uenatu corpus exerceo* ». Rappelons que le rapprochement de cette lettre et de Pratolino a aussi été suggéré par Fagiolo, 1991, p. 414-415.

³²⁴. Pline le Jeune, *Lettres*, II, 17, 24 (éd. 1967-72, vol. I, p. 89) : « *In hanc ego diaetam cum me recepi, abesse mihi etiam a nulla mea uideor magnamque eius uoluptatem praecipue Saturnalibus capio, cum reliqua pars tecti licentia dierum festisque clamoribus personat* ».

³²⁵. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 2 et 5 (éd. 1967-72, vol. II, p. 62-63) : « *Appennino, saluberrimo montium, subiacent* » ; « *Aestatis mira clementia. Semper aer spiritu aliquo mouetur, frequentius tamen auras quam uentos habet* ».

D'air pur et d'eau fraîche

Autre justification possible de Pratolino? C'est bien ce que tend à confirmer notre dernier témoignage, fourni par la description anonyme d'environ 1588 connue par deux versions manuscrites. En effet, le texte insiste d'emblée sur la qualité climatique du site :

Non loin de Florence, à moins de cinq milles (...), se trouve la villa de Pratolino, édifiée par le grand-duc François comme résidence de plaisance aux mois de juillet et août. Celle-ci est contiguë à l'*Uccellatoio*, lieu presque alpestre, et abonde en eau et de tous ces arbres caractéristiques d'un climat frais ; aussi y trouve-t-on par grande chaleur un éternel printemps³²⁶.

Et la conclusion renchérit :

L'air est fort salubre, et Pratolino est si proche de Florence que l'on peut s'y rendre en une heure et demie lors des chaleurs estivales, pour y trouver et goûter un printemps joyeux et des plus doux³²⁷.

Daniella Mignani a observé avec justesse que les déplacements de la cour lors des villégiatures médicéennes sont notamment motivés par le climat³²⁸ : si en hiver le littoral offre un temps plus tempéré, on cherche la fraîcheur en été. D'autant que juillet et août sont particulièrement pénibles à Florence, enfoncée dans une cuvette où l'air ne circule pas et se charge d'une humidité lourde, inconfortable à François comme on l'a vu à l'instant. C'est indéniablement l'une des raisons du choix du site de Pratolino, dans une vallée des premières hauteurs de l'Apennin, à une altitude d'environ 400 mètres. La multitude de fontaines et de dispositifs d'aspersion d'eau devait encore accentuer la sensation de bien-être. Lors de leur visite, les ambassadeurs japonais s'en réjouissent, puisqu'ils déclarent trouver le jardin

tout approprié à la détente des âmes et au plaisir des corps [*animorum relaxationi, corporumque voluptati*], surtout en été, où les chaleurs excessives ne sont pas seulement tempérées, mais encore complètement éliminées par une abondance intarissable d'eaux jaillissantes et leur

³²⁶. BAV Barb. 5341, fol. 204r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) : « *Non lunge da Firenze più di cinque milla (...) risiede la Villa di Pratolino fatta edificare dal Gran Duca Francesco per diporto del mese di luglio e d'agosto. In questa per esser contigua all'Uccellatoio quasi luogo alpestre e per essere ripiena d'acqua e di tutte quelle piante che l'aere freddo comporta si trova ne' gran caldi eterna primavera* ».

³²⁷. BAV Barb. 5341, fol. 211v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 177) : « *L'aere è sanissimo et si viene a Firenze presto Pratolino che in un'ora e mezzo negli estivi ardori gir ivi si puote per trovare e godere una lieta et soavissima Primavera* » ; légèrement corrigé dans la traduction d'après BRF Ricc. 2312, fol. 131r : « *et è sì vicino a Firenze posto Pratolino che in un ora e mezzo* ».

³²⁸. Mignani, 1993, p. 18.

écoulement ondoyant. Et le fait est qu'il y a ici tant de divertissements [*oblectamenta*] formés par ces nombreuses fontaines, ces bouillonnements d'eau (...), qu'il n'est pas d'autre lieu qui puisse donner en été cette grande joie, cette recreation et cette commodité [*iuncunditatis, oblectationisque, opportunitas*]³²⁹.

Le texte, traduit en latin par un Jésuite après plusieurs remaniements, marque bien sûr une formulation très « occidentale » de ces critères d'appréciation. Nous reviendrons dès le chapitre suivant sur l'importance de cette ambiance fraîche – et même froide –, favorisée par l'eau. Il faut pour l'instant souligner que la « *relaxatio* » et la « *voluptas* », la « *iuncunditas* » et l'« *oblectatio* » produites sur l'âme et le corps de ces visiteurs de l'Extrême Orient répondent bien au programme de Pratolino, l'« *hilaritas* » et la « *remissio animi* » promises par la dédicace du grand salon. De même, « l'air salubre » de Pratolino est l'une des qualités attendues d'un jardin, dont nous verrons qu'elle prend une grande importance dans la Florence de François I^{er} de Médicis³³⁰.

L'une des clefs du paradoxe de la villégiature princière apparaît finalement dans la teneur de cette dédicace, c'est-à-dire dans la question du divertissement. Ce détournement temporaire de l'exercice direct du pouvoir dans un lieu somptueusement aménagé en dehors de la capitale devrait permettre au prince à la fois de faire preuve de sa « magnificence », et de se délasser afin de mieux reprendre ses fonctions selon la dialectique entre *otium* et *negotium* chère à la Rome antique. Mais, malgré les affirmations de Vieri, Pratolino échappe en partie à cette pragmatique dès lors que François vient y fuir ses responsabilités publiques. Alors que la tradition de la *Lex Hortorum*, dans les vignes urbaines ou suburbaines de Rome, laisse entendre que ce divertissement est aussi offert au peuple, le jardin étant conçu comme lieu *social* de représentation, le plaisir annoncé n'est ici que celui du souverain et de ses hôtes, loin de la ville et du vulgaire. La dédicace annonce en quelque sorte le statut effectif que Pratolino aura tendance à occuper : un refuge intime, non pas complètement solitaire puisqu'une partie de la cour, des hôtes de marque et certains voyageurs y sont admis, mais suffisamment écarté de la foule. Pour autant, d'autres

³²⁹. Sandeles, 1590, p. 223 : « *totum animorum relaxationi, corporumque voluptati accomodatum, praesertim aestivo tempore, quo nimii calores scaturientium aquarum perennitate, multiplicique fluxu non temperantur modo, sed etiam omnino tolluntur. Etenim in eo loco tam multorum fontium, aquarumque ebullientium (...) oblectamenta, ut nullus aestivi sit locus, magnae vero iuncunditatis, oblectationisque, opportunitas* ».

³³⁰. Voir *infra*, chap. 2, « Une stratégie de “climatisation” » et « L'immersion salubre ».

motivations d'ordre « public » ne sont pas à écarter : transformer la villa en résidence de prestige – plutôt qu'en simple centre d'exploitation agricole – permet d'en user à des fins diplomatiques, d'offrir aux visiteurs une vitrine des richesses et des compétences toscanes, d'en faire un lieu *politique* de représentation où ne sont conviés que des *happy few*. Lorsque Strozzi rapportait la création de Pratolino au désir de « vaincre la nature par l'art », il employait bien sûr un lieu commun, utilisé un siècle plus tard par Saint-Simon lorsqu'il évoquera, à propos du goût des jardins chez Louis XIV – arrière-petit-fils de François de Médicis –, « ce plaisir superbe de forcer la nature », à une époque où Pascal rappellera par ailleurs « qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misère »³³¹. Mais ce faisant, le chroniqueur des obsèques du grand-duc désignait un rapport dialectique sur lequel notre enquête devra longuement s'interroger.

³³¹. Je me permets de renvoyer sur ce point à une précédente étude sur les jardins de Louis XIV (Brunon, 1999f). Saint-Simon emploie cette fameuse expression au sujet de Marly : c'est à ce jardin réservé aux courtisans choisis par le roi que pourrait s'apparenter Pratolino du point de vue de son statut relativement privé, bien plus qu'à Versailles. Un voyageur français fit d'ailleurs ce rapprochement : « La plupart des merveilles hydrauliques et bizarres de ce Marly toscan ont disparu » (M. Valéry, *Voyages en Italie*, II, Paris, 1838, p. 164, cité par Heikamp, 1969a, p. 18).

Chapitre 2

Sensations : palper l'espace

« Nous sommes des hommes de serre ; ils étaient des plein-vent. Des hommes proches de la terre et de la vie rurale. Des hommes qui, dans leurs cités même, retrouvaient la campagne, ses bêtes et ses plantes, ses odeurs et ses bruits. Des hommes de plein air, voyant mais sentant aussi, humant, écoutant, palpant, aspirant la nature par tous leurs sens. »

Lucien Febvre¹.

Agostino Del Riccio dédie son grand traité aux « Florentins laborieux et honorables, et à tous ceux qui se divertissent de l'Agriculture utile et agréable² ». En effet, précisera-t-il plus loin,

on retire à la fois santé, divertissement et plaisir de *giardini* et d'*orti* bien tenus ; quoi de plus utile que la santé, et quoi de plus profitable que de se recréer pour son agrément dans les jardins³ ?

Nous avons vu la place centrale que la récréation tient dans l'idée de villégiature ; la conjonction du plaisir et du bienfait en est encore un leitmotiv. Certes, l'apologie de la campagne conduit vite à célébrer la dignité intellectuelle de la retraite rustique, indispensable coupure de la vie active que l'on peut consacrer à l'*otium litteratum*. Mais les défenseurs de la villa n'oublient pas en chemin d'insister également, et parfois de manière très concrète, sur la part du corps. Ah quel bonheur de ne pas devoir se laver les mains et de se gaver d'ail, lance par exemple Falcone⁴...

Aussi trivial soit-il, l'aveu possède l'immense mérite de nous rappeler qu'au XVI^e siècle les hommes, comme à n'importe quel moment de l'histoire, ne sont pas que des têtes pensantes. Leur relation au corps était différente de la nôtre, et encore leur manière de concevoir le rôle du corps dans le rapport entre le moi et le monde. C'est ce que soutient,

¹. Febvre, 1968, p. 394.

². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 1r : « *Gl'industriosi e onorati Fiorentini, e a tutti quelli che si diletano dell'utile e dilettevol' Agricoltura* ».

³. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 26v : « *si cava la sanità, il diletto, il piacere da giardini et orti ben tenuti ; che cosa può esser' più utile che la sanità, che cosa può esser' più giovevole che ricrearsi per suo diporto ne' giardini?* ». Cornaro, 1991, p. 68, inclut la beauté des jardins parmi les éléments qui peuvent contribuer à une vie « sobre », c'est-à-dire permettant de rester en bonne santé.

⁴. Falcone, 1599, p. 3 ; voir *supra*, chap. 1, « L'apologie rustique ».

au travers d'une métaphore horticole, un historien comme Lucien Febvre dans les lignes citées en exergue, qui sont tirées de son essai sur *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle*.

Que le corps soit le terrain même où se tisse d'abord – avant même d'être pensée – la relation entre homme et « nature », cette évidence au regard de l'apprentissage de l'enfant, la pensée occidentale a quelque mal à l'admettre, nourrie qu'elle est aux métaphysiques platoniciennes et judéo-chrétiennes et au primat qu'elles accordent à l'« âme ». Certes, il y a eu Aristote et sa théorie de la connaissance sensible, il y a eu le sensualisme du XVIII^e siècle, mais il semble que nous autres « modernes », descendants de Descartes, de Kant et de Freud, c'est-à-dire profondément ancrés dans une pensée du « sujet », soyons indéniablement portés à concevoir notre rapport au monde avant tout comme mental. C'est de la critique d'un tel « préjugé classique » que part le renouvellement ontologique tenté par un Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*⁵.

Les historiens des idées risquent de s'y laisser prendre, à la différence de ceux des mentalités ou de manière générale des praticiens d'une histoire attentive à des problèmes « anthropologiques », que bien des recherches récentes et tout à fait diversifiées dans leur méthodologies, des travaux de Piero Camporesi sur l'imaginaire sensoriel et en particulier olfactif à ceux de Marie Madeleine Fontaine ou Georges Vigarello sur le rapport au corps⁶, ont tourné dans cette direction. En ce sens, l'affirmation de Lucien Febvre, l'un des pionniers de cette voie, pourrait servir d'avertissement : quelle place tenait le corps dans la culture et l'imaginaire des hommes d'autrefois, voilà une question désormais posée, et d'avantage encore depuis que des objets comme l'alimentation, la maladie ou la sexualité ont été pleinement intégrés aux champs de l'histoire sociale et culturelle⁷. Une question toutefois éludée le plus souvent dans l'histoire des jardins alors que cet art, plutôt que « visuel », pourrait beaucoup plus largement être défini comme « corporel » ou « sensoriel »⁸. Pourtant Eugenio Battisti, il y a près de trente ans, attirait déjà l'attention sur cet aspect en allant jusqu'à affirmer :

⁵ Merleau-Ponty, 1976.

⁶ Camporesi, 1990 et 1991 ; Fontaine, 1993 ; Vigarello, 1985 et 1999.

⁷ Sur ces domaines historiographiques, voir entre autres Revel – Peter, 1974, et Aron, 1974.

⁸ Le livre de Laroze, 1990, qui propose *Une Histoire sensuelle des jardins*, est parfois suggestif, mais demeure à la fois trop général et pas assez méthodique.

L'histoire, telle que la décrivent les documents littéraires, l'archéologie et les œuvres d'art congelées dans les musées, est presque inévitablement une falsification, une simple coquille vide. Ce malentendu se révèle tout particulièrement dans l'histoire des jardins, qui sont des lieux à vivre et non à regarder en photographie, de splendides architectures qui ne sont pas seulement faite de tonnelles, de parterres et d'allées, mais aussi de sensations diverses et contrastées, de dispositifs dynamiques qui transforment l'âme comme le corps⁹.

C'est cette dimension, sensorielle et corporelle, de l'expérience du jardin que nous tenterons ici d'aborder en exploitant des témoignages des contemporains et en analysant certains de ces « dispositifs », selon le double fil conducteur du plaisir et de la santé. Le jardin est conçu pour stimuler les cinq sens ; l'eau, à elle seule, permettrait de retracer toute une part de la *sensibilité* de l'époque, de son acuité vis-à-vis de la matière naturelle mise en forme par l'art. En étudiant par quelles modalités le corps explore l'espace grâce au parcours, de manière avant tout « immanente », et comment l'ambiance « climatique » d'une villa doit provoquer le bien-être, nous verrons qu'un imaginaire du contact semble faire du jardin le lieu idéal et sécurisé d'une véritable *immersion* dans le milieu naturel.

Copia et varietas, principes de plaisir

Au XVI^e siècle, il est indéniable que le jardin garde encore une fonction productive essentielle ; mais les traités qui militent pour sa promotion tendent à privilégier d'autres intérêts. Un passage du *Trattato d'Agricoltura* de Saminati est à ce titre exemplaire :

Parmi les délices de la villa, aucun ne divertit davantage que la grâce et l'utilité que l'on retire d'un *giardino* ordonné d'arbres fruitiers divers [*diversi*], d'un *orto* bien divisé où cultiver les fines herbes et les jolies fleurs, grâce à l'allégresse que nos yeux rencontrent à toute heure, à l'agréable vue de cette belle variété [*varietà*] de feuillages, de fleurs et de fruits, à la suavité des différents [*diversi*] parfums, au charme des ombres calmes et à l'harmonie plaisante du doux chant des petits oiseaux qu'on y entend à toute heure ; il me semble raisonnable de recommander qu'un tel lieu de délices soit aménagé en contiguïté ou à

⁹. Battisti, 1972, p. 3 : « History, as described in literary documents, archaeology and works of art frozen in museums, is almost inevitably a falsification, just an empty shell. This misconception is especially true in the history of gardens, which are places to be lived in, not to be looked at in photographs ; magnificent architecture not just of arbours, flowerbeds and walks but of varied and contrasting sensations, dynamic contrivances that transform both the soul and body ».

proximité de la maison ou du palais du propriétaire, afin que l'on puisse de là jouir et se recréer de son charme¹⁰.

Cette extension de la demeure en plein air apparaît comme espace de jouissance, de stimulation de chacun des sens pour contenter et donner du plaisir. Ainsi les vergers d'ornement ne doivent pas seulement fournir l'une des bases de l'alimentation. Pour Del Riccio, la consommation de fruits permet par exemple de tempérer les humeurs en été¹¹ : les produits du jardin possèdent aussi des qualités diététiques. Dans son projet de jardin royal, il souhaite l'aménagement d'un *frutteto* d'arbres nains, selon un usage que Côme I^{er} aurait fondé à Boboli¹², afin que dames et jeunes filles puissent cueillir elles-mêmes les fruits – et sans doute les goûter sans attendre. Del Riccio prévoit la plantation de treize espèces, qui totalisent deux cent soixante-dix variétés différentes¹³... De tels documents donnent ainsi un certain écho de l'immense richesse de la palette végétale des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle, que nous examinerons par la suite¹⁴. Cette invitation au plaisir du produit frais, immédiatement disponible « à portée de main », se retrouve chez Soderini lorsqu'il évoque un intérêt inattendu les *giardini pensili* aménagés au sommet des habitations urbaines :

Il est presque possible depuis sa chambre de cueillir la salade, même de nuit à la lueur d'une lampe à huile, et d'avoir des fruits à des heures étranges¹⁵.

D'ailleurs, le thème de la salade pourrait venir longuement illustrer l'idée du plaisir, ici visuel et gustatif, que procure la variété végétale. Citons au moins cette merveilleuse lettre où l'Arétin¹⁶ fait l'éloge de cet « art », selon lui d'origine florentine, de tempérer l'âcreté d'une herbe par la douceur d'une autre ; si la citronnelle déplaît à son palais, elle vaut toujours mieux que la laitue et l'endive, jugées insipides, et la rue trop forte aux narines.

¹⁰. Saminati, 1964, p. 256 : « *fra tutte le delitie della villa, niuna più diletta che la vaghezza et utilità che si tranno da un ben ordinato giardino di diversi alberi fruttiferi, da un delizioso orto di tenere et fresche erbette et vaghi fiori compartito, per l'allegria che ogni hor s'appresenta agli occhi nostri, per la grata vista di tante belle varietà di fronde, fiori et frutti, et per la suavità delli odori diversi et per l'amenità delle dolci ombre, et gratissima armonia che ogni hor si sente dal suave canto di vaghi angelletti che ogn'hor per essi cantando vanno, mi par cosa ragionevole di dire che un tal delizioso loco si debba ordinare contiguo, o molto vicino, alla casa o palazzo del patrone, acciocché posa, stando in quella, goder e ricrearsi dell'amenità sua* ».

¹¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 24v.

¹². C'est ce qu'il affirme dans le chapitre consacré à ce type de plantation : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 26v (éd. Pozzana, 1990, p. 181). Voir l'analyse de Pozzana, 1990, p. 36-38.

¹³. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 51r et 53v-54r (éd. Heikamp, 1981, p. 78 et 84). Voir le détail des espèces dans l'article *giardino di frutti* du glossaire ci-dessous.

¹⁴. Voir *infra*, chap. 4, « *"I bei fiori pellegrini"* ».

¹⁵. Soderini, 1902-07, vol. II, p. 34 : « *si possi quasi che di camera corre l'insalata e di notte col lume della lucerna, et avere le frutta a ore strane* ». Pour l'expression « *giardino pensile* », voir la notice ci-dessous dans le glossaire.

¹⁶. Arétin, 1988, n° LXXV, lettre à Girolamo Sarra, 4 novembre 1537, p. 211-214 (publiée dans son premier livre de lettres paru en Venise en 1537).

Une bonne salade composée avec soin, gorgée d'huile et disséminée de fleurs que l'on voudrait flairer et saisir, offre une sorte de jardin dans l'assiette¹⁷.

Du point de vue de l'expérience sensorielle du lieu, cet aspect général doit être relié à un trait fondamental et bien repéré de la « sensibilité » de la Renaissance, déjà affirmé par Alberti dans le *De pictura* :

Ce qui fait d'emblée qu'une histoire [en peinture] apporte du plaisir, c'est l'abondance [*copia*] et la variété [*varietas*] des choses. Tout comme pour les aliments et la musique, les objets nouveaux plaisent assurément, peut-être, entre autres raisons, parce qu'ils diffèrent des objets anciens et habituels, aussi l'âme prend plaisir à la variété et à l'abondance¹⁸.

Car, au moins depuis la *Rhétorique* d'Aristote¹⁹, le changement était bien conçu comme l'un des « principes de plaisir²⁰ », et par là de critère d'appréciation esthétique. *Copia* et *varietas* sont des qualités qui définissent fondamentalement la « beauté naturelle ». Comme le rappellent André Chastel et Robert Klein, à la Renaissance le plaisir de la variété « est devenu un axiome. Le vers *per similes variatur natura è bella* (la Nature est belle parce qu'elle varie ce qui est semblable) est une sentence courante²¹ ». Terence Cave a de son côté montré la prégnance de l'abondance dans l'imaginaire littéraire du XVI^e siècle²². John Shearman a indiqué combien les couples de catégories variété/unité et abondance/concision, largement mobilisés dans les grands débats littéraires du XVI^e siècle – respectivement Arioste/Tasse et Homère/Virgile –, semblent aussi informer l'approche « maniériste » des œuvres d'art, avec chaque fois une certaine priorité accordée aux premiers termes pour ce qui concerne l'*ornementation*²³. Il est clair que dans le cas des jardins, cette priorité ne pouvait qu'être reconduite, et force est de constater en effet le rôle de l'abondance et surtout de la diversité

¹⁷. Razzi, 1577, p. 31-32, donne des conseils sur la composition des salades, nourriture prophylactique en période de peste. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 27v-30r, dresse une liste des multiples herbes que l'on peut manger en salade et donne des exemples de recettes : ainsi les « *insalate da signori* », à base de cœurs de laitues de quatre sortes, sont agrémentées de citrons, de câpres et de grains de grenade, assaisonnées de vinaigre et d'huile d'olive douce, et saupoudrées de sucre – employé alors à la manière d'une épice dans les cours italiennes – pour leur donner une touche finale...

¹⁸. Alberti, 1992, II, 40, p. 168-171 : « *Primum enim quod in historia voluptatem afferat est ipsa copia et varietas rerum. Ut enim in cibis atque in musica semper nova et exuberantia cum caeteris fortassis ob causas tum mirum eam ob causam delectant quod ab vetustis et consuetis differant, sic in omni re animus varietate et copia admodum delectatur* » (je reprends la trad. de Jean Louis Schefer).

¹⁹. Aristote, *Rhétorique*, I, 11, 20, 1371a (éd. 1991, p. 150).

²⁰. L'expression détourne à dessein le *Lustprinzip* freudien.

²¹. Chastel – Klein, 1995, p. 88. Sur le rôle essentiel que joue le concept de variété dans l'esthétique du XVI^e siècle, voir Ossola, 1971, p. 121-164.

²². Cave, 1997.

²³. Shearman, 1990, p. 140-155.

dans le plaisir retiré de leur expérience d'après les témoignages contemporains, qu'il s'agisse des prescriptions des traités ou des descriptions²⁴.

Ainsi le décor végétal, à l'opposé d'une idée reçue et encore tenace – héritée du « revival » du *giardino all'italiana* à partir de la fin du XIX^e siècle – qui ne voudrait les jardins de la Renaissance composés que de plantes à feuillage persistant, doit-il proposer de véritables effets « picturaux » en jouant sur les associations de couleurs. Au *topos* médiéval de l'alternance de roses rouges et blanches, on ajoute d'autres formules dichromatiques : Girolamo Gatteschi da Firenzuola, dans son traité manuscrit, *La grande arte dell'agricoltura* (1552)²⁵, recommande par exemple de planter côte à côte des iris blancs et bleus, des jasmins blancs et jaunes²⁶... Doni veut que les allées du *bosco* de la *villa civile* soient bordées de violettes parfumées, blanches, vermeilles, rouges et jaunes, accompagnées de nombreuses herbes aromatiques²⁷. Cette diversité dans la couleur des floraisons apparaît d'ailleurs dans certaines représentations iconographiques, comme dans les *compartimenti* de l'Ambrogiana figurés avec soin par Utens (fig. 97).

Innombrables sont aussi les témoignages sur l'attention aux « différents parfums » des plantes, pour reprendre l'expression de Saminati²⁸. On peut d'ailleurs juger de l'acuité sensorielle des hommes de cette époque à l'opprobre qui couvre un arbuste pourtant roi au siècle suivant. Si Del Riccio reconnaît que les *spalliere* de buis sont « les plus belles que l'on

²⁴. L'importance de la variété dans l'appréciation des jardins italiens de la part des voyageurs anglais au XVII^e siècle a par ailleurs été relevée par Hunt, 1986, p. 83-89.

²⁵. Girolamo Gatteschi da Firenzuola ou Fiorenzuola est fort probablement le frère d'Agnolo, célèbre écrivain florentin. Ce traité est connu par deux versions manuscrites, toutes deux datées de 1552 : *Discorsi sopra l'Agricoltura*, BNCF Magliab. XIV, 19, et *La grande arte dell'agricoltura*, BLF Ashburn. 538, dont le chapitre 16 du livre V est publié par Tagliolini, 1981, p. 304-308 ; cette édition sera dorénavant abrégée Firenzuola, 1981.

²⁶. Firenzuola, 1981, p. 307 : « *un filare di ghiaggiuolo variato bianchi et azzurri* », « *dove un gelsomino nostrale bianco e dove un giallo* ». Ce point a été relevé par Segre, 1996b, p. 188-190.

²⁷. Doni, 1977, p. 3327-3328 : « *non si calchi per quel folto bosco dimestico altra erba che sermollino, menta, isopo, scarsapepe, persa e puleggiuolo o altre nepitelle odorifere, non si scordando le viole mambole e certe altre bianche, vermiglie, rosse e gialle, di odore non piccolo, intrecciando per quei viottoli puliti et diritti salvie, ramerini, spighi e lavande* ».

²⁸. Un seul exemple : la description chez Taegio, 1559, p. 57-58 [en fait 65-66] de la villa del Castellazzo possédée par Cesare Simonetta près de Milan : « *soave ordore* », « *grande e grato odore* », « *odorifera et piacevol ombra* », « *odorati, pretiosi e rari arbuscelli* », autant de notations olfactives qui donnent l'impression que ce « *delicato giardino* » comprend toutes les épices de l'Orient. C'est en fait la trame topique du *locus amoenus* directement reprise du *Décameron* (sur cette rhétorique de la description du jardin, voir *infra*, chap. 3, « La gaieté archétypale du *locus amoenus* »).

puisse utiliser dans les jardins²⁹ », Firenzuola affirme que cette plante, certes chérie des anciens Romains, déplaît fortement à cause de ses effluves – outre que les serpents ont la fâcheuse tendance à y faire leur nid –, et ne doit être employée que mélangée au myrte, d'odeur bien plus agréable³⁰. À l'opposé, les fleurs les plus parfumées sont aussi les plus prisées, ne serait-ce que dans le cadre traditionnel de l'*ars coronaria*, qui continue à orienter le choix des plantes fleuries, par exemple dans le *giardino segreto* de Pratolino³¹. Faveur qui s'applique aussi à certaines espèces nouvelles, telles le *gelsomino di Catalonia* (jasmin blanc ou odorant, *Jasminum grandiflorum* L.) récemment introduit, dont Del Riccio fait l'éloge : son odeur est si puissante qu'il permet de parfumer le linge, selon un « secret » qu'il a appris du jardin grand-ducal de la Loggia dei Lanzi³².

Ce *giardino pensile*, aménagé sur une terrasse des Offices par Buontalenti de 1583 à 1585, était décoré d'un *pergola* et d'une petite loggia, de plantations confiées au jardinier Angiolo di Giuliano et de fontaines, parmi lesquelles un bassin orné d'un groupe représentant le nain de cour Morgante à cheval sur un dragon, exécuté par Giambologna et l'orfèvre Cencio della Nera³³. Del Riccio, qui explique qu'un mécanisme hydraulique inventé par Domenico Boschi, le jardinier du grand-duc, permettait d'alimenter cette merveille horticole, fait allusion à sa richesse floristique :

Par ce moyen on peut amener les eaux au sommet d'un palais grand et élevé, comme le fit le grand-duc François, qui fit conduire l'eau au-dessus de la loggia dite dei Signori, où se trouve aujourd'hui un magnifique jardin suspendu rempli de pots de différents citronniers,

²⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 169v : « *le spalliere de' bossoli sono le più belle che si possono usare ne' giardini* ».

³⁰. Firenzuola, 1981, p. 304. Lazzaro, 1990, p. 291-292, note 17, cite également les condamnations fréquentes de Soderini, 1902-07, vol. III, p. 252, 254 et 343. Cette dépréciation du buis se retrouve en France à la même époque (Fontaine, 1999a, p. 154). Ajoutons qu'au siècle suivant, alors que son emploi va progressivement s'imposer selon le modèle français, Ferrari, 1638, p. 39, fait allusion à l'intérêt olfactif de l'usage traditionnel d'herbes aromatiques pour les haies divisant les *compartimenti* : « *Fù antica maestria, non ancora posta in oblio, di ricignere con erbetto odorifere, tosate a filo, questi ameni alloggiamenti di fiori ; dentro a' quali non pure essi fiori tra se stessi, ma co' medesimi loro odori recinti, e bastioni gentilmente contenderano di leggiadria* » (sur ce passage, voir Belli Barsali, 1981, p. 232).

³¹. Sur l'influence de l'*ars coronaria* dans les jardins de fleurs au XVI^e siècle, voir Segre, 1996b ; pour les plantes cultivées au *giardino segreto* de Pratolino, *infra*, chap. 4, « *I bei fiori pellegrini* ».

³². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 37r. Cette plante est également présentée dans un chapitre d'un autre fragment de l'*Agricoltura sperimentale* contenu dans le ms. BNCF Naz. II, IV, 362, fol. 7v-8v. Del Riccio évoque ailleurs l'usage de parfumer artificiellement les fleurs trop inodores avant de les offrir (BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 120r).

³³. Voir Keutner, 1956, qui cite de nombreuses archives concernant la réalisation de ce jardin. Ce bronze se trouve aujourd'hui au Museo Nazionale del Bargello à Florence, inv. Bronzi 9.

d'orangers, de cédratiers, d'orangers amers, de différents jasmins³⁴, de myrtes et d'arbres fruitiers variés. Tu y verras également de beaux vases en quantité, garnis de jolies fleurs et d'herbes aromatiques³⁵.

L'une des motivations du grand-duc, poursuit-il, aurait été de trouver un endroit plus protégé que le jardin du Casino de San Marco, dont fleurs et fruits étaient régulièrement dérobés : on retrouve parfaitement ici le désir de refuge bien attesté chez François. Del Riccio ajoute enfin qu'il se plaisait à se promener dans son *giardino pensile*. Probablement, ce jardin parfumé, rattaché au Palazzo Vecchio et aux Offices, offrait à la fois une retraite en plein air dans le complexe palatial et une salle de réception « alternative », un cadre agréable où discuter avec certains envoyés et leur prouver le savoir-faire toscan en matière horticole³⁶. De ce point de vue, il aurait partagé le statut particulier de Pratolino comme espace « privé » du prince utilisé en même temps pour des fonctions « officielles »³⁷.

Selon le dominicain, qui encourage les Florentins à aménager de tels jardins ouverts à l'air et au soleil, le grand-duc aurait ainsi lancé une véritable mode à Florence, également promue par le jardin suspendu à trois niveaux du palais d'Alessandro Acciaiuoli (ou Acciaiuoli), probablement créé lui aussi à partir de 1591 par Buontalenti³⁸. Celui-ci est déjà décrit dans le guide publié en 1591 par Francesco Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza* ; construit sur des voûtes et exposé au sud en bordure de l'Arno, il présenterait des vertus bénéfiques :

Il est merveilleux de voir l'abondance des arbres fruitiers qui y produisent et d'y maintiennent heureusement (...) ; par la vue, qui désire être émerveillée, l'âme est rendue allègre, et partout où l'on va, on jouit de l'air rendu si doux par l'odeur suave des fruits et

³⁴. Sur les espèces de « jasmins » cultivés à Florence à cette époque, voir *infra*, chap. 4, « “I bei fiori pellegrini” ».

³⁵. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 38r-v : « *con questo modo l'acque si possono condurre sopra a un grand' et alto palazzo, come fece il Gran Duca Francesco, che condusse acqua sopra la loggia de' Signori detta, che oggi vi è un bellissimo giardino pensile tutto pieno di vasi di limoni di più sorte, aranci, cederni, melangoli, gelsomini di più sorte, mortelle, frutte di più sorte. Altresì vi vedrai molti bei vasi ripieni di vaghi fiori, altri vasi vi sono erbe odorifere* ». Ce passage a d'abord été signalé par Rinaldi, 1981, p. 140-142.

³⁶. Voir par exemple ASF, Urbino, Appendice I, fol. 468v, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbino, 29 janvier 1583 (transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 263, p. 239), où l'agent de François-Marie II rapporte une conversation avec le grand-duc sur des plantes qu'il promet d'envoyer à Urbino « *passeggiando (...) sul giardino nuovo fatto sopra l'altissima loggia de' Pisani* ». Sur l'éventuelle fonction médicinale de ce jardin, voir *infra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

³⁷. Voir *supra*, chap. 1.

³⁸. Silvani, 1975, p. 13 : « *Al signor Alessandro Acciaiuoli fece sul Prato quel palazzo sì bene scompartito di salone con camere, loggia, tutte le volte sotto e sopra esso giardino* » ; voir Fara, 1988, p. 242-243, et 1995, p. 164 : l'achat du terrain dans le quartier d'Ognissanti et la commande à Buontalenti dateraient de 1591, mais l'édifice, dit aujourd'hui Palazzo Corsini al Prato, n'aurait été achevé qu'après 1594 par Silvani.

des fleurs (...); l'eau est ensuite élevée en hauteur de manière artificielle jusqu'au troisième jardin, de sorte que l'humidité, asséchée par la chaleur, est aisément restaurée³⁹.

Ce petit texte jette une certaine lumière sur la cette pratique aristocratique et coûteuse de fleurir les toits des palais : il s'agirait de profiter en pleine ville des bienfaits « thérapeutiques » du jardin, du bien-être qu'il procure grâce à la vue, à l'odorat et au toucher – selon des modalités que nous aurons à examiner plus en détail au prochain chapitre –, en somme de bénéficier des éléments naturels grâce à la reconstitution toute artificielle d'une sorte de milieu idéal.

Les parfums du *giardino pensile* de François retiennent un voyageur français anonyme dont on a conservé le journal manuscrit, les *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile*. Il y fait allusion après sa visite des Offices en novembre 1588 :

De là, par la galerie blanche, nous fûmes en un jardin qui est aussi haut et plus que ladite galerie, tout pavé de pierres carrées et plein de petits orangers, citronniers, myrtes et autres arbres de bonne odeur. Au bout de ce jardin se voit une fontaine couverte qui, par un rameau de fleurs jette l'eau abondamment et par grande force, élève et supporte un œuf en l'air aussi haut qu'elle monte, comme celle de Parme la boule, et avec non moindre artifice elle fait ores une grosse coupe de verre, or un vase, or une dague. À côté il y en a une autre petite qui jette l'eau jusques à sa couverture qui est haute, et qui ne se garde bien là est en danger d'être mouillé par l'eau qui sort de divers tuyaux et se lance contre les rochers⁴⁰.

À Parme, ce voyageur a en effet admiré la fontaine du grand jardin d'Octave Farnèse : certains jets d'eau sont si puissants qu'ils peuvent effectivement jeter une boule en l'air⁴¹. Il

³⁹. Bocchi, 1591, p. 59 : « è cosa maravigliosa il vedere la copia de' frutti, che producono et che in essi [giardini] felicemente si mantengono (...); et per la vista, la quale è vaga a maraviglia, diviene allegro l'animo in altrui, et ovunque va l'uomo spaziando, gode l'aria che è fatta dolce dall'odore suavissimo di frutti et di fiori (...). L'acqua poscia con artifiziosi ordigni da basso si tira in alto infino al terzo giardino ; in guisa che l'umore, che dal caldo vien seccato, agevolmente (...) si ristora ». Ce passage de Bocchi sur le palais d'Alessandro Acciaiuoli, assez peu connu semble-t-il (il est cependant cité par Rinaldi, 1981, p. 140-141), pose en fait toute une série de questions. Il décrit la construction comme achevée, alors que le projet aurait tout juste été commencé en 1591 (voir note précédente) ; en particulier, il évoque les riches collections d'œuvres d'art qui s'y trouvent exposées, dont une série de douze *Empereurs* en bronze, « fatti di mano di Giambologna » (p. 58), qui apparemment ont été perdus ou se trouvent aujourd'hui dans des collections particulières (dans sa monographie sur le sculpteur, Avery, 1987, n'y fait pas allusion). Il s'agirait bien du palazzo Corsini al Prato (décrit au bord de l'Arno), et il est possible que Bocchi, tout à fait informé des intentions d'Alessandro Acciaiuoli, ait voulu anticiper sur leur réalisation ; toutefois, il ne mentionne pas le nom de Buontalenti. Ce jardin « suspendu » à plusieurs niveaux aurait en tout cas été créé avant 1595, date à laquelle il est évoqué par Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 39r.

⁴⁰. *Discours viatiques*, 1983, fol. 30r-v, p. 75-76 ; à Messine, ce voyageur anonyme s'extasie de l'odeur des champs d'agrumes (fol. 81r, p. 127).

⁴¹. *Discours viatiques*, 1983, fol. 24v-25r, p. 70. Sur le Palazzo del Giardino de Parme, voir *infra*, « Une stratégie de "climatisation" ». Ce type de jeu d'eau où une boule est maintenue en équilibre se trouve souvent décrit dans les traités de l'époque : voir par exemple Caus, 1615, livre II, problème II, fol. 2 (la gravure est également reproduite dans Zangheri, 1985, p. 42, fig. 20).

atteste en tout cas que les efforts d'adduction d'eau entrepris par François pour son cher *giardino pensile* n'avaient pas été vains.

Nul vrai jardin ne saurait se passer de l'eau – elle est leur « âme », aiment à dire Soderini et Del Riccio⁴² –, qui doit évidemment offrir à son tour *copia* et *varietas* pour plaire vraiment. Ce sont bien les deux critères qui ouvrent chez Montaigne la comparaison entre Pratolino et la villa d'Este :

En richesse et beauté des grottes, Florence surpasse infiniment ; en abondance d'eau, Ferrare ; en diversité de jeux et de mouvements plaisants tirés de l'eau, ils sont pareils, si le Florentin n'a quelque peu plus de mignardise en la disposition et ordre de tout le corps du lieu⁴³.

L'eau joue sans nul doute un rôle prépondérant dans la sensibilité de l'époque, comme l'a depuis longtemps souligné Eugenio Battisti dans le chapitre sur les Quatre Éléments de son livre sur *L'Antirinasimento*⁴⁴. Il en cite deux témoignages littéraires datant du milieu du siècle, qui ont depuis été fréquemment commentés⁴⁵. Ces deux lettres s'essaient en effet à transcrire verbalement les multiples effets de fontaines situées dans des jardins de Rome.

En 1538, Annibal Caro⁴⁶, érudit qui fut notamment employé par les Farnèse pour ses talents d'iconologue, propose à Giovanni Guidiccione, ancien nonce apostolique retiré dans sa villa de Lucques, le modèle du nymphée « rustique » aménagé par son maître, c'est-à-dire Giovanni Gaddi, qui possédait à Rome une *vigna* près du Colisée. Sa description détaille la construction et les mécanismes hydrauliques de la grotte, formée de deux fontaines, afin d'expliquer les effets subtils obtenus : l'imitation de phénomènes hydrologiques (la pluie, la formation de concrétions calcaires, le jaillissement d'une source)

⁴². Soderini, 1902-07, vol. III, p. 270 (« *per esser l'acqua l'anima delle ville e dei giardini e degli orti, o naturale o artificiale, in abbondanza conviene averne* ») ; Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 30v (« *come il corpo senza l'anima è morto, così e non altrimenti il giardino senza l'acqua che è come morto* »). Parmi les multiples travaux sur l'eau dans les jardins italiens de la Renaissance, mentionnons d'ores et déjà le colloque *Fons Sapientiae*, 1978 ; le chapitre de Mader – Neubert-Mader, 1987, p. 74-81, qui propose un brève approche typologique des « diverses configurations de l'eau » ; pour les jardins romains, Fagiolo – Madonna, 1990, et Coffin, 1991, chap. 3 : « Waterworks : Fountains, Nymphaea, and Grottoes », p. 28-57. Il n'y a pas eu, à vrai dire, d'étude d'ensemble sur la question pour les jardins florentins depuis le travail pionnier de Wiles, 1933, centré sur les sculpteurs de fontaines. Le traitement littéraire de l'eau a d'autre part fait l'objet d'un récent colloque (*Sources et fontaines*, 1998).

⁴³. Montaigne, 1983, p. 235.

⁴⁴. Battisti, 1989, vol. I, p. 185-187.

⁴⁵. Voir notamment MacDougall, 1978b ; Tagliolini, 1994, p. 114-116 ; Lazzaro, 1990, p. 62-68 ; Coffin, 1991, p. 36-37 ; Testa, 1991, p. 42-43.

⁴⁶. Sur Caro, voir entre autres la notice biographique de Mutini, 1977.

et la création d'une ambiance visuelle et surtout sonore qui repose sur une véritable musique de l'eau. Par exemple,

la pluie, le gargouillis et l'écoulement de cette fontaine comme de l'autre sont non seulement agréables à regarder mais encore à écouter, et donnent un son presque harmonieux car au murmure des deux fontaines s'ajoute un bruit plus grave que l'on entend sans distinguer d'où il provient⁴⁷.

C'est ce type d'effets que, douze ans plus tard, les préceptes vasariens sur les grottes « rustiques » conçues comme des architectures « à l'antique » expliqueront que l'on peut obtenir : « L'eau (...) donne une douceur à entendre et une beauté à regarder⁴⁸. » On n'oubliera pas qu'au temps de sa formation romaine, dans les années 1540, l'artiste fréquentait assidûment le cercle du cardinal Alexandre Farnèse, où gravitaient entre autres Annibal Caro et l'un de ses amis proches, Claudio Tolomei⁴⁹.

L'autre lettre, datée de 1543, est due justement à cet intellectuel siennois⁵⁰. Tolomei est resté célèbre pour son implication dans l'Accademia della Virtù fondée à Rome, dont il avait fourni le programme en 1542 : une vaste entreprise d'études vitruviennes visant à une édition critique et une nouvelle traduction du *De architectura*⁵¹. C'est bien sous le signe de la « renaissance » de l'Antiquité que cet expert d'architecture place son éloge de l'hydraulique moderne⁵² :

Je fus hier soir à dîner dans le quartier de Trevi au jardin d'Agabito Belluomo, où je trouvais réunies trois douceurs, qui comme trois grâces me remplirent de contentement et de plaisir. La première fut de voir, entendre, me baigner et goûter de cette belle eau, laquelle était si

⁴⁷. Caro, 1957-61, lettre à Monsignor Guidiccione, 13 juillet 1538, vol. I, n° 61, p. 107 : « *E così tra il piovere, il gorgogliare e l'versare e di questa fonte e dell'altra, oltre al vedere, si fa un sentir molto piacevole e quasi armonioso, essendo con il mormorar d'ambidue congiunto un altro maggior suono, il quale si sente e non si scorge donde si venga* ». Cette lettre, datée du 13 juillet 1538, fut initialement publiée dans *De le lettere familiari del Commendatore Annibal Caro Volume Primo* (Venise, Aldo Manutio, 1572, p. 51-56) ; elle est également reproduite dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 230-232. Camporesi, 1995, p. 146, en cite un large extrait et note : « Le paysage est perçu par l'œil en synesthésie avec le sens de l'ouïe ; l'œil travaille avec l'oreille à la réintégration globale des perceptions ».

⁴⁸. Vasari, 1991, vol. I, p. 38 : « *l'acqua (...) fa dolcezza nell'udire e bellezza nel vedere* ».

⁴⁹. Voir Vasari, 1967, vol. VIII, p. 236.

⁵⁰. Cette lettre, datée du 26 juillet 1543, fut publiée dans *Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette* (Venise, Giolito de' Ferrari, 1547, nombreuses rééditions jusqu'en 1596) ; j'utilise l'édition procurée par MacDougall, 1978a, p. 12-14 (abrégée Tolomei, 1978) ; ce texte est également reproduit dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 242-244.

⁵¹. Voir entre autres Schlosser, 1996, p. 276.

⁵². On sait d'ailleurs que Tolomei participa en 1540 à une inspection des travaux hydrauliques de la villa Farnésine (voir Coffin, 1979, p. 89, note 49).

propre et si pure qu'elle semblait réellement vierge, ainsi qu'on la nomme⁵³. (...) Alors je regrettai que tant d'autres eaux bonnes et belles que l'on trouvait autrefois à Rome soient aujourd'hui, par la faute du temps ou des hommes, si malheureusement égarées, perdues ; arrivaient-elles avec une telle abondance à Rome, alors en bénéficieraient non seulement les lieux plats situés près du fleuve, mais encore les collines, les jardins et les *vigne*. (...) La deuxième grâce fut l'ingénieux artifice, retrouvé depuis peu, de faire les fontaines ; l'usage s'en observe déjà dans plusieurs lieux de Rome⁵⁴.

Si la *copia* reste encore bien insuffisante dans la Rome moderne, la pureté et la propreté (*salubritas*) de cette eau, l'*Acqua Vergine* – l'antique *Aqua Virgo* –, dont la restauration est alors en cours⁵⁵, permet de combler tous les sens, hormis l'odorat ce qui est justement l'ultime marque de sa qualité. Quant à la *varietas*, elle atteint des sommets, tant du point de vue de l'objet décrit que du lexique et des métaphores engagés dans cet exemplaire morceau d'*ekphrasis* :

Mais ce qui me divertit le plus dans ces nouvelles fontaines est la variété avec laquelle elles conduisent, divisent, détournent, agitent, brisent, et tantôt font descendre, et tantôt monter les eaux. Car dans une même fontaine, on voit d'autres eaux s'élever brisées parmi la rugosité de ces pierres, et se diviser en plusieurs parties en blanchissant avec un bruit suave ; d'autres tomber doucement entre les interstices de pierres variées, comme un fleuve en son lit, avec un petit murmure. Il y en a d'autres qui s'élevant dans l'air sous forme de jets, comme il leur manque la force d'aller en haut, se rabattent en bas, et en se rabattant se divisent, se brisent en gouttes variées et tombent à terre en une pluie très douce, telles des larmes d'amoureux. D'autres conduites par de fines canalisations sortent par des orifices variés de divers côtés, et tombant dans la fontaine rendent la musique de ces eaux plus douce. On en voit encore d'autres qui en jaillissant du milieu de la fontaine, dédaignant presque d'être contenues, gonflent et bouillonnent ; d'autres, qui ne sont point aussi orgueilleuses mais plutôt peureuses, tremblent et, telle une mer agitée par une faible brise, se soulèvent légèrement⁵⁶.

⁵³. Il s'agit de l'Acqua Vergine. Dans la suite, le passage coupé rappelle les grands travaux menés par Agrippa pour l'adduction d'eau à Rome.

⁵⁴. Tolomei, 1978, p. 12 : « *Io fui iersera a cenare in Treio al giardino di M. Agabito Bellhuomo, là dove io ebbi tre dolcezze in un groppo, le quali quasi tre grazie mi riempieron tutto di contentezza e piacere. La prima fu il vedere, l'udire, il bagnarmi, il gustar quella bella acqua, la quale era sì netta e sì pura che veramente pareva vergine, come ella si chiama. (...) Allora io mi dolsi che tante altre buone e belle acque ch'erano anticamente a Roma, oggi sieno per inguria o del tempo o degli uomini sì malamente o smarrite, o perdute, le quali verrebbero con sì gran copia in Roma, che non solo i luoghi piani e vicini al fiume, ma i monti e le vigne n'avrebbero copiosa abbondanza. (...) La seconda fu l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi in Roma* ».

⁵⁵. Voir Coffin, 1991, p. 28-29.

⁵⁶. Tolomei, 1978, p. 13 : « *Ma quel che più mi diletta in queste nuove fonti, è la varietà de' modi co' quali guidano, parteno, volgono, menano, rompeno, e or fanno scendere, e or salire l'acque. Perché in una istessa fonte, altre acque si vedean scender rotte tra la ruvidezza di quelle pietre, e con un soave romore in diverse parti biancheggiando spezzarsi ; altre tra 'l cavo di varii sassi, come fiume per il letto suo, con piccolo mormorio dolcemente cadere. Havenne altre che per via di zampilli in aria salendo, come*

Le plaisir sensoriel, essentiellement visuel et auditif, doit aussi aux capacités mimétiques de l'eau démontrées par ces multiples effets ; elle semble pouvoir représenter toute la phénoménologie de l'élément naturel (la rivière, la mer), et ainsi la gamme même des *affetti* humains (l'orgueil, la peur). À la fin du siècle, dans *Il Figino overo del fine della pittura* (1591), Gregorio Comanini résume le contentement offert par la variété des mouvements de l'eau dans la nature :

Et un lac qui ondule au souffle d'un vent léger, une source qui s'égoutte du creux d'un rocher, un ruisseau limpide qui passe avec hâte sur un fin gravier, quel plaisir n'ont-ils pas coutume d'offrir aux yeux⁵⁷ ?

Si les différents phénomènes du monde physique peuvent donner un plaisir d'ordre perceptif, celui-ci se décuple dans le jardin grâce à leur représentation artificielle⁵⁸ : nous aurons largement l'occasion de revenir sur l'importance de cette représentation dans l'esthétique du jardin de la seconde moitié du XVI^e siècle⁵⁹.

L'eau n'est pas seulement mise à contribution pour imiter les bruits qu'elle produit dans la nature. Le charme de tout jardin – de tout *locus amoenus*⁶⁰ – réside aussi dans le chant des oiseaux. Del Riccio avoue qu'il prenait grand plaisir à écouter leurs sons variés dans les *boschi* des jardins de Rome où il se promenait l'été⁶¹. Un Tasse ne manque pas de les placer dans son jardin d'Armide :

De gracieux oiseaux parmi les verts feuillages
modulent à l'envi des notes attirantes ;
l'air murmure, et fait tinter les feuilles et les eaux
qu'il frappe de façon variée.
Quand les oiseaux se taisent il répond à voix haute,

lor manca la forza d'ire in alto, si ripiegano al basso, e ripiegando si spezzano, e in varie gocce rompeno, e con dolcissima pioggia, quasi lacrime d'innamorati, cadeno a terra. Altre per sottilissimi canali guidandosi escon con varii pispini in diverse parti, e cadendo nel fonte fan più dolce la musica di quelle acque. Vi si veggono ancora alcune, le quali sorgendo in mezzo de la fonte, quasi sdegnandosi d'esser racchiuse, gonfiano e bolleno ; altre non così orgogliose, ma paurose piuttosto tremano, e quasi mare che da debilissimo vento sia mosso, leggermente si sollevano ».

⁵⁷. Comanini, 1962, p. 243 : « Et un lago, che si rincrespi allo spirare d'un venticello, una fontana che distilli d'un cavo sasso, un ruscelletto che limpido per una minuta gbiaia s'affretti, qual piacere non sogliono agli occhi apportare ? ».

⁵⁸. Il n'est pas indifférent que pour le Tasse, la musicalité produite par l'eau dans la nature soit supérieure à celle dont est capable l'art : « Il mormorio di quella fontana risuona un non so che d'estivo e di canoro e fa così dolce concerto con quel de le fronde de gli alberi e co 'l canto de gli uccelli che ben si pare che la natura è miglior maestra de la musica, che non è l'arte umana » (Tasse, 1958, *Il Nifo, o vero del piacere* (1583), vol. II, partie I, p. 224 ; voir les observations d'Ossola, 1971, p. 82-83).

⁵⁹. Voir *infra*, chap. 5 et 7.

⁶⁰. Sur ce lieu commun poétique, voir *infra*, chap. 3, « La gaieté archétypale ».

⁶¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 196v : « prendevo gran piacere in vedere un così ameno et dilettevole bosco et ivi soggiornavano molti augelletti che molto mi rallegravano in sentirli cantare con vari canti ».

quand les oiseaux chantent il résonne plus légèrement ;
art ou hasard, tantôt il accompagne
leurs vers de sa musique, tantôt il les alterne⁶².

Luca Marenzio s'essaiera à mettre l'octave en musique dans son *Premier Livre de madrigaux à quatre voix* (1585), sur une mélodie ondoyante et ponctuée de jeux d'échos. Mais ce que le poète et le musicien ne peuvent que transcrire dans un autre langage, le jardin l'offre doublement à entendre : par de vrais oiseaux que des arbustes à baies et des ruisselets d'eau attirent – y compris, on l'a vu, pour les capturer⁶³ –, et que des volières enferment⁶⁴, ou, mieux, par des automates qui en reproduisent le chant, ainsi que le recommande Soderini⁶⁵. À Pratolino comme dans bien d'autres jardins de l'époque, ces oiseaux artificiels actionnés par la force de l'eau, connus depuis Héron d'Alexandrie, participaient à sonoriser l'atmosphère, notamment dans la Grande Grotte située au rez-de-chaussée du palais, où ils étaient perchés sur deux arbres feints (fig. 37), un arbousier et un houx⁶⁶ ; Claude-Énoch Virey remarque leur ressemblance frappante avec de « vrais oiseaux de bocage⁶⁷ ». Le *Journal* de Montaigne note aussi la présence de ces effets acoustiques, « la musique et harmonie qui se fait par le mouvement de l'eau⁶⁸ ». Juste au-dessous, la grotte de Pan faisait entendre la flûte mythique du dieu d'Arcadie⁶⁹.

À l'intérieur du Parnasse du *barco vecchio* (fig. 67), la musique était cette fois produite par un orgue hydraulique, réalisé vers 1586 par Giovan Battista Contini⁷⁰. Lors de sa visite en 1600, Heinrich Schickhardt en a observé le mécanisme et l'a figuré dans un schéma⁷¹

⁶². Tasse, 1992, XVI, 12, p. 477 : « *Vezzosi augelli infra le verde fronde / temprano a prova lascivette note ; / mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde / garrir che variamente ella percote. / Quando taccion gli augelli alto risponde, / quando cantan gli augei più lieva scote ; / sia caso od arte, or accompagna, ed ora / alterna i versi lor la musica ora* ».

⁶³. Voir *supra*, chap. 1, « Villégiatures médicéennes ».

⁶⁴. Voir *infra*, chap. 4, « L'animal entre signe et objet ».

⁶⁵. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 265. Sur les automates dans les jardins, voir *infra* chap. 6, « La “magie” des automates ».

⁶⁶. Vieri, 1586, p. 36 et 38 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409-3410) : l'auteur parle de « *varii animali di bronzo* » dans sa description, mais précise « *vari uccelli* » dans son commentaire interprétatif.

⁶⁷. Virey, 1999, II, 678, p. 69.

⁶⁸. Montaigne, 1983, p. 175.

⁶⁹. *Discours viatiques*, 1983, fol. 34v-35r, p. 80 : « un dieu Pan lequel tenait entre ses mains la flûte à sept chalumeaux par lui inventée, laquelle par la force de l'eau courante fut par ses mains portée jusques à sa bouche, et fut ainsi ouïe une douce harmonie ».

⁷⁰. ASF, CdP, numeri neri, 1469, n° 9, supplique de Giovan Battista Contini, 19 avril 1586, d'après Zangheri, 1979, vol. I, n° 47, p. 219-220 : chargé de tempérer les orgues de la cathédrale de Florence et de la famille grand-ducale, Contini réclame le paiement de l'instrument qu'il a réalisé à Pratolino.

⁷¹. Schickhardt, 1979, fol. 52v-53r, p. 224. Ruggieri, 1979, fol. 22r-v, p. 248-249, mentionne également la présence d'un orgue hydraulique à l'intérieur du palais, peut-être déjà installé au XVI^e siècle. Cette « mise en

(fig. 69). Dès 1568, Claude Vénard en avait construit un à la villa d'Este de Tivoli, dans la fontaine réalisée par un autre Français, Luc Leclerc⁷² ; Montaigne y fait allusion :

La musique des orgues, qui est une vraie musique et d'orgues naturelles, sonnant toujours toutefois une même chose, se fait par le moyen de l'eau qui tombe avec grande violence dans une cave ronde, voûtée, et agite l'air qui y est, et le contraint à gagner pour sortir les tuyaux des orgues et lui fournir de vent. Une autre eau, poussant une roue à tout certaines dents, fait battre par certain ordre le clavier des orgues ; on y oit aussi le son de trompettes contrefait⁷³.

Tivoli avait également ses oiseaux chanteurs, ceux de la Fontaine de la Chouette notamment⁷⁴, où rossignols, chardonnerets et linottes, en cuivre coloré⁷⁵, faisaient entendre un véritable concert :

Ailleurs, on oit le chant des oiseaux, qui sont de petites flûtes de bronze qu'on voit aux régales, et rendent un son pareil à ces petits pots de terre pleins d'eau que les petits enfants soufflent par le bec, cela par artifice pareil aux orgues ; et puis par autres ressorts on fait remuer un hibou, qui, se présentant sur le haut de la roche, fait soudain cesser cette harmonie, les oiseaux étant effrayés de sa présence, et puis leur fait encore place : cela se conduit ainsi alternativement tant qu'on veut.

Toujours attentif aux détails techniques, Montaigne n'est pas sans trouver un caractère enfantin à ce genre d'amusement qui, conclut-il, est déjà devenu banal au début des années 1580 : « De toutes ces inventions ou pareilles, sur ces mêmes raisons de nature, j'en ai vu ailleurs⁷⁶. »

Ainsi, le thème de l'eau suffirait en lui-même à prendre toute la mesure de la « sensorialité » du jardin, de sa capacité à combler chaque sens par la quantité et la variété de ses stimulations : on la goûte, on s'y baigne, on la regarde et on l'écoute. Certes, l'eau des fontaines laissera cependant le nez indifférent, puisqu'on la veut pure et donc inodore. Et

musique » d'un Parnasse se retrouvera notamment au Quirinal, dans la Fontaine d'Apollon et des Muses – aménagée en 1565-1566 lorsque Hippolyte d'Este louait l'ancienne vigna Carafa –, qui fut munie sous Clément VIII, vers 1595-1598, d'un orgue hydraulique récemment restauré : voir Salerno, 1961 ; Latanza, 1995 ; *La fontana dell'organo*, 1995 ; Fagiolo, 1998.

⁷². Voir les documents cités par Coffin, 1960, p. 17-19.

⁷³. Montaigne, 1983, p. 233 ; voir aussi Audebert, 1964, p. 185. La constitution technique des orgues hydrauliques tient une grande place dans le traité de Caus, 1615.

⁷⁴. Contruite par Giovanni del Duca puis à partir de 1566 par Raffaello Sangallo, elle fut décorée à partir de 1568 par des stucs d'Ulisse Macciolini et, dans les niches du mur d'enceinte, de huit satyres sculptés en 1572 par Leonardo Sormanno (voir les documents cités par Coffin, 1960, p. 22).

⁷⁵. *Descrizione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 255r (éd. Coffin, 1960, p. 145).

⁷⁶. Montaigne, 1983, p. 233-234. Sur Pratolino comme spectacle permanent, voir *infra*, chap. 3, « Délices et tourments, ou le jardin comme récit ».

pourtant, lors de la vaste transposition scénique du vocabulaire du jardin orchestrée par Buontalenti en 1586 pour les intermèdes de l'*Amico Fido*, cette ultime limite fut franchie : des monstres marins « aspergeaient les spectateurs d'eaux parfumées⁷⁷ ». L'univers féerique du théâtre, la temporalité « extra-ordinaire » de la fête permettaient l'accomplissement total des virtualités du jardin. À ce sujet, on pourrait justement appliquer à cet art la notion de *théâtralité* telle que la définit Roland Barthes : l'essence du théâtre qui tient dans le spectacle et non dans le texte dramaturgique ; elle repose sur « une véritable polyphonie informationnelle », « une épaisseur de signes », autrement dit, « le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire)⁷⁸ ». À la nuance près que dans le jardin, le spectateur est pleinement « participant »⁷⁹, que son expérience est aussi bien active que passive, comme l'est celle de la fête par rapport à celle du théâtre. Cette *polyphonie sensorielle* est d'autant plus intense que le corps est dans un état de mouvement, de mise en alerte et non de simple réception.

Exercices et promenades

L'éthique épicurienne de Thomas More l'avait conduit dans son *Utopie* (1516) à placer la santé au rang des plaisirs corporels, au même titre que celui de la nourriture ou de la boisson⁸⁰. On se souvient de l'importance des activités physiques, à commencer par les jeux et toutes les formes de chasse ou de pêche, dans le « programme » de la villégiature tel que le décrivent les traités et l'illustre un peintre comme Utens⁸¹. Ces « divertissements » qui assument une fonction sociale supposent aussi une dépense d'énergie plus ou moins intense – sur une échelle qui va par exemple de la chasse « sportive » à la pêche

⁷⁷. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 513 : « *spruzzavano sopra gli spettatori acque odorissime* ». L'intérêt de cette anecdote a été souligné par Zangheri, 1987b, p. 9. Voir également Ficacci, 1986, sur le rôle de l'eau dans la tradition des intermèdes florentins.

⁷⁸. Barthes, 1964, « Littérature et signification » (1963), p. 258-259 (voir également « Le théâtre de Baudelaire » (1954), p. 41-42).

⁷⁹. La notion de « participant » dans le cadre de la fête a notamment été introduite par Bélaval, 1965.

⁸⁰. More, 1987, p. 181-182.

⁸¹. Voir *supra*, chap. 1, « Les divertissements du prince » et « Villégiatures médicinales ».

« contemplative » –, les faisant justement recommander pour des raisons médicales. Palladio affirme par exemple :

Grâce à l'exercice qu'on peut prendre dans la villa à pied ou à cheval, le corps conservera plus aisément sa santé et sa robustesse, et l'âme fatiguée des agitations de la cité y sera restaurée et consolée, et pourra tranquillement se consacrer à l'étude des lettres et à la contemplation⁸².

À la Renaissance, la pratique d'exercices corporels modérés fait bien partie des règles d'hygiène instituées dès l'éducation de l'enfant : que l'on pense seulement à l'instruction « moderne » mise en place par Ponocrates au chapitre XXIII du *Gargantua* (1534), qui fait suivre la lecture de jeux de balle puis d'une promenade avant le déjeuner, tandis qu'une grande partie de l'après-midi est consacré aux activités physiques⁸³. L'intérêt médical des exercices est aussi largement souligné dans le grand traité de Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica* (1565), dont les planches gravées sont dues à Pirro Ligorio⁸⁴. Mais il n'y a pas que les seuls médecins comme Rabelais et Mercuriale qui soient convaincus de telles vertus : le dominicain Del Riccio, fort de son expérience et surtout d'un bon sens populaire qu'il se plaît à rappeler de manière proverbiale, insiste largement sur la nécessité des exercices et du coup sur l'intérêt du jardin, lieu d'activités en plein air, y compris... du jardinage, qui offrent cette heureuse conjonction du plaisir et de la santé, l'un des leitmotifs de son *Agricoltura sperimentale*.

D'après lui, la santé a deux « sœurs ». La première consiste en une alimentation sans excès de nourriture ou de boisson ; l'autre, nécessaire à la digestion des aliments, est

l'exercice ou activité, (...) comme le font les gens de Rome qui vont chaque jour dans les collines agréables de la ville, en particulier vers le Quirinal, lieu de délices rempli de jardins comme chacun sait ; on fait encore de l'exercice en se divertissant à la chasse, comme dans les villas belles et plaisantes ; (...) je fais moi-même de l'exercice dans notre *orto* distrayant [du couvent de Santa Maria Novella] : tantôt je fais planter des arbres fruitiers, tantôt je

⁸². Palladio, 1980, II, 12, p. 142 : « *per l'esercizio che nella villa si suol fare a piedi et a cavallo, il corpo più agevolmente conserverà la sua sanità e robustezza, e dove finalmente l'animo stanco delle agitazioni della città prenderà molto ristoro e consolazione, e quietamente potrà attendere agli studi delle lettere et alla contemplazione* ».

⁸³. Rabelais, 1955, p. 70-74. Sur les témoignages littéraires concernant les activités corporelles dans les jardins français de la Renaissance, voir les recherches de Fontaine, 1999b.

⁸⁴. Mercuriale, 1573. Voir entre autres *La rinascita della scienza*, 1980, n° 5.39, p. 178-179, et Fontaine, 1991.

greffe, parfois je sème de jolies fleurs, je m'occupe des belles *spalliere* chargées de citrons et d'oranges, si bien que je me maintiens dans cette chère santé⁸⁵.

Del Riccio, né en 1541, atteint alors l'âge de cinquante-quatre ans, déjà vénérable pour l'époque – il décèdera pourtant en 1598, trois ans après avoir écrit ce passage. Il recommande en particulier aux personnes de tempérament sanguin de

s'entraîner dans les beaux jardins, de faire de l'exercice en jouant au ballon [*palla alla botta*], en dansant, en sautant au cheval d'arçon, en pratiquant l'équitation, en jouant au mail, en faisant de l'escrime, en se promenant et en marchant régulièrement dans les jardins ou dans la ville⁸⁶.

Les femmes ne sont pas oubliées : même recluses à la maison, elles auront une activité physique grâce aux *giardini pensili* :

Il convient aux citadins qui ne possèdent pas de jardin d'en aménager sur leurs toits ; cela distrairait les dames et leurs filles, puisqu'elles y iraient régulièrement pour leur plaisir, à jouir de la douce vue des collines et des immeubles, ainsi que des beaux pots et vases de fleurs variées, à arroser ces derniers et à les entretenir (...) ; on fait de l'exercice en grimpant les escaliers, et plus encore lorsqu'on arrose souvent tous les pots. Ainsi, en profitant de l'air agréable, on a la vue de la verdure dans les vases et les pots, tout comme de la campagne qui entoure la ville⁸⁷.

Un peu de villégiature en pleine cité : la vie en milieu urbain semble décidément accentuer le désir de jardin, le besoin de retrouver le contact de la nature – l'air, la verdure – au sein d'un environnement oppressant. Les balcons fleuris de nos métropoles ont un long passé derrière eux.

Del Riccio ne cherche guère à construire une théorie cohérente de ces bienfaits de l'exercice au jardin ; il se contente à son habitude de glisser ses remarques dans d'interminables digressions. Ainsi, le passage précédent appartient à un chapitre qui traite

⁸⁵. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 57r-v et 59r-v : « *l'exercizio o fatica, (...) come fanno in Roma che vanno ogni dì in verso quei ameni colli della città, e in particolare in verso Monte Cavallo, luogo ameno e ripieno di molti giardini come ogn'uno sa, si fa poi esercizio con'andare alle caccie per' suo diporto, com' alle belle et dilettevol'ville ; (...) fo l'exercizio per il nostro spassevol' orto, ora fo porre molti frutti varii, ora annesso, tal volta semino i bei fiori, ora sono intorno alle belle spalliere di bei limoni e aranci carichi, a tali ch'io mi sto con la mia carissima sanità* ».

⁸⁶. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 66r : « *si vanno esercitando ne' bei giardini o in fare assai exercitii, o di giuocare alla palla alla botta, ballare, saltare il cavallo, cavalcare, giocare a palla maglio, schermire, spasseggiare, camminare soventemente per i giardini o per la città* ».

⁸⁷. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 126r-v : « *sarebbe ben' fatto che quei cittadini che non hanno giardini il faccessino sopra i tetti loro ; spasso sarebbe delle gentil'donne et delle figlie loro poscia che soventemente vi andrebbero per loro diporto a godere la dolce vista de' monti et casamenti, altresì a godere i bei testi et vasi di fiori varii, et quelli annaffiare et custodire (...) ; si fa esercizio a salire le scale, et più esercizio si fa quando sovente s'annaffia tutti i testi, et così si va godendo l'aria amena di vedere la verzura de' vasi et testi loro, altresì le campagne che sono appo la città* ».

des agrumes ; il revient quelques pages plus loin sur cette question lorsqu'il évoque les plantations d'orangers du jardin de San Benedetto appartenant au duc de Ferrare, Alphonse II d'Este⁸⁸ alors âgé de soixante-deux ans en 1595 :

La santé et une longue vie me paraissent une grande chose ; ainsi se conserve le Sérénissime Duc de Ferrare, qui est vieux mais en pleine forme grâce à l'exercice régulier qu'il prend dans les jardins et lieux de délices qu'il possède pour son plaisir et sa santé. Considérez en effet, seigneurs et gentilshommes, que l'exercice est excellent et fort sain pour nos corps, il nous fait digérer, nous donne toujours une mine solide et bien rouge et nous fait naître l'appétit. (...) Vous parlez de la dépense nécessaire pour créer de beaux *orti* et *giardini*, et les entretenir convenablement, [mais] on retire la santé à se promener souvent dans ces jardins, où la vue jouit de belles verdure, de fleurs, de fruits délicats⁸⁹.

Ici encore, comme dans les *giardini pensili*, la vue participe aux bienfaits du jardin⁹⁰. Le texte confirme en outre que l'une des réponses au paradoxe de la villégiature – comment justifier les dépenses occasionnées par la création d'un grand jardin – passe justement par les qualités « médicales » du lieu, comme on l'a déjà aperçu pour l'air pur et la fraîcheur⁹¹. Grâce à sa fréquentation, le souverain restera en bonne santé. C'est sur cette ébauche d'une philosophie de la promenade que Del Riccio conclut son exposé du modèle de jardin royal :

Qui posséderait les choses que je décris (...) dans son jardin, en tirerait les vraies distractions et serait renommé dans le monde entier ; de plus, il en tirerait plaisir et santé, en prenant quotidiennement de l'exercice comme il convient à un homme vertueux ; c'est pourquoi, si les grands princes et monarques de ce monde veulent vivre longtemps et en bonne santé, il leur faut marcher à pied dans les *giardini* et les *orti*⁹².

Et le jardin qu'il décrit ne manque pas de lieux de promenade. Il a ainsi prévu un vaste *prato* tout autour du palais, offrant donc différentes expositions pour que « l'été (...) on puisse se

⁸⁸. Del Riccio était en rapport avec le duc de Ferrare, puisqu'il lui envoya un exemplaire du second livre de son traité, *L'Agricoltura teorica*, qui donne des listes de plantes fleuries en fonction des mois de l'année (voir Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 15r). Il pourrait s'agir du manuscrit aujourd'hui conservé à Modène, Biblioteca Estense, ms. a H. 3. 5 It. 400, intitulé *Agricoltura sperimentata. Libro secondo*. Voir *infra*, appendice 1.

⁸⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 134v-135r : « la sanità et il conservarci in vita mi pare una gran' cosa, come si conserva il Serenissimo Duca di Ferrara che è vecchio e molto prosperoso mercé del sovente exercitio che fa per i giardini et suoi luoghi ameni che ha per suo diporto et salvezza. Qui avvertite signori et gentil'uomini che l'exercitio è bonissimo e sanissimo a' corpi nostri, ci fa smaltire et ci fa avere sempre cere ferrigne et rosse et ci dà grand' appetito. (...) dite poi che si spende assai a fare i belli orti et giardini et custodirli non male, la sanità assai che se ne cava andare sovente per quelli dove la vista gode le belle verzure et bei fiori et delicati pomi ».

⁹⁰. Sur cette question, voir *infra*, chap. 3, « Des vertus de la verdure ».

⁹¹. Voir *supra*, chap. 1, « D'air pur et d'eau fraîche ».

⁹². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 93r (éd. Heikamp, 1981, p. 123) : « chi avessi queste cose che scrivo (...) nel suo giardino, arebbe i veri spassi et sarebbe nomato per tutto il mondo ; di più ne trarrebbe gran piacere e salvezza, quando facesse l'esercizio solito et conveniente all'uomo virtuoso, laonde se i gran maestri et monarchi del mondo vogliono vivere assai et sani, fa di mestiero che cammino da per loro per i giardini et orti ».

promener au frais, et de la même manière l'hiver au soleil, afin qu'en vérité nos corps en retirent un bienfait des plus salutaires⁹³ ».

L'importance de cet usage « thérapeutique » du jardin a été pressentie par D. R. Edward Wright, qui interprète notamment la villa de Castello selon cette optique. Il rappelle que la tradition hippocratique recommandait la marche à pied sur un site en pente, exposé au soleil et à l'air, ce que permet effectivement ce jardin en terrasses adossé à une colline orientée vers le sud. Au centre, le *laberinto*, où l'on peut s'amuser à la chasse aux oiseaux⁹⁴, offre des activités plus sédentaires. Et effectivement, les archives confirment que Côme I^{er}, sujet aux fièvres et aux diarrhées, retrouvait l'appétit après ses longues promenades dans le jardin⁹⁵. On le voit aussi pratiquer le jardinage, et retirer un bénéfice indéniable de cette vie en plein air, comme en témoigne son secrétaire Lorenzo Pagni en octobre 1544 :

J'ai trouvé mon seigneur le Duc d'assez meilleure disposition qu'à l'accoutumée. Ce soir il est resté dans le jardin environ une heure, à faire planter des rosiers autour du labyrinthe, et a pu marcher à pied la plupart du temps ; il m'a dit que ces deux journées de beau temps lui ont redonné la vie⁹⁶.

Or un examen attentif de l'organisation spatiale de Castello confirme cette vocation à constituer un lieu de promenade, que l'on retrouve dans presque tous les jardins de cette période, y compris bien sûr à Pratolino.

⁹³. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 46v (éd. Heikamp, 1981, p. 71) : « *la state (...) si puote spasseggiare al fresco, così medesimamente la vernata al solatio, ché invero i corpi nostri ne prendono non piccola salvezza* ». Dans le palais, les loggias du cortile permettent de même de se promener par tous les temps, au soleil en hiver et à l'ombre en été (fol. 45v, p. 69).

⁹⁴. Voir *supra*, chap. 1, « Villégiatures médicéennes ».

⁹⁵. Wright, 1996, p. 36-37.

⁹⁶. ASF, MdP, 1171, inserto VI, fol. 268, lettre de Lorenzo Pagni à Pierfrancesco Riccio, 24 octobre 1544 : « *Ho trovato il Duca mio Signore di assai miglior voglia che non ha assai. Questa sera è stato nel giardino circa d'una ora a far piantare de' rosai intorno al laberynto, et ha camminato la maggior parte con li suoi piedi, et mi ha detto che questi duoi giorni di buon tempo li hanno dato la vita* », d'après Wright, 1976, vol. II, p. 696-697, note 140.

Un lieu dessiné à la mesure du corps : parcours et spatialité

Il est désormais bien établi que l'une des grandes caractéristiques du jardin italien à partir du *Quattrocento* repose dans la conception géométrique et architectonique de son tracé⁹⁷. Mais l'analyse des principes de composition ne doit pas laisser de côté la manière dont est « vécu » cet espace mis en ordre. Claudia Lazzaro⁹⁸ a contribué à développer une méthodologie qui en prenne compte, en associant l'étude des documents iconographiques à celle des témoignages écrits et aux observations sur le terrain lorsque l'agencement originel est assez bien conservé – ce qui n'est pas le cas à Pratolino. Avant d'essayer d'appliquer ce type d'approche au jardin de François et d'en dégager les singularités, nous allons repartir de certains grands jardins qui l'ont précédé, principalement Castello et Tivoli, afin de mettre en évidence comment la composition est en fait réglée par rapport à l'expérience corporelle selon des modalités pour lesquelles sera tenté un classement typologique, en faisant appel aux notions de spatialité (mode de structuration de l'espace) et de parcours (mode d'expérience impliquant le mouvement du visiteur).

Héritée par Côme de son grand-oncle Lorenzo di Pierfrancesco dit Laurent *minor*, le cousin du Magnifique, la villa « dell'Olmo » à Castello près de Florence avait été, dès son élection ducal en 1537, l'objet d'importantes restructurations rapidement confiées à Niccolò dit le Tribolo⁹⁹. Comme dans tous les jardins du XVI^e siècle qui nous soient parvenus, la végétation ne correspond plus à l'état initial. Mais aujourd'hui encore, le visiteur doit parcourir dans la zone centrale trois niveaux successifs, dont l'agencement originel apparaît assez bien sur la lunette d'Utens (fig. 73-74). D'autre part, dans sa biographie de Tribolo publiée dans la seconde édition des *Vite* (1568), Vasari – directeur du chantier à partir de 1555 à la suite de Fortini, qui avait succédé à son beau-père, mort en

⁹⁷. Voir par exemple Mader – Neubert-Mader, 1987, p. 28-35 ; Azzi Visentini, 1996.

⁹⁸. Lazzaro, 1990, chap. 4 : « Nature Ordered : The Design of Renaissance Gardens », p. 69-108.

⁹⁹. Pour l'histoire et l'iconographie du jardin de Castello, on dispose d'une importante bibliographie : voir Heikamp, 1967 ; Borsi, 1993 (1^{re} éd. 1974), p. 122-129 ; la thèse de Wright, 1976 ; les nombreuses contributions de Conforti, 1980a, 1981, 1984, 1987b et 1992 ; le catalogue *I giardini della Chimera*, 1989 ; la notice de Zangheri, 1989, p. 60-77 ; le chap. 7 de Lazzaro, 1990 : « Cosimo de' Medici Little Tuscany at Castello », p. 167-189 (et chronologie p. 326) ; la monographie d'Acidini Luchinat – Galletti, 1992 ; enfin la récente mise au point de Lapi Ballerini, 1999.

1550 – a méticuleusement décrit le programme initial commandé par Côme ; sa description prend explicitement la forme d'un parcours¹⁰⁰.

Depuis le *prato* qui s'étend devant le palais, on gagne par quelques marches le « jardin principal » de pente légère, entouré de murs et divisé en seize *quadri*, aujourd'hui décorés de bordures de buis et d'agrumes en vases : les deux premiers, de part et d'autre de la fontaine d'Hercule et Antée, étaient traités en *compartimenti* ; les quatre du centre formaient le *laberinto* de la fontaine de Fiorenza ; les dix autres étaient bordés de haies basses ponctuées de topiaires et d'arbres fruitiers. Sur les trois côtés, chacun des axes composant cette grille modulaire – cinq longitudinaux, cinq transversaux – se termine par un élément décoratif, ainsi que le figure Utens : « Au fond de ce jardin étaient prévues au centre une porte (...), de chaque côté une fontaine et dans les angles des doubles niches, qui devaient contenir des statues, tout comme celles qui sont dans les murs latéraux, au droit des allées transversales¹⁰¹. » Vasari explicite plus loin ce schéma en donnant un tableau qui résume l'iconographie des sculptures¹⁰². La porte centrale permet d'accéder par un escalier au niveau suivant, de même largeur mais moins long, destiné aux agrumes dont la culture est favorisée par l'exposition au sud¹⁰³. Au centre du mur de soutènement s'ouvre la grotte des Animaux. Enfin, en gravissant deux escaliers latéraux, on arrive dans le *selvatico* supérieur, décoré du *vivaio* de l'Apennin ; il était alors planté de cyprès, de sapins, de chênes verts et de lauriers. Pour mieux jouir du panorama, une loggia était prévue ; le *prato* et le jardin d'agrumes devaient également être agrémentés de loggias sur les côtés : autant de pauses possibles dans l'ascension de la colline. Les éléments décoratifs invitent donc constamment le visiteur à diverger de l'axe central, qui est même obligé de le faire pour passer du deuxième au troisième niveau. Il faut d'ailleurs noter, comme on le perçoit aujourd'hui et le montre très bien la planimétrie dessinée par Giuseppe Ruggieri au XVIII^e siècle (fig. 77), que cet axe est situé plus à l'ouest par rapport à celui du palais et de la

¹⁰⁰. Vasari, 1967, vol. V, p. 459-463 (trad. dans Vasari, 1981-89, vol. VII, p. 343-347). La description vasarienne prend explicitement la forme d'un parcours. Sur l'iconographie de ce programme, voir *infra*, chap. 5, « Programmes médicéens » et « Jardins hydrographiques ».

¹⁰¹. Vasari, 1967, vol. V, p. 462 : « *Alla fine di questo giardino aveva a essere nel mezzo una porta (...), da ogni banda una fonte e ne' cantoni nicchie doppie dentro alle qual andavano statue, sì come nell'altre che sono nei muri dalle bande, ne i riscontri de' viali che traversano il giardino* ». J'ai préféré retraduire le texte de manière plus littérale.

¹⁰². Vasari, 1967, vol. V, p. 471 (trad. dans Vasari, 1981-89, vol. VII, p. 353). Paradoxalement, des séries de six statues sont prévues pour les côtés (vertus, et leurs bénéfices civils), alors qu'il n'a que cinq allées.

¹⁰³. C'est l'une des caractéristiques de Castello, qui possède aujourd'hui l'une des collections d'agrumes les plus riches au monde : voir Galeotti, 1992, et Galletti, 1996, p. 201-203.

longue allée qui y conduit, autrefois bordée de mûriers¹⁰⁴. Vasari précise en effet que Tribolo projeta le redoublement du bâtiment du côté des écuries à l'est – sur la droite dans la vue d'Utens –, mais cette décision intervint sans doute dans un second temps. L'installation de la fontaine de Fiorenza avait déjà débuté en 1545, vraisemblablement au droit du vieux palais. Cette extension plus tardive, entreprise entre 1591 et 1595 et sans doute dirigée par Buontalenti, serait à l'origine du décalage axial. Utens corrige néanmoins ce défaut en agrandissant la partie centrale puisqu'elle dépasse la largeur du palais, et en faisant apparaître sur la droite un second *giardino segreto*, en fait inexistant, symétrique idéal de celui effectivement présent à l'ouest¹⁰⁵.

Selon Claudia Conforti, le jardin de Castello incarnerait la « spatialité maniériste », son jeu sur l'illusion, les ruptures et les contradictions. Elle oppose notamment sa configuration spatiale discontinue et son unité du point de vue iconographique – le vaste projet de Tribolo conseillé par Varchi, dont Vasari, on s'en souvient, donne un compte rendu minutieux. Ainsi, le visiteur croyant pouvoir poursuivre un itinéraire central promis par la symétrie axiale de l'ensemble est détrompé en arrivant à la grotte des Animaux : comme dans la peinture de Pontormo ou Rosso, l'hétérogénéité entre l'espace-temps construit par l'œuvre et celui dans lequel évolue le spectateur est accentuée¹⁰⁶. Il faut d'autre part remarquer que cet axe central, ponctué par les deux fontaines à candélabre d'Hercule et Antée puis de Fiorenza¹⁰⁷ (fig. 74), est à la fois affirmé et fragmenté puisque ces éléments en interrompent le parcours aussi bien visuel que physique. À la spatialité « axiale » ou « vectorielle », héritée de la perspective du *Quattrocento*, qui semble caractériser un jardin de la « Haute Renaissance » comme le cortile du Belvédère de Bramante¹⁰⁸ (fig. 117-118), Tribolo a en somme superposé deux autres types de spatialités éprouvées de longue date. L'une « réticulaire », basée sur une trame orthogonale, en est la duplication en deux dimensions grâce à l'articulation d'un axe transversal ; elle rappelle bien sûr un modèle

¹⁰⁴. Voir de même le relevé planimétrique de l'état actuel publié dans Zangheri, 1989, p. 64.

¹⁰⁵. Ce problème a été éclairci par Giorgio Galletti dans Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 68-70 (voir également sa mise au point sur ces travaux d'agrandissement du palais, p. 28-29).

¹⁰⁶. Conforti, 1981, p. 147-152.

¹⁰⁷. Rappelons que depuis 1788 environ, la fontaine d'Hercule et Antée se situe à la place de celle de Fiorenza, désormais à la Petraia : l'axe ne présente plus qu'une seule interruption dans le jardin principal.

¹⁰⁸. Sur cet aspect, voir notamment Franchina, 1981.

urbain, le *castrum*¹⁰⁹, et correspond aux principes mis en avant dans les traités d'agriculture à partir des notions de *quadro* et de *compartimento*, le tracé du jardin étant conçu comme une partition à niveaux emboîtés, un « *spartimento* »¹¹⁰. L'autre « nodulaire »¹¹¹, orientée en fonction d'un élément central, semble se rattacher à des solutions médiévales comme le jardin divisé en croix et orné d'une fontaine, une formule « claustrale » qui demeure d'actualité pendant tout le XVI^e siècle¹¹². Elle était en adéquation avec le type de la fontaine à candélabre, constituée d'une alternance de vasques et de pieds sculptés en haut-relief et terminée par une ronde-bosse (fig. 76), qui suscite justement un itinéraire giratoire du spectateur, une « vue tournante » pour employer l'expression de Panofsky à propos de l'expérience qu'induit la sculpture maniériste telle que la conçoit Cellini¹¹³ – parfaitement suivi en cela par Giambologna dans sa statuaire. Le *laberinto* de la fontaine de Fiorenza forme une salle verte circulaire, qui pourrait se lire comme un modèle d'installation « muséographique ». Sculpteur, Tribolo a ainsi dessiné l'espace en étroite liaison avec les pièces qui y étaient destinées. Le *Journal de voyage* de Montaigne se réfère vraisemblablement à cette partie du jardin lorsqu'il évoque « des tailles de cyprès, et de ces autres arbres disposés en ordre, si voisins l'un de l'autre qu'il n'y a de place à y passer que pour trois ou quatre¹¹⁴ ».

Ce que saisit profondément une telle notation, c'est que le jardin de la seconde moitié du XVI^e siècle, peut-être d'une manière plus forte encore que dans toute l'histoire de cet art, est *un espace dessiné à la mesure du corps humain*. Ici intervient à nouveau un aspect que nous avons déjà observé pour l'oisellerie et les jeux, l'adéquation de la structure à la fonction. La composition détermine les modalités d'exploration de l'espace : la spatialité vectorielle induit un parcours rectiligne ; la spatialité nodulaire un parcours giratoire ; la spatialité réticulaire un parcours où le visiteur peut chaque fois choisir de poursuivre un axe

¹⁰⁹. Comme Fagiolo, 1979c, p. 186, le relève à propos de la villa d'Este, où la culture archéologique de Ligorio justifie d'autant plus le rapprochement (voir ci-dessous).

¹¹⁰. Cette terminologie est détaillée dans le glossaire ; voir également *infra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

¹¹¹. Je remercie mon ami Gilles Polizzi, spécialiste de littérature et non d'architecture, d'avoir attiré mon attention sur l'intérêt de ces distinctions.

¹¹². Il semble préférable de parler de spatialité « nodulaire » d'un point de vue local, plutôt que de spatialité « centrale » qui implique l'ensemble de la composition, en induisant le plus souvent un plan circulaire ou ovale. Pour les jardins, cette dernière a été abordée par Galletti, 1995, toutefois sans prendre en compte la question du parcours.

¹¹³. Panofsky, 1967, p. 259.

¹¹⁴. Montaigne, 1983, p. 180. Wright, 1991, p. 316, note 22, remarque que la largeur des escaliers et des allées de Castello indiquent que le jardin est conçu pour être parcouru par des individus ou des groupes restreints.

longitudinal ou transversal, et que l'on pourrait qualifier de « labyrinthique », bien que le terme mérite un éclaircissement que nous opérerons plus loin. Ainsi le tracé « géométrique » du jardin de la Renaissance tient compte de l'une des activités qui lui sont inhérentes, la promenade. Deux aspects méritent d'être soulignés au travers d'autres cas : la diversité des circulations et l'interaction entre parcours physique et stimulations sensorielles.

Nous avons vu que dans le jardin principal de Castello, des niches placées au bout des allées stimulent la progression du visiteur vers le haut mais lui suggèrent aussi de bifurquer latéralement. Il est ainsi encouragé à explorer le plan du jardin dans ses deux dimensions. L'usage d'éléments décoratifs au bout des axes est recommandé par Firenzuola :

On devra placer au bout du dit jardin, au centre de l'allée principale – le jardin ayant d'abord été divisé en croix –, une grande et belle table de pierre. Et derrière cette table, dans la *spalliera* de lierre, on doit mettre quelque belle figure de peinture ou de sculpture qui paraisse éloignée, car sans aucun doute une statue de marbre ou de stuc apparaîtra remarquable entourée de ce vert¹¹⁵.

Mis en valeur par un jeu de contraste avec la végétation sombre qui recouvre le mur, cet élément tient donc un rôle de signal visuel et assure une « focalisation » au sein de l'organisation axiale du jardin. Développé au cours du XVI^e siècle¹¹⁶, ce type de dispositif aboutit à une véritable canalisation architecturale du parcours dans la partie centrale de la villa Giulia à Rome¹¹⁷. Le pape Jules III Ciochi del Monte la fit construire peu après son élection, à partir de 1551 ; les travaux étaient partiellement achevés à sa mort en 1555. Ce fut un véritable travail d'équipe ; outre une consultation probable de Michel-Ange, les compétences de Vignole, Vasari et Ammannati furent réunies. L'axe du palais définit une série de deux cortiles. Dans le premier, le mur du fond forme un écran ouvert au milieu par le portique d'une loggia. Au fur et à mesure que l'on s'approche, on distingue à l'arrière une seconde loggia, à serlienne cette fois, et au-delà un édicule orné d'une statue qui conclut

¹¹⁵. Firenzuola, 1981, p. 306 : « *si doverria mettere da capo del detto giardino, nel mezzo della viottola principale, avendo però imprima diviso il giardino in croce, una tavola di pietra magnifica e grande. Et dreto [dietro] alla tavola nella spalliera dell'ellera si faccia o di pittura o di scultura, qualche bella figura che apparisca discosto, ché certamente una figura di marmo o di stucco in quel verde apparirà sempre cosa riguardevole* ».

¹¹⁶. Voir les observations de Lazzaro, 1990, p. 80.

¹¹⁷. Sur la villa Giulia, voir essentiellement Falk, 1971, Belli Barsali, 1983, p. 170-187 ; Coffin, 1979, p. 150-174 ; Azzi Visentini, 1996, p. 159-172 ; Fagiolo - Giusti – Cazzato, 1997, p. 30-35.

l'axe. Mais arrivé au bout du premier cortile, le visiteur découvre que le second est en fait un nymphée souterrain – son architecture semble essentiellement due à l'Ammannati –, dans lequel deux rampes d'escaliers curvilignes permettent de descendre : il n'est pas possible de parcourir physiquement l'intégralité de l'axe pourtant visuellement ininterrompu grâce au cadre des deux loggias. Toujours à Rome, à la villa Médicis (fig. 98 et 100), on retrouve comme dans le jardin principal de Castello une stimulation du mouvement dans les deux dimensions de l'espace. Aujourd'hui encore, les haies persistantes qui bordent chacune des allées divisant l'ancien jardin fruitier en seize *quadri* forment en effet un encadrement optique, qui débouche la plupart du temps sur une niche aménagée en fontaine ou une loggia¹¹⁸. La trame orthogonale, dont le tracé est d'autant plus statique que toute cette zone est nivelée sur un même plan, est « dynamisée » par ces pôles d'attraction disposés à sa périphérie, qui relancent chaque fois le déplacement¹¹⁹, déjà rythmé par les hermès de marbre qui ponctuent les angles des *quadri* à chaque carrefour, et retrouvent ainsi cette fonction de bornage qu'ils assumaient dans l'Antiquité¹²⁰. Expérimentée sur un seul axe à la Villa Giulia, d'où provenait justement une partie de ces sculptures, cette solution architectonique laisse supposer un rôle non négligeable d'Ammannati – auteur par ailleurs de l'agencement de la collection della Valle sur la façade orientale¹²¹ – dans cet aspect de la villa de Ferdinand sur le Pincio.

En fait, comme l'a bien repéré Elisabeth B. MacDougall¹²², l'évolution de la composition des jardins romains montre une complexité croissante au cours du XVI^e siècle. D'un dessin unitaire, tel celui du cortile du Belvédère (fig. 117-118), on passe à des séquences d'espaces physiquement séparés où se déploient de véritables programmes iconographiques formés de fontaines et de statues comme à la villa Giulia. Plus généralement, le jardin « maniériste », ainsi que le résume Fausto Testa, « d'un espace-signé

¹¹⁸. Au XVI^e siècle, le mur d'enceinte à l'ouest était de plus percé de fenêtres donnant sur la ville, comme le montre la vue gravée de Buti. Les haies limitant les *quadri*, aujourd'hui plantées de lauriers communs et de buis, étaient majoritairement des *spalliere* de lauriers-tins ponctuées d'ormes (voir Butters, 1991c, p. 396-397). Les *pergolati* dont il sera question ci-dessous devaient encore accentuer l'impression d'encadrement des vues.

¹¹⁹. Voir Mignot, 1973, p. 56, qui compare cette solution à celle de la villa Giulia.

¹²⁰. Sur cette collection d'hermès, voir les notices 10-13 rédigées par Carlo Gasparri, Michel Hochmann et moi-même dans le catalogue *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999, p. 156-161. Pour les enjeux de cette disposition, voir *infra*, chap. 4, « Catalogage et indexation ».

¹²¹. Butters, 1991b, p. 293-300.

¹²². MacDougall, 1994b.

se transforme en espace-contenant de séquences discursives d'images-signes¹²³ », dont la lecture nécessite un déchiffrement au cours du parcours, qu'il rapproche de la dimension « processionnelle » de l'espace urbain transfiguré lors des fêtes publiques comme les entrées triomphales¹²⁴. Claudia Lazzaro a également mis en évidence comment l'ensemble de la composition des jardins italiens tendait de plus en plus à accentuer la division du terrain en unités indépendantes tracées suivant des modules géométriques, mais qui s'articulent grâce au dessin d'ensemble – par l'axialité, la symétrie – et à des structures de transitions – terrassements, escaliers, *spalliere*¹²⁵. Or, il apparaît que Castello constitua sans doute un véritable laboratoire dans les années 1540 pour cette conception nouvelle, et même au-delà de la seule Toscane, jouant peut-être un rôle qui reste encore sous-estimé.

Pour saisir le raffinement atteint dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'un des cas le plus significatifs reste celui de la villa d'Este à Tivoli¹²⁶, aujourd'hui assez bien conservée du point de vue de ses « infrastructures » – mais non dans ses schémas de plantation. Le jardin fut aménagé dans la décennie qui précède la création de Pratolino. Nommé gouverneur de Tivoli en 1550 à la suite de l'élection de Paul III mais suspendu de ses fonctions sous Paul IV, le cardinal Hippolyte d'Este avait commencé en 1560, après la mort du pape Carafa, à acheter des terrains et à assurer l'installation hydraulique ; c'est à partir de 1565 que sont réalisées les plantations et les fontaines, très probablement sous la direction de Pirro Ligorio¹²⁷, qui supervise en tout cas entre 1567 et 1569 la construction de deux des principales fontaines, celle de Tivoli et celle de Rome, où intervient entre autres le fontainier Curzio Maccarone¹²⁸. La gravure de Dupérac (fig. 104), publiée en 1573 avec une légende d'Antoine Lafréry, donne l'image d'un jardin achevé ; la mort du cardinal l'année précédente avait pourtant interrompu les travaux. Dans sa dédicace à la reine Catherine de

¹²³. Testa, 1991, p. 31 : « *il giardino (...) da spazio-segno viene a definirsi come spazio-contenitore di sequenze discorsive di immagini-segni* ».

¹²⁴. Testa, 1991, p. 38-39.

¹²⁵. Lazzaro, 1990, p. 69-108.

¹²⁶. Pour l'histoire de l'aménagement, voir avant tout les monographies de Coffin, 1960 et de Lamb, 1966. Sur la villa d'Este, je renvoie également à la notice de Belli Barsali – Branchetti, 1981, p. 118-141, aux travaux de Madonna, 1979, 1981 et 1992, au livre récent de Dernie, 1996, ainsi qu'à Lazzaro, 1990, chap. 9 : « *Tivoli's Ancient Waters Revived* », p. 215-242, et à Azzi Visentini, 1996, p. 172-184.

¹²⁷. Sur Ligorio, personnalité essentielle du XVI^e siècle, voir de manière générale le recueil *Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, 1988, ainsi que Coffin, 1964 (pour son traité sur la noblesse des arts), Fagiolo – Madonna, 1972 (sur la Casina de Pie IV) et Volpi, 1995 (pour un essai de synthèse sur ses interventions dans les jardins de Rome).

¹²⁸. Voir notamment Coffin, 1960, p. 92-93, et 1979, p. 311-318.

Médicis, Dupérac explique que la gravure se base sur un dessin envoyé à Maximilien II ; une description anonyme rédigée comme une légende numérotée, connue par deux versions manuscrites conservées à Vienne et à Paris, a dû être composée pour accompagner l'envoi de ce dessin à la cour impériale et d'une autre copie en France, vers 1568 ; une hypothèse défendue par certains chercheurs en attribue la rédaction à Ligorio lui-même¹²⁹. Ce texte et la vue de Dupérac permettent ainsi de reconstituer d'assez près le projet initial.

Le site a été remodelé en jouant par des terrassements sur une pente générale d'orientation est-ouest, dont la partie la plus élevée se situe en haut à gauche de la vue de Dupérac. Celle-ci représente le réseau d'allées rectilignes (*viali*) qui divisent le jardin selon une trame orthogonale : on peut compter, comme la description le confirme, neuf axes longitudinaux (de direction nord-ouest sud-est) croisant treize axes transversaux (nord-est sud-ouest)¹³⁰. En réalité, l'axe central n'est pas tout à fait perpendiculaire à la façade du palais mais la gravure « corrige » ce léger décalage¹³¹. D'autre part, trois grandes zones se distinguent dans le jardin : en bas, un niveau plan traité notamment en « *laberinti* », en « *giardini delli simplicii* » et en viviers (*peschiere*) ainsi que l'indique Lafréry¹³² ; au-dessus, des *quadri* sur une pente légère, plantés d'arbres fruitiers ; enfin le *bosco* dans la bande de terrain la plus escarpée¹³³. Elles sont assez nettement différenciées sur la fresque du *salotto* qui représente la villa depuis le nord (fig. 103).

¹²⁹. Voir Coffin, 1960, p. 141-142, qui suggère que ce texte dérive d'un projet, aujourd'hui disparu, qui aurait été rédigé par Ligorio lui-même (également Coffin, 1979, p. 319-320). Comme l'a montré Madonna, 1979, la version que nous possédons s'éloigne en tout cas sur plusieurs points de la pensée de Ligorio, et il est donc difficile de la lui attribuer (quant à l'éventuel texte qui lui aurait servi de modèle, son auteur reste une question purement conjecturale puisqu'il ne semble pas nous être parvenu). J'utilise le manuscrit parisien : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 247r-266v, édité par Coffin, 1960, p. 142-150 (dont la transcription est reprise par Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 320-332, qui attribue le texte à Ligorio ; voir de même Azzi Visentini, 1996, p. 176). L'autre copie est conservée à Vienne, Nationalbibliothek, cod. 6750, fol. 449r-461v (manuscrit édité par Lamb, 1966, p. 99-102). Il existe encore une copie partielle de la même description (Modène, Biblioteca Estense, ms. Campori γ. G. 2. 3, signalée par Coffin, 1960, p. 141).

¹³⁰. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 248v (éd. Coffin, 1960, p. 143) : « D. Viale di mezzo intersecato da xiii viali, che attraversano tutto il giardino ; da una muraglia all'altra è accompagnato da otto altri viali per la medesima dirittura di quel di mezzo ».

¹³¹. Fagiolo, 1979c, p. 186 (et fig. 85 et 92) puis à sa suite Dernie, 1996, p. 19-25 (plan p. 19), ont montré que l'orientation axiale du jardin semble en fait s'aligner sur les principaux monuments antiques du site de Tivoli : Ligorio aurait conçu l'implantation du jardin en fonction de son contexte archéologique.

¹³². On peut noter que les quatre rectangles situés au bord inférieur droit dans la vue évoquent la structure à *filari* d'une *ragnaia*.

¹³³. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 249r-v (éd. Coffin, 1960, p. 143) : « G. Partimento di xii quadri ben destinto con arbori fruttiferi circondati di spalliere di verdura. (...) M. Boschi di varie sorti d'Alberi posti in spiaggia, tra l'una scala e l'altra ». Sur la diffusion de cette tripartition (jardin de fleurs, jardin de fruits et *bosco*) dans les jardins italiens de la Renaissance, voir Lazzaro, 1990, p. 20-45, et *infra*, chap. 4, « “I bei fiori pellegrini” ».

L'accès du jardin pouvait se faire d'en haut depuis le palais, ou d'en bas par l'entrée principale, aujourd'hui fermée. A priori, le parcours devrait donc principalement suivre la direction longitudinale¹³⁴. Les différences de déclivité permettent de varier les types de circulations. Si la partie inférieure est plane, les allées longitudinales du deuxième niveau, d'une pente modérée, sont traitées en escaliers, bordés de parapets et de jeux d'eau, en forme de bouillonnements comme le précise la légende de Lafréry. L'axe central est ponctué par la fontaine des Dragons¹³⁵ : deux rampes d'escaliers la contournent en formant un ovale. Au-dessus encore, la pente devient plus raide : le parcours emprunte alors de longues rampes qui découpent le *bosco* en triangles, c'est-à-dire « des chemins transversaux [en fait obliques] pour rendre le coteau plus commode à monter et descendre¹³⁶ ». L'implantation de carrefours en tridents introduit une nouvelle forme de spatialité, que l'on pourrait qualifier de « radiale ». Enfin, pour passer à la terrasse la plus haute puis de là regagner le palais, des escaliers transversaux sont installés sur des avancées des murs de soutien. Comme Maria Luisa Madonna l'a suggéré non sans humour, l'ascension épuisante de la colline devait mériter quelque gratification, peut-être le vin français que le cardinal Hippolyte aimait offrir à ses hôtes¹³⁷...

Dans le *bosco*, une progression strictement longitudinale est donc impossible, d'autant plus que l'axe central est interrompu à la hauteur de l'allée qui sert de limite entre le *bosco* et le jardin fruitier, celle dite des Cent Fontaines – la neuvième selon le texte qui les compte depuis le bas. En effet, l'escalier qui devait la traverser, figuré par Dupérac, n'a

¹³⁴. Le parcours de la villa d'Este a d'abord été analysé par Coffin, 1960, chap. 2 : « The Gardens and Fountains », p. 14-40, qui privilégie un cheminement vers le haut, conditionnant son interprétation iconologique centrée sur le thème d'Hercule à la croisée des chemins (chap. 5, en particulier p. 78- 85 ; voir aussi Coffin, 1979, p. 319-329, et 1991, p. 255-256). Madonna, 1979, privilégie au contraire le parcours descendant depuis le palais, conduisant à une expérience plus « ésotérique » du jardin. Brock, 1985, p. 348-355 commente le contraste entre ces deux types d'itinéraires, qui, comme le remarque Lazzaro, 1990, p. 219 et p. 316, note 25, sont suivis l'un ou l'autre par les descriptions contemporaines. Voir également sa remarquable analyse de la composition du jardin, p. 95-99. En laissant de côté les implications symboliques, l'analyse proposée ici cherchera surtout à mettre en évidence des principes généraux qui nous seront utiles dans l'étude du parcours à Pratolino.

¹³⁵. « Fontana de' Draghi » dans la légende de Lafréry, mais la description parle de la « fontana del Dragone » (*Descrizione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 254r (éd. Coffin, 1960, p. 145)).

¹³⁶. *Descrizione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 251r (éd. Coffin, 1960, p. 144) : « Y. Vie trasversali per render la spiaggia più comoda a salire et scendere, le quali sono divise dall'undecimo viale ». Ce dispositif est également prévu sur les côtés de la partie haute du jardin fruitier (voir fol. 250r et la vue de Dupérac).

¹³⁷. Madonna, 1979, p. 194.

jamais été construit¹³⁸. Cette allée, bordée de trois canalisations découvertes et rythmées de jeux d'eau, relie la fontaine de Tivoli à gauche et la fontaine de Rome à droite¹³⁹. Ces dispositifs monumentaux, comme d'autres également placés sur les côtés du jardin, fonctionnent donc comme des appels visuels qui stimulent le déplacement du visiteur selon les axes transversaux. Il s'agit de variations sur le type du nymphée, qui sont généralement isolées à l'intérieur d'espaces enclos de murs, de « cours » dénommées « *piazzæ* » par la description comme dans le cas de la fontaine de Tivoli¹⁴⁰, proposant ainsi autant de haltes au visiteur. En fait, les longues allées transversales du jardin, pour la plupart entièrement planes, invitent aussi à une promenade moins fatigante que dans la direction longitudinale. Rappelons au passage que la treizième et dernière allée, au pied de la façade du palais, peut servir de terrain de joute. La douzième, située sous cette terrasse supérieure et au-dessus du *bosco*, « qui est la plus longue et la plus ombragée de massifs et de *spalliere* (...) est aussi la plus fréquentée, et pour cette raison appelée allée du Cardinal¹⁴¹ », ce qui laisse supposer qu'Hippolyte d'Este se plaisait volontiers à la parcourir. Dans le jardin inférieur, l'ombrage est plus sophistiqué puisque les quatre grands *quadri* centraux sont séparés par des *pergole*, dont le croisement est couronné d'une grand *padiglione* de verdure¹⁴². Pour plus de fraîcheur encore, on peut emprunter des passages « souterrains », notamment le cryptoportique à dix arcades qui forme le pourtour de l'exèdre de la fontaine de Tivoli. Ce « corridor » est surmonté d'un autre passage en demi-cercle, découvert cette fois et bordé d'une balustrade, constituant un « très beau théâtre d'où l'on observe très aisément » à la fois la fontaine en dessous et le mont qui la domine au-dessus¹⁴³, creusé de niches avec des sculptures

¹³⁸. Ce point est relevé par Coffin, 1991, p. 256.

¹³⁹. Sur la symbolique ainsi mise en place, voir *infra*, chap. 5 « Jardins hydrographiques ».

¹⁴⁰. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 250v (éd. Coffin, 1960, p. 144) : « *S. Piazza della fontana di Tivoli circondata di muro* ».

¹⁴¹. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 251r-252r (éd. Coffin, 1960, p. 144) : « *e. Terzodecimo viale sotto il palazzo grande tanto che vi si potrebbe giostrare* » ; « *Z. Duodecimo viale, che per esser più lunghi et più coperti di boscaglia e di spalliere (...) è anco il più frequentato, et perciò è chiamato il viale del Cardinale* ». La description précise pour cette seconde allée que le haut mur de soutien est couvert de « *spalliere di melagranate* » (grenadier, *Punica granatum* L.) et que l'allée est « défendue du soleil » par une « *piantata d'olmi* », c'est-à-dire un alignement d'ormes (*Ulmus campestris*, L., dit aussi *minor*, Miller).

¹⁴². *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 249r (éd. Coffin, 1960, p. 143) : « *E. Crociata di Pergole coperte di verdura con li suoi Portoni. F. Cuppola, o Padiglione di cerchiate coperte di verdura* ». Ces ornements ont été remplacés par la célèbre rotonde des cyprès dans la première moitié du XVII^e siècle : voir Lazzaro, 1990, p. 221-223 et p. 316, note 29.

¹⁴³. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 257r-v (éd. Coffin, 1960, p. 146) : « *26. Corritore scoperto, che circonda tutta la Montagna di fuori, et viene a fare un bellissimo Teatro, dal quale si vede comodissimamente la Montagna, i Fiumi, le cascate* », et fol. 258v (p. 147) « *33. Dieci pilastri che sostengono il corritore di sopra scoperto dietro alli quali nasce un' altro corritore o vogliam dire loggia coperta con li suoi archi* ».

(fig. 106). Ce double cheminement semi-circulaire constitue une variante par rapport aux itinéraires giratoires instaurés à Castello ; il s'adapte au type de la fontaine murale monumentale, dérivé du nymphée antique et très développé à Rome, alors que la fontaine à candélabre reste plutôt une spécialité toscane¹⁴⁴. En combinant deux formules de l'architecture théâtrale antique, le plan à exèdre et le mur de scène à ordonnance (*frons scaenae*), Ligorio contribue avec Vignole à inventer le *teatro d'acqua*, destiné à une grande fortune au début du XVII^e siècle, notamment à Frascati¹⁴⁵. En revanche, le visiteur contourne la fontaine des Dragons grâce aux escaliers ovales pour se retrouver au-dessus de la niche qui en décore le fond : ce mouvement en demi spirale permet d'apprécier la hauteur du grand jet d'eau. Pirro Ligorio, auteur probable de la conception architecturale d'ensemble, a su donc non seulement associer les spatialités « vectorielle » et « nodulaire » comme Tribolo l'avait ébauché à Castello, mais encore jouer sur les interactions entre planimétrie et altimétrie pour développer un parcours qui mobilise véritablement les trois dimensions de l'espace. Avec son réseau de *piazza* et de circulations, y compris souterraines, la villa d'Este apparaît d'ailleurs avoir été complètement pensée en termes de distribution¹⁴⁶.

Comme l'a souligné Claudia Lazzaro, un autre facteur sensoriel que la vue stimule également le déplacement du visiteur : le bruit de l'eau, que l'on entend avant d'arriver à chacune des principales fontaines¹⁴⁷. La plupart sont en effet situées comme on l'a vu dans ces enceintes dites « *piazza* », dont les murs provoquent une réverbération du son : on ne les découvre pleinement qu'une fois parvenu à l'intérieur de l'enclos. Ce jeu de surprise intervient en particulier à la fontaine de Tivoli ; depuis l'allée des Cent Fontaines, on n'en aperçoit, à travers l'encadrement de la porte, que la statue de la Sibylle et la cascade grondante. Pour s'orienter dans un tel jardin composé d'un réseau complexe d'allées et de

¹⁴⁴. Sur cette distinction régionale, voir Wiles, 1933, p. 17-21 ; pour une typologie des fontaines de jardin à Rome, MacDougall, 1978b. Voir également le terme *fontana* dans le glossaire ci-dessous.

¹⁴⁵. Sur cette formule, je renvoie à Berger, 1974 ; Frezzoti, 1982 ; Esposito, 1986 ; Coffin, 1991, p. 46-50 ; Fagiolo – Madonna, 1990 ; Marcello Fagiolo, « I "teatri dell'acqua" tra Cinquecento e Seicento », dans Fagiolo - Giusti, 1997, p. 42-57.

¹⁴⁶. Voir Fagiolo, 1979c, p. 186-187, qui rapproche le jardin des modèles antiques du *castrum* et des termes impériaux. Cet aspect a été récemment approfondi par Madonna, 1999 : Ligorio a directement appliqué sa connaissance de la villa d'Hadrien à Tivoli (dont il fut le premier véritable « archéologue », au service du cardinal Hippolyte) où, d'après ses propres écrits, il percevait cette qualité architecturale et même urbanistique de distribution entre les différents lieux – rangés sous le terme générique de *piazza* – grâce à la variété des circulations, aériennes et souterraines.

¹⁴⁷. Lazzaro, 1990, p. 97-98. La dimension sonore des fontaines de la villa d'Este a également été relevée par Coffin, 1960, p. 39-40 et Battisti, 1989, vol. I, p. 193-194.

séquences discontinues d'espaces, le visiteur doit donc recourir à des signes sonores, à une impression tactile – l'appréciation de la pente – et surtout au regard. Une lettre de Fulvio Testi, datant de 1620, cherche à rendre compte de l'effet ainsi produit, celui d'une sollicitation scopique permanente :

Le nombre de merveilles confond l'entendement, et l'abondance de sujets rend l'intellect incapable de ne plus formuler idées ni paroles. L'entrée [du bas du jardin] s'ouvre sur un plan, mais aussitôt se présente aux yeux la perspective du palais, lequel est situé si haut qu'il semble presque avoir ses fondations dans l'air. On y monte par des allées ombragées par de très vieux arbres, et il y a quatre replats pour reprendre son souffle. Mais même lors de ces pauses successives, l'œil ne sait rester oisif, car la quantité de statues, de fontaines, et des objets toujours nouveaux épuisent le regard, et fatiguent la raison¹⁴⁸.

La mise en mouvement du corps par le regard possède donc une forte portée. Le jardin n'est pas seulement un terrain d'exercices plus sophistiqué que d'autres, il donne à voir et à penser.

Des sentiers qui bifurquent

La variété de circulations observée à la villa d'Este se retrouve dans la plupart des grands jardins de l'époque : longs *viali* plats ou en pente douce ; rampes, escaliers droits ou curvilignes assurant les changements de niveau d'un terrassement à un autre, l'une des caractéristiques du jardin italien à partir du XVI^e siècle, plus précisément depuis le cortile du Belvédère de Bramante¹⁴⁹ (fig. 117-119). Toutefois, ce dernier aspect apparaît considérablement réduit à Pratolino : l'absence de transformation de l'ensemble du relief par des terrassements architectoniques réduit le jeu de rampes et d'escaliers monumentaux aux seules zones de l'*Apennin* et du palais ; la double volée de rampes à degrés encadrant le *Mugnone* existe d'ailleurs encore de nos jours. Le jardin de François n'en était pas moins

¹⁴⁸. Lettre à Cesare d'Este, 17 octobre 1620, dans Testi 1967, vol. I, n° 28, p. 22 : « *Il numero delle meraviglie confonde l'intelletto e l'abbondanza de' soggetti fa sterile la mente di concetti e di parole. L'entrata di lui è posta in piano, ma di subito si rappresenta all'occhio la prospettiva del palagio il quale sta così in alto che par quasi che abbia i fondamenti nell'aria. A questo si sale per alcune strade ombrose d'antichissime piante e quattro sono i piani ove si può trar fiato. Ma né in questi alternati riposi l'occhio sa stare ozioso imperocché la quantità delle statue e delle fontane con oggetti sempre nuovi affaticano lo sguardo, e stancano l'ingegno* ».

¹⁴⁹. Sur la typologie des escaliers dans les jardins italiens, voir les observations de Mader - Neubert-Mader, p. 42-47.

conçu en fonction du déploiement d'un parcours et visait tout autant à offrir une variété de circulations et de stimulations sensorielles qui devaient agrémenter la promenade. Pour en juger, nous ne disposons que des témoignages iconographiques ou écrits. Parmi ces premiers, il faut privilégier la lunette d'Utens (fig. 3), puisque la gravure publiée par Marescotti (fig. 1) reste imprécise dans ses détails et que les plans d'ensemble, tels la gravure de Sgrilli (fig. 8), ne datent pas d'avant le XVIII^e siècle ; aussi l'analyse du tracé est-elle plus difficile à conduire dans le *barco nuovo* que dans le *barco vecchio*.

Une première remarque, qui peut paraître triviale, s'impose pourtant à propos du traitement du sol : les allées sont bien aménagées en fonction de la promenade, elles doivent assurer la commodité des déplacements. Ainsi sur le plan de Sgrilli, l'allée qui mène à la grotte de Cupidon apparaît avec des hachures, qui transcrivent un nivellement par degrés : c'est sans doute ce qu'observe, lors de sa visite le 13 novembre 1588, l'auteur des *Discours viatiques*, qui suit à cet endroit « un chemin fait exprès et pavé¹⁵⁰ ». La description vaticane mentionne d'autre part dans le *barco* des *stradette* pavées de « briques » – ou de « cailloutis » selon la version riccardienne –, qui permettent de voir les différents lieux sans piétiner la prairie fleurie¹⁵¹. Il s'agissait vraisemblablement de briques disposées en chevrons, comme sur l'allée traversant le *prato* pour relier la façade septentrionale à l'*Apennin*, ainsi que le montre la gravure de Zocchi publiée en 1744 (fig. 24) : ce type de traitement du sol, apprécié à la fin du XVI^e siècle, a été notamment retrouvé en 1985 lors de fouilles archéologiques dans l'une des grottes du colosse et sur la terrasse qui donne accès à sa tête¹⁵². Le pas du promeneur pouvait ailleurs fouler l'herbe, sur le *prato* devant l'*Apennin*, ou encore le long du *stradone*, comme l'appellent les documents d'archives, c'est-à-dire de l'immense allée rectiligne qui relie le palais à la fontaine de la Lavandière sur l'axe

¹⁵⁰. *Discours viatiques*, 1983, fol. 33r, p. 78.

¹⁵¹. BAV Barb. 5341, fol. 211r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 177) : « per li cui barchi sono stradette di bricchie onde si può veder di luogo in luogo senza calpestrar l'erba piena di fiori e verde ». La variante dans BRF, Ricc. 2312, fol. 130v indique : « Per tutti i boschi hanno stradette di breccia onde si possa andare di luogo in luogo ». On ne peut définitivement trancher entre la brique de terre cuite (*bricchie*) ou la pierre concassée (*breccia*), mais l'emploi fréquent de briques (*mattoni*) dans les jardins italiens est attesté par Ferrari (voir ci-dessous). Certains documents d'archives mentionnent des travaux de préparation de ces allées : voir ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 279, 16 avril 1577 : « *spianarvi le viottole* » (voir le terme *spianare* dans le glossaire ci-dessous).

¹⁵². Voir Vannini, 1990. J'ai moi-même pu observer ce type de pavement sur le *piazzale* de la villa Médicis à Rome, mis à jour lors de fouilles menées par l'École Française de Rome en 1999 (il s'agit du niveau datant de la Casina Crescenzi, avant l'acquisition par le cardinal Ricci en 1564). À ma connaissance, il n'a pas eu de sondage archéologique qui puisse confirmer ou infirmer la présence de ce type de pavement dans les anciennes allées de Pratolino.

central, longue d'environ 290 mètres pour 23 mètres de largeur¹⁵³, et laissée en surface gazonnée comme l'atteste notamment Utens¹⁵⁴. Sa largeur permet de déduire celle des *stradette* ou *viottole* (puisqu'il s'agit là encore du terme employé dans les archives) : 3 à 4 mètres si Utens, à son habitude, a tenu à respecter les échelles¹⁵⁵. Une dimension moyenne qui autorise les promenades à cheval ou en voiture (*gestatio*), mais suppose avant tout une exploration pédestre (*ambulatio*) et relativement individuelle du jardin.

D'après le peintre flamand, ces *viottole* formaient un réseau qui découpait en lignes droites les plantations boisées du *barco vecchio*, tout en reliant les principaux éléments du décor qui y étaient dispersés. Comme l'a notamment relevé Detlef Heikamp, les visiteurs de Pratolino les rencontraient ainsi pratiquement par hasard, selon un jeu permanent de surprise¹⁵⁶. Car il s'agit bien entendu d'un tracé beaucoup plus irrégulier que la trame orthogonale de jardins comme Castello ou la villa d'Este, et en adéquation avec le type du *barco* telle qu'il s'illustre par exemple à Bagnaia (fig. 110). Il y a bien des allées franchement longitudinales ou transversales, autrement dit parallèles ou perpendiculaires au *stradone*, mais aussi toute une série de sentiers obliques. Quant au chemin qui borde les *gamberaie* occidentales, il en épouse le contour sinueux avant de former une courbe pour rejoindre la fontaine de la Lavandière. En fait, dans la partie droite de la vue, l'idée de trame orthogonale reste assez respectée dans la zone qui entoure le Parnasse, et apparaît en quelque sorte « perturbée » au-dessus par le passage des *gamberaie*, qui semblent ainsi infléchir les trois allées parallèles au *stradone*, dont le dessin vient s'appuyer sur les angles des trois grands *vivai*. Au contraire, l'irrégularité du tracé dans la partie gauche est d'une certaine manière plus « radicale » : la vaste portion située entre le *stradone* et les *gamberaie*, qui longent sur la gauche une zone dense et plus élevée, est en effet découpée par des *viottole* qui se croisent en tous sens, dessinant parfois des motifs en trident ou en étoile, qui développent

¹⁵³. Zangheri, 1979, vol. I, p. 165.

¹⁵⁴. Montaigne, 1983, p. 266, note que « la plupart des grands jardins d'Italie nourrissent l'herbe aux maîtresses allées et la fauchent ». D'autre part, l'emploi de briques (*mattoni*) pour les allées secondaires (*sentieri*) est abordé par Ferrari, 1638, p. 39-43, qui met cependant en garde contre leur caractère glissant par temps de pluie... L'intérêt de ce passage de son traité sur les allées a été signalé par Belli Barsali, 1981, p. 233 ; Coffin, 1991, p. 177-178, rassemble des témoignages du XVI^e au XVIII^e siècle sur la variété du traitement du sol pour les circulations des jardins italiens. Cet aspect technique, fondamental pour les problèmes actuels de conservation et de restauration, mériterait des recherches systématiques.

¹⁵⁵. Notons à ce propos que le tableau d'Utens, lorsqu'on le confronte aux planimétries du XVIII^e siècle, semble doubler les proportions en largeur, peut-être pour adapter la vue au format en lunette.

¹⁵⁶. Heikamp, 1986b, p. 61-62.

la spatialité radiale déjà rencontrée à la villa d'Este. Elles sont par moments ponctuées par des petites « *piazze* » circulaires, qui pourraient évoquer des clairières, et accentuent encore la fragmentation de l'espace.

D'une manière générale, le type de spatialité que nous avons appelé réticulaire se trouve « exaspéré » puisque le visiteur est constamment invité à bifurquer, mais en perdant peu à peu le repère attendu de l'orthogonalité, notamment dès qu'il s'éloigne du *stradone*. On retrouve l'emploi d'appels visuels, par exemple la Lavandière au bout du *stradone*, le grand chêne qui sert de point de fuite à l'allée partant de la fontaine de l'Ammannati, ou encore les statues figurées par Utens à de nombreuses intersections. Sous le pinceau soigneux du paysagiste flamand, on distingue des gaines surmontées de bustes : on sait d'après l'inventaire de la villa rédigé à la mort de François que le jardin comprenait entre autres « trente et un termes de marbre, placés en différents endroits¹⁵⁷ ». Un dispositif de « bornage » que nous avons rencontré à la villa Médicis à Rome, aménagée au même moment ; mais le jardin de Ferdinand était d'une clarté toute apollinienne comparée au dédale du *barco* de son frère, qui formait au contraire, pour reprendre le titre de la nouvelle de Borges, une sorte de « jardin aux sentiers qui bifurquent ». Bien plus qu'à Castello ou à la villa d'Este, il s'agit d'une spatialité *maniériste* selon l'expression de Claudia Conforti, et l'on comprend que Montaigne ait pu trouver à Pratolino « plus de mignardise en la disposition et ordre de tout le corps du lieu¹⁵⁸ » qu'à Tivoli¹⁵⁹.

On l'a dit, il est plus malaisé de reconstituer l'agencement originel des circulations dans le *barco nuovo*. Il devait néanmoins se résumer davantage au grand axe central, puisque seules les écuries, les fontaines de Persée et d'Esculape, la grotte de l'Ourse et la chapelle, toutes situées dans une même zone à l'ouest du *prato* de l'Apennin, n'étaient pas alignées sur son tracé. Depuis la fontaine de Jupiter au sommet du jardin, le *laberinto*, le colosse et le palais lui-même constituaient donc trois grandes ponctuations sur l'allée rectiligne, et introduisaient une spatialité nodulaire imposant un parcours giratoire. Celui-ci était relativement « canalisé », que ce soit par les deux rampes courbes entourant le bassin semi-

¹⁵⁷. ASF, GM, 132, fol. 216v : « *Trentuno Termini di marmo acchomodati, in più luoghi* » (d'après Vezzosi, 1986a, document n° 2, p. 90). On devine certaines de ces sculptures dans la gravure de Stefano Della Bella qui montre l'allée menant à la grotte de Cupidon (ici même fig. 60).

¹⁵⁸. Montaigne, 1983, p. 235.

¹⁵⁹. L'aspect soulevé ici sera repris sous un autre angle *infra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

circulaire de l'*Apennin* – « en forme de théâtre¹⁶⁰ » selon la gravure de 1587 (fig. 1, n° 4) –, où l'on retrouve la formule des escaliers de la fontaine des Dragons de la villa d'Este utilisée également sur la façade méridionale du palais, ou encore au niveau du *laberinto* de lauriers entourant la *spugna* de Corse. Si l'on en croit la gravure publiée par Marescotti, le seul document qui le figure, ce dernier formait en effet une aire circulaire, dont le dessin en quatre quartiers était formé par les circonvolutions de l'allée conduisant au centre, selon un motif des plus traditionnels dans la typologie du labyrinthe¹⁶¹. D'après la description de Vieri, dans l'espace central de plan octogonal, huit colonnes soutenaient une *pergola* de fer en forme de coupole qui protégeait ainsi la grande *spugna* ruisselante d'eau ; mais les sources ne concordent pas exactement à ce sujet¹⁶². Le tracé indiqué par la gravure semble en tout cas se refléter dans le nouvel aspect que prendra cette zone vers 1740, décrit par Sgrilli : il n'en conservera que la matrice, une croix entourée d'un cercle (fig. 8). À ce moment, la *spugna* a déjà été divisée en deux et chaque moitié décore les extrémités de l'allée transversale, à l'emplacement qu'elles occupent toujours aujourd'hui¹⁶³. L'axe est devenu continu entre l'*Apennin* et la fontaine de Jupiter, alors qu'autrefois le visiteur devait obligatoirement contourner le *laberinto* pour passer de l'un à l'autre.

La composition de Pratolino, aussi « irrégulière » puisse-t-elle paraître à première vue, n'en est pas moins indissociable des expériences antérieures comme Castello et la villa d'Este. Mais Buontalenti a su cependant adapter une syntaxe tout en s'affranchissant de certaines normes qui semblaient la régler, l'orthogonalité et la symétrie notamment, ce qui rejoint sa propre conception de l'ornement en architecture, par exemple dans l'invention de « néologismes » comme le tympan inversé pour le fronton de la porte des Suppliques aux Offices¹⁶⁴, construite en 1577, au moment même où il aménage le *barco* de François. Une

¹⁶⁰. « 4. *Peschiera in guisa di Teatro, nella qual casca l'acqua che versa dall'Apennino* ».

¹⁶¹. Voir Kern, 1981. La légende de la gravure précise bien : « 2. *Laberinto di allori, ilquale ne contiene dentro di se altri quattro* ».

¹⁶². Vieri, 1586, p. 26 (éd. Barocchi, 1977, p. 3402) : « *un laberinto pieno di allori e nel mezzo è un circuito grande a otto faccie con otto colonne ; sopra le quali ha a essere una gran pergola a cupola di ferro (...). Nel mezzo di detta pergola vi è una spugna cavata di Corsica, ma quale nella cima getta acqua* ». BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) précise que l'espace central est traité en *prato*, mais indique bizarrement que la *spugna* se trouve « au-dessus » de la coupole (*ciborio*) soutenue par les huit colonnes (même chose dans BRF Ricc. 2312, fol. 125r-v). Aldrovandi, 1989, fol. 74r, p. 351, parle quant à lui d'un *labyrinthus* de forme octogonale. Sur cet agencement, voir également *infra*, chap. 4, « Le jardin comme collection ».

¹⁶³. Sgrilli, 1742, p. 10 ; voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 144-145.

¹⁶⁴. Sur ce motif, qui a souvent été commenté, voir entre autres Fara, 1988, p. 174-176, et Borsi, 1993, p. 221-222.

autre caractéristique originale est d'avoir articulé deux jardins de part et d'autre de la résidence, contrairement à la plupart des exemples précédents, où le palais est le plus souvent situé à la base ou au sommet du jardin en pente. L'architecture est véritablement incluse dans le jardin, sans qu'elle en soit réduite aux dimensions d'un simple pavillon ou « *palazzina* ». C'est pourtant ce qui s'observait dans la Casina de Pie IV au Vatican – quatre petits bâtiments articulés autour d'un cortile ovale –, due à la restructuration de Ligorio vers 1560-1561¹⁶⁵, et plus tard dans le *Giardino Grande* ou *Barchetto* de Caprarola¹⁶⁶, créé entre 1584 et 1586 sous le cardinal Alexandre Farnèse et attribué à Giacomo del Duca – puis transformé vers 1620 par Girolamo Rainaldi –, ou encore dans le palais dissocié en deux pavillons qui laissent toute la prédominance à l'axe central dans le cas de la villa Lante à Bagnaia. En ce sens et malgré toute attente, Pratolino prépare le développement panoramique du jardin tout autour de la résidence qui s'affirmera au siècle suivant. L'une des étapes souvent citée de ce processus apparaît comme la villa Montalto sur l'Esquilin à Rome. Le futur pape Sixte Quint en acquiert les terrains à partir de 1576 ; un palais est construit par Domenico Fontana vers 1580 au cœur de la *vigna* qui continue à s'étendre progressivement. David R. Coffin a relié cette insertion de l'architecture dans le jardin au goût profond que Sixte Quint reconnaissait de lui-même pour « la vie rustique et la nature »¹⁶⁷. L'observation pourrait s'appliquer à François et à Pratolino, qui pourrait avoir joué un rôle non négligeable dans cette évolution du jardin italien.

Pour comprendre comment un tel espace pouvait être appréhendé, il faut se tourner vers les descriptions des contemporains. Certaines, comme les *Maravigliose opere di Pratolino* de Vieri et le texte connu par les deux versions de la Bibliothèque Vaticane et de la Bibliothèque Riccardienne, exploitent un procédé que nous avons déjà rencontré chez Vasari. L'*ekphrasis* y est justement construite comme le récit d'un parcours : la *dispositio* suit le fil d'un itinéraire, tandis que l'*elocutio* use d'indicateurs spatiaux pour articuler la description successives des lieux, en faisant du texte une sorte de guide normatif de visite.

¹⁶⁵. Sur la Casina de Pie IV, voir notamment Fagiolo – Madonna, 1972 ; Coffin, 1979, p. 267-278.

¹⁶⁶. Le palais Farnèse de Caprarola a été largement étudié : voir notamment Partridge, 1970 ; Benedetti, 1973, p. 241-282 ; Coffin, 1979, p. 281-311 ; Faldi, 1981 ; Lazzaro, 1990, p. 100-108 ; Azzi Visentini, 1996, p. 184-194.

¹⁶⁷. Coffin, 1979, p. 365-369. Sur le caractère novateur de la villa Montalto, voir aussi Lazzaro, 1990, p. 273-275.

Il s'agit bien entendu d'une stratégie discursive qui vise à fonder l'ordre d'exposition¹⁶⁸. Chez Vieri, cette séquence – théorique – est d'ailleurs balisée par la numérotation des paragraphes ; l'auteur de la description vaticane confie quant à lui son effort de clarifier la « division » de l'espace et par là du discours¹⁶⁹.

Ainsi ces descriptions commencent toutes deux par la fontaine de Jupiter au sommet du *barco nuovo*, puis se poursuivent selon un mouvement général descendant, alors que l'accès principal à la villa, depuis la route de Bologne, devrait d'abord conduire le visiteur devant la façade nord du palais. Chez Vieri, dont les indications sont suffisamment claires pour reconstituer un itinéraire idéal, le visiteur partant du *Jupiter* devrait alors passer par le *laberinto* qui renferme la grande *Spugna*, par l'*Apennin*, dont il visite les grottes, et par le *prato*, pour explorer ensuite les éléments situés à l'ouest de ce dernier : la chapelle, les fontaines de Persée et d'Esculape, enfin un peu plus bas – mais plus au nord –, la grotte de l'Ourse. Sans véritable continuité, il est ensuite censé sortir du palais par la façade septentrionale, suivre les escaliers ovales et pénétrer dans les grottes du rez-de-chaussée, puis prendre les rampes jusqu'au *Mugnone* et aux grottes de la Renommée et de Pan. Il descend alors le *stradone* jusqu'à la fontaine de la Lavandière : comme dans le *barco nuovo*, le cheminement dans le *barco vecchio* commence de manière rectiligne selon l'axe, pour ensuite bifurquer latéralement. À partir de la Lavandière, on va d'abord du côté oriental, en se rendant aux trois grands *vivai* et au « *bagno* » qui les domine, c'est-à-dire au petit canal issu des *gamberaie* orientales ; on redescend jusqu'au Parnasse et au grand Chêne, puis on remonte au-dessus du *bagno* à la fontaine de l'Ammannati, à la volière et enfin au *giardino segreto*. L'explication repart alors de la fontaine de la Lavandière¹⁷⁰, pour décrire la fontaine du Paysan et de la Salamandre, suivie des *tonfani* et de la grotte de Cupidon (on est donc passé sans avertissement du côté occidental en ayant retraversé le *stradone*), et s'achever sur « le Paysan qui vide une barrique » et « le Satyre [en fait la Satyresse] qui traie une brebis ou une chèvre », autrement dit deux des sculptures placées à proximité de la grotte de Cupidon

¹⁶⁸. Il faudrait examiner tout le corpus des descriptions de jardins sous l'angle de la relation entre parcours et discours, comme l'a fait par exemple Louis Marin dans son analyse de la *Description sommaire du château de Versailles* (1674) par André Félibien (Marin, 1981, p. 221-235).

¹⁶⁹. BAV Barb. 5341, fol. 207r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 173-174) : « *Testè che si è divisato nel miglior modo che abbiamo sappiuto i boschi, le fontane e i prati che sono sopra del palagio e la grandezza di esso, verremo divisando le fontane, e i boschi, le grotte, le statue, i rivi et le altre vaghezze che sono nella parte di sotto, che ad Oriente rimira* ».

¹⁷⁰. Vieri, 1586, p. 51 (éd. Barocchi, 1977, p. 3418) : « *Vigesimosecondo : dall'all'altra banda (pure da basso cominciando) dove è la Lavandaia, e venendo verso 'l palazzo* ».

(fig. 60) et du palais, la statue de Baccio Bandinelli et Giovanni Fancelli (fig. 61) et le groupe de Valerio Cioli¹⁷¹.

Dans la description anonyme d'environ 1588, cette nécessité de revenir en arrière à certains moments n'est plus seulement textuelle. Dans le *barco nuovo*, le visiteur parti du *Jupiter* se rend au *laberinto* puis aux fontaines de Persée et d'Esculape et à la grotte de l'Ourse, mais retourne alors au *laberinto* pour gagner l'*Apennin* et ses grottes¹⁷². Il traverse le *prato* et explore le palais puis ses grottes. D'autre part, dans le *barco vecchio* l'itinéraire est plus « serpentant » et, pour tout dire, hésitant. Après avoir descendu le *stradone* jusqu'à la Lavandière, on revient au palais pour se tourner « vers l'est » – c'est-à-dire en fait vers le sud – et partir sur la droite¹⁷³ ; on atteint alors la fontaine de la Salamandre. L'auteur l'a vraisemblablement confondu avec le vivier du Masque, qui se trouve à un tel emplacement, puisque il explique alors que l'eau du bassin se déverse dans des *gamberaie*, et que plus bas se trouve la grotte de Cupidon¹⁷⁴ : erreur sans doute due à la recomposition a posteriori de l'itinéraire, mais qui indique assez la difficulté de s'orienter dans le *barco vecchio*. Sortis de la grotte, nous passons entre les deux statues du Paysan et de la Satyresse¹⁷⁵, mais il nous faut reprendre le *stradone* et tourner à gauche pour gagner le Parnasse, le Chêne plus bas, et remonter vers le palais – à l'évidence selon les deux allées longitudinales visibles chez Utens –, en rencontrant les trois *vivai*, le *bagno*, la fontaine de l'Ammannati, la volière et le *giardino segreto*.

Certains effets produits par le parcours se reflètent dans les relations de voyage qui, tels les *Discours viatiques*, transcrivent plus directement, à la première personne cette fois,

¹⁷¹. Vieri, 1586, p. 54 (éd. Barocchi, 1977, p. 3420) : « *un contadino, il quale vota un barile pieno d'acqua, et un satiro che muge una pecora o una capra e ne trae acqua* ». Sur le problème d'identification et de localisation que posent ces sculptures, voir *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

¹⁷². BAV Barb. 5341, fol. 205r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *Testè perché abbiamo finito la metà della spiaggia da man destra quindi partendo conviene che torniam al laberinto d'onde ci dipartimmo ove camminando per dritto inverso il Palagio (...)* ».

¹⁷³. BAV Barb. 5341, fol. 209r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175) : « *Ora ritornando da capo sotto il palagio e pur voltando il viso verso levante camminando dalla man dritta della contrada mentovata si trova primieramente una salamandra (...)* ». Les directions cardinales indiquées dans la description sont à décaler de 45° dans le sens des aiguilles d'une montre, puisque l'axe principal est indiqué comme est-ouest au lieu de sud-nord (« *È posto Pratolino in una spiaggia volta verso levante* », fol. 204r, p. 171).

¹⁷⁴. BAV Barb. 5341, fol. 209v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175) : « *Da questo laghetto cade un rio (...). Discendendo più a basso vi ha una grotta* » (suit la description de la grotte de Cupidon).

¹⁷⁵. Mais elles sont décrites comme deux « *contadini* » (BAV Barb. 5341, fol. 210r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 176)).

l'expérience du lieu. Le voyageur français, qui s'adresse à un ami auquel il ne veut cacher nul détail, rend compte de l'itinéraire qu'il a suivi avec ses compagnons et sous la conduite de leur hôte¹⁷⁶. Arrivés depuis la route à la hauteur du palais, ils commencent par le *barco nuovo* mais n'y voient que l'*Apennin* et le *prato* bordé par les statues antiques : les autres éléments, y compris la fontaine de Jupiter, sont donc délaissés. Ils contournent le palais par le *giardino segreto*, sans entrer dans les grottes qu'ils ne visiteront qu'à la fin du parcours. Ils descendent dans le *barco vecchio*, dans lequel ils vont accomplir une sorte de circuit. Commenant par le côté ouest, ils longent les *tonfani* en s'arrêtant à la grotte de Cupidon, et parviennent à un grand vivier, c'est-à-dire au *pescatoio* qui termine la série occidentale des *gamberaie*. Ils remontent alors de manière oblique jusqu'à la Lavandière, puis passent par les trois *vivai*, le Chêne, le Parnasse et l'emplacement de la fontaine de l'Ammannati, qui, à cette date, a déjà été ramenée à Florence, avant d'arriver à la volière. Revenus aux terrasses du palais, ils ont alors

un plus grand plaisir de mirer, le long de la verte vallée, descendre l'eau par plus de cent tuyaux et à remplir cent bassins sur cent degrés au bout desquels est un beau grand bassin embelli de statues et de marbre recevant toutes les eaux qui par lesdits canaux descendent en la vallée, et de là, s'écoulant de terre, va remplir les ruisseaux d'en bas¹⁷⁷.

Ce nouveau spectacle tient donc au *stradone* et à ses jeux d'eau ; nos voyageurs ne l'ont pas parcouru afin peut-être de ne pas avoir à revenir en arrière. Du coup, ils ne semblent pas reconnaître au bout de l'allée la fontaine de la Lavandière, où ils sont passés et que le texte a déjà décrite. L'éloignement et l'abondance des jets d'eau créaient sans doute une sorte d'effet de perspective atmosphérique, de *sfumato*, qui empêchait de bien distinguer la fontaine. Mais les voyageurs auraient dû l'identifier s'ils avaient perçu l'organisation axiale de cette partie du *barco vecchio*. Même guidé, on ne pouvait parvenir dès la première visite à s'orienter complètement dans le *barco vecchio*.

Ainsi la composition savamment irrégulière, en induisant une spatialité réticulaire et fragmentaire, rendait le parcours de Pratolino semblable à celui d'un immense *labyrinthe*. L'analyse détaillée des sources confirme pleinement l'hypothèse avancée par Alessandro Rinaldi au sujet des « jardins à parcours » tels Pratolino et Bomarzo, dans lesquels le

¹⁷⁶. *Discours viatiques*, 1983, fol. 32r, p. 78 : « nous fûmes conduits par le châtelain dedans des jardins », vraisemblablement le gardien plutôt que le grand-duc lui-même. Afin de suivre pas à pas cette description de Pratolino, j'ai annoté le texte du manuscrit édité par Luigi Monga : voir *infra*, document 1.

¹⁷⁷. *Discours viatiques*, 1983, fol. 34v, p. 79-80.

visiteur, perdant la position hégémonique dont il jouissait dans les « jardins géométriques », comme Castello et la villa d'Este, se trouve projeté dans une sorte de « paraphrase de labyrinthe¹⁷⁸ ». Encore faut-il reprendre à ce sujet une distinction déterminante. Ce modèle spatial du *barco* n'est pas le « labyrinthe » au sens strict, c'est-à-dire l'archétype que véhicule une tradition figurative enracinée dans l'Antiquité et particulièrement illustrée dans les pavements d'églises : un motif strictement soumis à une trame géométrique dominée par un schéma cruciforme et qui n'autorise qu'un seul itinéraire, dont l'issue est certaine, tel que la plupart des jardins de l'époque en comprenaient, y compris Pratolino autour de la grande *spugna* de Corse. Au contraire, le paradigme en question correspond à ce qu'il faut appeler avec Hermann Kern l'« *Irrgarten* », qui constitue un *topos* littéraire également diffusé dès l'Antiquité mais dont les premières représentations figurées n'apparaissent paradoxalement qu'à la Renaissance : un entrelacs de circulations qui impose des choix, multiplie les possibilités d'itinéraires, et menace ainsi le visiteur de rester égaré sans atteindre son but¹⁷⁹. Autrement dit, Pratolino est un labyrinthe au sens métaphorique, conceptuel, « borgésien » du terme¹⁸⁰.

Voir à vol d'oiseau

On a souvent lu l'évolution architecturale des villas à partir du *Quattrocento* comme une « conquête » du paysage, où le jardin assure progressivement la médiation entre édifice et site environnant selon un rapport visuel panoramique¹⁸¹. Les réalisations – la villa

¹⁷⁸. Rinaldi, 1992, en particulier p. 141-142.

¹⁷⁹. Kern, 1981, en particulier p. 11 et p. 258, n° 319 ; voir également la mise au point de Carpeggiani, 1991. Le « *bosco regio* » décrit par Del Riccio est constitué de quatre *Irrgärten*, dans cependant lequel un système d'inscriptions codées permet de se repérer (Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 61r (éd. Heikamp, 1981 p. 94) : c'est que tout l'enjeu du texte est de mettre en ordre la matière qu'il traite dans une séquence numérique (voir *infra*, chap. 4, « Catalogage et indexation »).

¹⁸⁰. L'analyse précise conduite ici à partir des représentations iconographiques et descriptives permet ainsi d'approfondir et de nuancer les approches habituelles de « l'irrégularité » de Pratolino. Par exemple Testa, 1991, p. 38 : « *L'asse centrale che attraversava il parco era l'ultimo residuo di ordinamento geometrico di uno spazio molteplice, policentrico, (...) spazio labirintico del disorientato errare, frammentato, onirico, elusivo una qualsiasi esaustiva appropriazione visiva, irriducibile al gogo ordinatore di una nitida struttura geometrica* ».

¹⁸¹. Battisti, 1972, p. 24-29 ; Tagliolini, 1994, en particulier p. 57-69 ; Azzi Visentini, 1996 et 1999b ; Lazzaro, 1999 (centré sur Castello, Tivoli et Bagnaia). Voir également Ree – Smienk – Steenbergen, 1992, p. 28-81 sur la Toscane, où est introduite avec beaucoup de pertinence la notion d'*integrazione scenica* (cette étude donne des

Médicis de Fiesole, le palais de Pie II Piccolomini à Pienza – en témoignent, et encore les prescriptions des traités à partir d'Alberti ; installée en position surélevée, à la fois point de vue sur le domaine et signe de l'implantation de son propriétaire dans le territoire, la villa permet de voir tout en s'offrant à la vue : « *spectabitur, spectabitque*¹⁸² ». Le XVI^e siècle retiendra la leçon. Palladio la théorise à son tour et la met en scène à la Rotonda¹⁸³ ; Doni veut « une terrasse découverte, d'un digne modèle et ornée de balustrades, qui domine la riante campagne d'un seul coup d'œil¹⁸⁴ ». Les loggias peuvent assumer cette fonction de « belvédère », comme à Tivoli (fig. 104), où certaines donnent sur l'intérieur du jardin ou son environnement extérieur¹⁸⁵, et à Castello où une loggia était aussi prévue au sommet de la composition afin de découvrir tout le paysage¹⁸⁶. Pratolino, avec son palais surplombant une vallée et entouré de terrasses, répond sans doute à cette exigence de double visibilité : l'édifice semble effectivement se dresser dans une situation panoramique sur la campagne alentour, comme le suggèrent deux vues plus tardives prises depuis l'est du domaine, le dessin de Crescenzo Onofri et la gravure de Sgrilli (fig. 5 et 6) ; de plus, chacune des deux façades principales donne sur une moitié du *barco*¹⁸⁷. Mais qu'en est-il exactement du point de vue hégémonique qu'il doit donner sur le jardin, où les visiteurs risquent vite de se perdre ?

observations stimulantes sur le rapport des jardins avec leur site, mais l'approche, qui relève avant tout d'un point de vue architectural, souffre parfois d'un manque d'analyse historique).

¹⁸². Alberti, 1966, V, 17, vol. I, p. 415 ; de même IX, 2, vol. II, p. 793.

¹⁸³. Palladio, 1980, II, 12 p. 142-144, et II, 3, p. 114 pour la célèbre description du site de villa de Paolo Almerico.

¹⁸⁴. Doni, 1977, p. 3330 : « *fatto con degno modello e addorno di balaustri, ci voglio un terrazzo scoperto, che la campagna allegra con una occhiata signoreggi* ». Voir également Saminati, 1964, p. 234 : « *Sia il sito del Palazzo comodo, attorno la Possessione, et sopra più che sia possibile con la veduta tutto il podere, et assai de' nobili luoghi convicini, et essendo possibile anco la Città acciò che si godino in esso le vaghe vedute, et dia di sé nobil vista et prospettiva ai palazzetti et luoghi circumvicini* ».

¹⁸⁵. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 252r (éd. Coffin, 1960, p. 144) : « *b. Loggia scoperta, et pavimentata in faccia di tutto il Palazzo, che serve per poggio per guardar nel giardino. i. Loggia con un portone da riguardar fuori del giardino risponde al cenacolo verso Roma* ».

¹⁸⁶. Vasari, 1967, vol. V, p. 463 : « *una loggia, che salendo parecchi scaglioni scopriva nel mezzo il palazzo, i giardini, le fonti e tutto il piano disotto et intorno, insino alla ducale villa del Poggio a Caiano, Fiorenza, Prato, Siena e ciò che vi è all'intorno a molte miglia* ». En réalité, Sienne est impossible à voir depuis Castello : cette vue « utopique » possède une valeur politique (voir *infra*, chap. 5, « Programmes médicéens »).

¹⁸⁷. Comme le relève la description dans BAV Barb. 5341, fol. 204r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) : « *dalla porta principale del quale [Palazzo] guardando verso Ponente si scorge una spiaggia soppiana d'un quarto di miglio in circa et altresì dall'altra parte opposta a questa altra parte ne rimira ma alquanto più pedente* ». Il faut remarquer que nous ne possédons pas de vue prise depuis la façade méridionale, par exemple dans l'axe du *stradone* et de la fontaine de la Lavandière. Le panorama était-il « décevant » ? Le corpus des *vedute* de Pratolino n'est pas assez étoffé pour en tirer une telle hypothèse, et la conformation du terrain suggère même le contraire. De manière générale, la formule de la vue à vol d'oiseau, qui va être analysée ici, construit un panorama « utopique » plutôt qu'elle n'exploite ceux que le jardin instaure avec son site : le « dedans » compte davantage que le « dehors ».

Dans son traité d'architecture paru en 1624, Sir Henry Wotton, qui avait été ambassadeur auprès de Venise et connaissait bien les villas italiennes, déclare :

Je dois signaler une différence certaine entre la construction et le jardinage, car autant les édifices doivent être réguliers, autant les jardins doivent quant à eux être irréguliers, ou du moins projetés selon une régularité tout à fait sauvage.

À l'appui d'une telle idée, il donne un exemple, qui pourrait bien à l'évidence n'être autre que Pratolino¹⁸⁸ :

J'ai vu un jardin, incomparable dans ce genre, dans lequel l'entrée était une haute promenade ressemblant à une terrasse ; de là, on pouvait avoir une vue générale du domaine au-dessous, mais davantage dans un charmant désordre qu'avec une distinction exacte des parcelles. À partir de celle-ci, le spectateur ayant descendu de nombreuses marches se trouvait alors conduit, suivant plusieurs petites collines et vallons, à divers amusements de l'odorat et de la vue (...), dont je voudrais remarquer que chaque élément de cette diversité lui donnait l'impression d'avoir été magiquement transporté dans un nouveau jardin¹⁸⁹.

Le texte rend ainsi compte de deux niveaux différents de perception visuelle. Certes, depuis les terrasses du palais, l'œil embrasserait tout le *barco vecchio* mais sans en apercevoir les détails ; une fois que l'on pénètre pour accéder à chaque partie, la vue rapprochée et les sensations immédiates feraient perdre la conscience de l'ensemble, ainsi que le manifestent les descriptions que nous avons analysées. Claude-Énoch Virey note d'ailleurs :

Les yeux vont découvrant tout, autour du palais
Car le lieu est confus de haut, de bas de pente
Où quelques escaliers font montée et descente¹⁹⁰.

On peut retrouver dans les représentations figurées de la villa cette distinction entre deux registres du regard. D'un côté, la gravure de 1587 (fig. 1-2) essaie de donner une

¹⁸⁸. Hunt, 1986, p. 10, et Strong, 1998, p. 134, suggèrent qu'il s'agisse d'une description générique des effets d'un jardin italien comme Pratolino et la villa d'Este ; en revanche Heikamp, 1969a, p. 74, qui cite également ce passage (d'après *Reliquae Wottoniae*, Londres, 1651, p. 295), pense que la description s'applique précisément à Pratolino, ce que tend à confirmer dans la suite du texte la mention d'une « *Fountain of the Laundress* » et d'une « *Alley of the Jets* », comme l'a relevé Coffin, 1981, p. 279.

¹⁸⁹. Wotton, 1624, p. 108-110 : « *I must quote a certaine contrarietie betweene building and gardening : For as Fabriques should bee regular, so Gardens should bee irregular, or at least cast into a very wild Regularitie. (...) I have seen a Garden (for the maner perchance incomparable) into which the first Accesse was a high walke like a Tarrace, from whence might be taken a generall view of the whole Plott below but rather in a delightful confusion than with any plaine distinction of the pieces. From this the Beholder descending many steps, was afterwards conveyed againe, by severall mountings and valings, to various entertainments of his sent and sight ; (...) let me only note this, that every one of this diversities, was as if hee had beene Magically transported into a new Garden* ».

¹⁹⁰. Virey, 1999, II, 652-654, p. 68.

image générale selon une perspective qui utilise un point de vue élevé : c'est le principe de la « vue à vol d'oiseau », méthode graphique mise au point dès l'Antiquité pour la cartographie urbaine¹⁹¹. Aucune des circulations secondaires n'apparaît clairement sous la densité des masses végétales ; le détail du sommet du Parnasse, au premier plan à droite, suggère que la vue corresponde à peu près à ce que l'on pourrait observer depuis le sommet du grand Chêne. Au contraire, les dessins de Guerra ou plus tard les gravures de Della Bella choisissent de représenter une portion du jardin depuis le niveau du sol ; le second s'attache même par l'eau forte à rendre les ambiances, les effets de lumière, et les personnages qu'il place sur le devant nous donnent l'échelle d'un jardin qui, planté plus d'un demi-siècle plus tôt, semble désormais envahi par la présence de la végétation¹⁹² (fig. 16, 49, 60, 71). Si le premier tend à isoler chaque élément de son contexte, par quelques annotations qui restent de l'ordre du croquis, il cherche néanmoins à reconstituer les séquences que le visiteur doit parcourir au moyen d'un repérage des dessins. Ainsi, le petit symbole du croissant surmonté d'une croix doit signaler la continuité entre sa vue du *stradone* (fig. 48) et celle du bassin de la Lavandière (fig. 51), également reliées par la reprise dans cette dernière de l'ultime paire de jets d'eau et par les légendes du haut et du bas : « Partie inférieure qui termine la *catena* montrée sur la feuille précédente », « Se reporter à l'aspect de l'autre côté¹⁹³. » De même, le plan des grottes du palais qui correspond à l'autre bout de l'axe, à nouveau « introduit » par une paire de jets d'eau du *stradone* (fig. 28), renvoie par un système de lettres aux vues de chacune des grottes (fig. 33-35, 38-43). Le soin avec lequel Guerra articule les images entre elles semble confirmer l'hypothèse que ces dessins, sans doute datés de 1604, fassent partie d'une commande du cardinal Pietro Aldobrandini, qui aurait souhaité disposer d'autant de « modèles » pour réussir, dans sa villa de Frascati alors en cours d'achèvement, à surpasser ce qui se faisait de mieux en matière d'art des jardins dans la péninsule¹⁹⁴ : leur destination même expliquerait leur valeur « documentaire ».

¹⁹¹. Sur ce procédé, voir la brève notice de Hyde, 1996, et les excellentes observations de Besse, 1996, sur la vue à vol d'oiseau dans la topographie urbaine. Sur les moyens graphiques de la figuration des jardins et les problèmes méthodologiques qu'ils soulèvent, je me permets de renvoyer à mon étude du cas des vues de Versailles et de Marly (Brunon, 2000d).

¹⁹². Voir à ce sujet Rinaldi, 1995, p. 130, qui commente avec justesse : « *L'immagine può insomma restituire tutta la ricchezza delle sensazioni visive tattili che scaturiscono dal vivo dell'esperienza diretta di uno spazio condizionato largamente dalla presenza pervasiva della vegetazione* ».

¹⁹³. « *Parte inferiore per finimento della catena mostrata nel folio anteriore* », « *Si volge al aspetto al altro scontro* ».

¹⁹⁴. Rappelons que c'est l'hypothèse avancée par Cecchi Gattolin, 1979, en particulier p. 18 ; les témoignages sur l'ambition d'Aldobrandini à Frascati sont rassemblés par Lazzaro, 1990, p. 319, note 8 ; sur l'histoire de

Utens, enfin, représente l'ensemble du *barco vecchio* tout en soignant les détails et en rendant parfaitement lisibles les découpages et le fond, que ne vient pas perturber la perspective puisque les lignes de fuite sont pratiquement redressées à la verticale et que nul *sfumato* n'estompe les valeurs (fig. 3). Il s'agit aussi bien d'une planimétrie rehaussée d'élévations que d'une véritable vue « à vol d'oiseau », et sa clarté dépasse ce que le regard pourrait réellement scruter, même depuis les points les plus hauts du jardin. Le peintre flamand manifeste, comme dans ses autres lunettes, un souci de précision qui peut faire qualifier ces images d'« inventaires visuels » des possessions médicéennes, qui se doivent d'en consigner au pinceau chaque arbre ou chaque statue¹⁹⁵. La vue à vol d'oiseau tend ainsi à idéaliser une image globale du jardin ; se donnant comme prise d'une hauteur hypothétique placée face à la pente principale, elle correspond à une reconstruction graphique, exécutée en atelier d'après des relevés sur le terrain¹⁹⁶. Un espace comme le cortile du Belvédère (fig. 119) pouvait être observé dans son intégralité de l'intérieur même, de préférence depuis les fenêtres du palais du Vatican, celles des chambres de Raphaël au troisième étage en particulier, qui correspondent au point de vue d'où la cohérence axiale de la perspective est la mieux saisie et que certaines représentations, tel le dessin de Giovanni Antonio Dosio (fig. 117), adoptent significativement¹⁹⁷. En revanche, l'extension et la fragmentation des jardins dans la seconde moitié du siècle imposent désormais ce type de procédé totalement « artificiel », qui ne parvient à donner une image complète qu'à partir d'une projection du dessus et du dehors.

Dans ses dessins sur le jardin de Bagnaia, Guerra manifeste le même souci de renvois d'une figure à l'autre, afin de recomposer l'unité de l'espace¹⁹⁸. Ces images enregistrent la succession des fontaines sur l'axe central selon un point de vue légèrement relevé face à la pente (fig. 113-114) ; les personnages donnent l'échelle dans ces vues qui ne

cette villa, voir avant tout la monographie de D'Onofrio, 1963, et la notice de Belli Barsali – Branchetti, 1981, p. 178-195.

¹⁹⁵. Antonio Paolucci commente ainsi les lunettes : « ogni dipinto si presenta con l'asettica obbiettività del referto catastale, (...) elenca con imparziale, scrupolosa esattezza tutto ciò che i confini della proprietà comprendono e definiscono (...). L'elemento unificante (...) è (...) l'intenzione elencatoria e definitoria, come se l'atto figurativo a niente altro tendesse che a trasformarsi in veritiero e scrupoloso sigillo di proprietà » (introduction à Mignani, 1993, p. 5).

¹⁹⁶. On sait par la documentation d'archives qu'Utens s'est d'ailleurs rendu dans chaque villa pour arpenter les propriétés (Mignani, 1993, p. 11).

¹⁹⁷. Voir notamment Franchina, 1981, p. 51 ; Azzi Visentini, 1996, p. 84.

¹⁹⁸. Voir Lazzaro, 1990, p. 256.

sont déjà plus de simples croquis instantanés. L'une des feuilles transcrit d'autre part « la forme condensée de tout le contenu du jardin de Bagnaia » (fig. 111).

Revenons un instant sur l'histoire de cette villa¹⁹⁹. En septembre 1568 – alors que François rachetait la propriété d'Uguccioni à Pratolino –, le cardinal Gianfrancesco Gambara, créé évêque de Viterbe en 1566, obtient la reconnaissance de ses droits sur Bagnaia, bourg situé près du sanctuaire de la Madonna della Quercia, à quelques kilomètres de Viterbe²⁰⁰. Un parc de chasse (*barco*) y avait été aménagé par ses prédécesseurs dès le début du siècle, le cardinal Raffaele Riario et son neveu Ottaviano Visconti Riario, puis le cardinal Niccolò Ridolfi, qui avait confié la construction d'un aqueduc en 1549 à l'ingénieur siennois Tommaso Ghinucci, lequel restera au service de Gambara lors de la création d'une nouvelle résidence sur l'emplacement du *barco*, connue sous le nom de la villa Lante du nom de ses propriétaires à partir du XVII^e siècle. La moitié ouest du *barco* va ainsi être « régularisée » par un tracé et des terrassements qui correspondent à un schéma géométrique basé sur des alignements et l'emploi de modules²⁰¹. Le cardinal fait appel à Vignole, qui se rend sur place, ainsi que nous l'apprend une lettre du 18 septembre 1568 adressée à Gambara par le cardinal Alexandre Farnèse, pour lequel l'architecte venait d'achever le palais de Caprarola, ce qui suggère bien – comme le veut une longue tradition – que Iacopo Barozzi soit l'auteur de la conception d'ensemble²⁰², dont l'exécution serait dirigée par Ghinucci. Les travaux s'amorcent en effet après la mort de l'architecte, à partir de 1573-1574²⁰³ – c'est-à-dire juste avant ceux de Pratolino. Lors de la visite de Grégoire XIII en 1578, les fontaines du jardin sont presque toutes terminées²⁰⁴. La première *palazzina* semble achevée pour cette occasion, puisque la date de 1578 est inscrite sur sa façade. Un inventaire rédigé en 1588, un an après le décès du cardinal Gambara,

¹⁹⁹. Pour l'histoire de ce jardin, voir en premier lieu *La Villa Lante di Bagnaia*, 1961 ; Coffin, 1966 et 1979, p. 340-361 ; la thèse de Lazzaro, 1976 ainsi que Lazzaro, 1990, chap. 10 : « The Flower of Them All : The Villa Lante at Bagnaia », p. 243-269 ; enfin les utiles synthèses d'Adorni, 1991, et Azzi Visentini, 1996, p. 194-203, ainsi que l'essai de Fagiolo, 1994.

²⁰⁰. Voir les documents cités par Coffin, 1979, p. 340.

²⁰¹. Pour une reconstitution du projet et ses relations à l'urbanisme, voir Fagiolo, 1994.

²⁰². Voir sur ce point Coffin, 1966, p. 569-570.

²⁰³. Un document de 1574 indique que d'importants travaux ont été menés par Ghinucci dans le *barco* (voir Lazzaro, 1990, p. 320, note 30).

²⁰⁴. La relation de cette visite par Fabio Arditio, *Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia* (1578), contenue dans le manuscrit BAV Urbin. 818, fol. 229r-230v, est publiée dans Orbaan, 1920, p. 211-241.

fournit une description précise du *barco*²⁰⁵. Le jardin passe alors de la propriété de l'évêché à celle de la Camera Apostolica, qui le loue au cardinal Federico Cornaro puis, à sa mort en 1590, l'attribue au cardinal Alessandro Peretti Montalto, neveu de Sixte Quint, qui décède la même année. Montalto poursuivra les travaux et assurera notamment la construction du second pavillon, sans doute dirigée par Carlo Maderno dans la première décennie du XVII^e siècle²⁰⁶, en tout cas après la visite de Clément VIII en 1598²⁰⁷.

Nous connaissons deux vues à vol d'oiseau précédant celle de Guerra : l'une des fresques de la loggia de la Palazzina Gambarà, que l'on peut dater entre 1574 et 1578 (fig. 109), et la gravure de Tarquino Ligustri, imprimée en 1596 et dédiée au cardinal Montalto (fig. 110). Malgré son titre (« *Disegno et vero ritratto* »), cette dernière montre les deux pavillons : comme la fresque, elle documente davantage le projet que l'état réel du jardin. Guerra a utilisé cette gravure puisque sa vue reprend la même numérotation, ainsi que la fresque vraisemblablement, dont il imite certains aspects comme le tracé des limites de la propriété ; il est fort probable qu'un premier dessin remontant à l'époque de la réalisation du jardin, peut-être dû à Vignole et aujourd'hui perdu, ait en fait servi de modèle commun à ces trois images²⁰⁸. Cette confrontation montre combien la vue à vol d'oiseau correspond à une image synthétique difficile à élaborer, qu'il est plus aisé de recopier que de produire. Complétée par une légende numérotée, elle tend à se substituer à l'expérience directe du lieu, soit qu'elle circule par le biais de la gravure et puisse ainsi donner « virtuellement » accès au jardin sans que l'on ait besoin de s'y rendre, soit qu'elle en assure la représentation au cœur même de la villa, comme c'est aussi le cas dans la résidence de Ferdinand au Pincio (fig. 98) ou à Tivoli (fig. 103), par une fresque que le promeneur peut

²⁰⁵. *Descrizione del Borgo di Bagnaia*, 1990.

²⁰⁶. Voir les arguments avancés par Lazzaro, 1990, p. 320, note 35.

²⁰⁷. La brève relation de cette visite (BAV, ms. Ottobon. lat. 2694, fol. 116v-117r, éditée par Orbaan, 1920, « *Viaggio di Clemente VIII nel Viterbese* », p. 473-475), ne mentionne encore qu'une seule Palazzina. Elle ne porte pas de date, mais correspondrait à l'année 1598 (voir entre autres Cantoni, 1961, p. 28 ; Lazzaro, 1990, p. 243 ; mais Coffin, 1979, p. 360 donne la date de 1597).

²⁰⁸. Voir Coffin, 1979, p. 347, et surtout Lazzaro, 1990, p. 246 et 328-329, qui pense que même l'inventaire de 1588 se base sur ce document initial, qui devait être assorti d'une légende en latin ; elle rattache également à cette tradition la vue plus tardive gravée par Giacomo Lauro, publiée dans son *Antiquae urbis splendor*, Rome, 1612-1628 (reproduit p. 112, fig. 99).

contempler avant ou après sa propre visite, et dont la fonction est alors une véritable « mise en abyme »²⁰⁹.

Quand Montaigne annonce en avril 1581, avant de décrire la villa d'Este, « j'y considèrai toutes choses fort particulièrement ; j'essayerais de le peindre ici, mais il y a des livres et des peintures publiques sur ce sujet²¹⁰ » – ce qui se réfère sans doute à la gravure de Dupérac (fig. 104) –, il pourrait bien laisser entendre que son regard, plutôt analytique, ne saurait atteindre à la plénitude que seule la vue à vol d'oiseau serait capable d'atteindre. Cette fragmentation du regard est également suggérée lors de sa seconde visite à Pratolino, en juin 1581 :

Le concierge du palais m'ayant prié de lui dire mon sentiment sur les beautés de ce lieu et sur celles de Tivoli, je lui dis ce que j'en pensais, en comparant les lieux, non en général, mais partie par partie, et en considérant leurs divers avantages : ce qui rendait respectivement tantôt l'un, tantôt l'autre supérieur²¹¹.

En effet, il avait noté à Tivoli que « Pratolino est fait justement à l'envie de ce lieu », avant de comparer attentivement les deux villas²¹². Puis, fin septembre, il se rend à Bagnaia qui « paraît, non seulement égal, mais surpasser même Pratolino et Tivoli²¹³ ». Que les contemporains aient tendance à juger un jardin à l'aune de ces pairs, c'est ce que confirme aussi Del Riccio, qui décerne à Bagnaia le titre de « fleur » des jardins, en particulier pour la qualité de son entretien, bien qu'il reconnaisse la beauté de ceux de Rome et de la villa d'Este²¹⁴.

L'émulation a certainement joué un rôle de premier rang dans la conception des grands jardins d'Italie centrale de la seconde moitié du XVI^e siècle, et Bagnaia, avant même la villa Aldobrandini à Frascati, en témoigne tout particulièrement. La fresque qui figure la

²⁰⁹. Cette fonction sera mise en rapport avec la question plus générale de la représentation dans l'art des jardins : voir *infra*, chap. 7, en particulier « *Ut pictura poesis* » et « Le complexe de Vulcain ».

²¹⁰. Montaigne, 1983, p. 233.

²¹¹. Montaigne, 1983, p. 311 (texte original : « *Et essendo pregato dal casieto del palazzo di dire la mia sentenza di queste bellezze, e di Tivoli, ne discorsi non comparando questi luoghi in generale, ma parte per parte, con le diverse considerazioni dell'un e dell'altro, essendo vicendevolmente vittore ora questo or quello* », p. 475).

²¹². Montaigne, 1983, p. 235-236.

²¹³. Montaigne, 1983, p. 346 (texte original : « *pare che non solamente pareggi, ma vinca e Pratolino, e Tivoli* », p. 491).

²¹⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 423v-424r (« *non già che io non cognoscessi quelli essere stati bellissimi giardini come quel di Tivoli altresì quei di Roma, ma questo del mio Illustrissimo Cardinal Gambero era il fiore* » ; le possessif suggère une certaine familiarité avec le maître de lieux...).

propriété (fig. 109) appartient en fait à tout un cycle, attribué à Raffaellino da Reggio²¹⁵, qui décore les parois de la loggia de la Palazzina Gambarà, où apparaissent également la villa d'Este à Tivoli (fig. 105), sur une peinture aujourd'hui assez dégradée mais qui dérive à l'évidence de la gravure de Dupérac venant tout juste d'être publiée, et le parc de chasse²¹⁶ ainsi que le palais des Farnèse à Caprarola (fig. 108), avec ses deux grands *giardini segreti*, réalisés au cours des années 1570²¹⁷. Ces représentations forment un hommage tout en attestant d'une certaine concurrence sur le terrain du mécénat architectural entre des cardinaux par ailleurs liés d'amitié : un poème de Pietro Magno intitulé *Balnearia*, publié en 1587 et inscrit plus tard sous ces différentes vues, engageait déjà Gambarà à poursuivre l'œuvre de Ridolfi et à rivaliser grâce à Bagnaia avec ces trois autres modèles²¹⁸.

La vue à vol d'oiseau a donc valeur de « portrait », comme l'indique du reste le titre de la gravure de Ligustri ; c'est-à-dire qu'elle possède fortement une fonction de célébration²¹⁹. Elle met en valeur la géométrie générale du tracé, quand l'image rapprochée, tout comme la visite *in situ*, tendent à faire perdre la conscience de la cohérence d'ensemble, d'autant plus que parcours visuel et parcours physique de l'espace tendent à diverger comme à Castello et à Tivoli²²⁰. Ce type de représentation rend possible un regard « transcendant » alors que le promeneur doit se laisser porter par une expérience plus « immanente » du lieu. La xylographie de Pratolino publiée en 1587 (fig. 1), explique la dédicace, doit « donner satisfaction à ceux qui n'en auraient pas vu effectivement la grandeur et la beauté, et le montrer de nouveau *sous une autre forme* à ceux qui l'auraient vu²²¹ ». Nous verrons que certains textes cherchent à mobiliser un tel imaginaire de la vision

²¹⁵. Voir Brugnoli, 1961. Comme Vignole, ce peintre avait précédemment travaillé à Caprarola.

²¹⁶. Cette vue, également mal conservée, est par exemple reproduite dans Coffin, 1991, p. 201, fig. 167.

²¹⁷. Le jardin d'été, au nord, est terminé en 1573 ; celui d'hiver, à l'ouest, construit de 1573 à 1583 : voir Faldi, 1981, p. 305. Ce dernier publie également une gravure de Joris Hoefnagel et Frans Hogenberg intitulée *Caprarola arx et horti Farnesiani* (p. 36) ; la fresque de la Palazzina Gambarà pourrait en dériver, puisqu'elle adopte le même point de vue, mais elle la complète aussi et « corrige » le détail des rampes curvilignes qui marquent le départ de l'accès au château.

²¹⁸. Voir notamment Lazzaro, 1990, p. 245. Le texte de Pietro Magno, *Balnearia* (publié dans son *De consilio ad Octavium Farnesium Parmae ac Placentiae ducem eiusdem carminum*, Rome, 1587), est reproduit dans *La Villa Lante di Bagnaia*, 1961, document n° IV, p. 185. Lors de la restauration des fresques, on a découvert des festons sous les inscriptions de la loggia, qui dateraient peut-être du cardinal Cornaro (voir Brugnoli, 1961 p. 118, note 9).

²¹⁹. Voir à ce sujet Maria Adriana Giusti, « La veduta-documento e le serie "catastali" », dans Fagiolo – Giusti, 1996, p. 44-57.

²²⁰. Voir sur ce point Testa, 1991, p. 43-45.

²²¹. « *dare in oltre qualche contento a chi non avesse veduto in fatto la sua grandezza e bellezza, e per mostrarlo di nuovo sotto altra forma a quelli i quali veduto lo avessero* » (je souligne).

panoramique, afin d'attribuer au jardin un statut quasiment métaphysique²²² ; mais pour ce qui concerne le rapport direct du corps à l'espace, c'est avant tout la progression, le cheminement qui comptent : le jardin peut être vu « du dehors », mais il n'est vraiment vécu que « du dedans ».

Ombre et fraîcheur

Espace appréhendé par le corps, le jardin se doit d'offrir les conditions les plus favorables à la promenade. Les paysagistes contemporains parlent d'*ambiance* pour définir la qualification d'un espace extérieur par les densités de plantation, les textures de feuillages, les jeux de lumière... Mais les jardins italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle étaient déjà pensés en fonction de tels critères. Un aspect mérite en particulier d'être développé pour ses implications assez profondes : la recherche de la fraîcheur, qu'un climat méditerranéen aux étés caniculaires rend primordiale. À nouveau, il sera utile de tracer pour ce point un cadre général avant d'examiner le cas précis de Pratolino.

Le souci d'ombrager certains passages s'observe en particulier dans l'usage très répandu des *pergolati*, ces structures de menuiserie, éventuellement en berceau (*a mezza botte*), envahies par les plantes grimpantes, qui protègent les allées centrales et périphériques²²³. Une constante bien reflétée dans les traités d'agriculture : Del Riccio, un exemple parmi tant d'autres, n'oublie pas de prévoir dans le *giardino de' fiori* de son projet royal « huit petites allées, toutes couvertes de tonnelles de verdure ; tu dois régulièrement laisser des fenêtres de chaque côté pour jouir des belles fleurs ; on peut y aller lire ou philosopher à l'ombre²²⁴ ».

²²². Voir *infra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

²²³. Voir ce terme dans le glossaire ci-dessous.

²²⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 48r-v (éd. Heikamp, 1981, p. 73) : « otto viottole tutte coperte di verzure a mezza botte ; ad ogni tante braccia dèi lasciare finestre da tutte le bande per godere i bei fiori ; altresì andare all'ombra a leggere e filosofare ». De même chez Saminati, 1964, p. 260 : « et per poter passeggiare all'intorno all'ombra, siano parte dei viali ricoperti con pergolati di verdura ».

Ornements coûteux²²⁵, construits le plus souvent en menuiserie, ces *pergolati* ont rarement été conservés ; beaucoup de ceux que l'on rencontre aujourd'hui datent en fait de « restaurations » au début du XX^e siècle, promues par la vogue du *giardino all'italiana*, comme à la villa Médicis de Fiesole²²⁶. Les documents iconographiques confirment pourtant leur diffusion au *Cinquecento*. La formule de la « *crociata di pergole* » ornée en son centre d'un dôme, présente à la villa d'Este comme le montre Dupérac (fig. 104), se retrouve dans les *quadri* composant le jardin de fruits au nord de la villa Médicis à Rome. La vue peinte vers 1576 par Zucchi (fig. 98) en dénombre quatre²²⁷. Des berceaux de verdure apparaissent également dans les lunettes d'Utens : ils sont rectilignes à l'Ambrogiana, curvilignes à la Petraia, deux jardins qui appartiennent alors eux aussi à Ferdinand de Médicis. L'entretien de telles *cerchiate*, dites aussi « *a mezza botte* », s'est semble-t-il maintenu à Boboli, puisque des allées perpendiculaires au long *viottolone*, dans la partie ouest du jardin, dont la plantation remonte au XVII^e siècle, sont encore couvertes d'arbres conduits en berceau²²⁸.

Contrairement aux grands terrassements, qui sont l'une des caractéristiques nouvelles du jardin au *Cinquecento* – et qui reflètent l'avancée du savoir et des moyens techniques en matière de « génie civil » –, ces structures déjà présentes dans les jardins antiques²²⁹ et diffusées à l'époque médiévale peuvent apparaître comme un élément archaïsant. Le jardin décrit dans le *Décameron* était entouré et divisé par

des allées (...) couvertes de *pergolati* de vignes, qui semblaient visiblement devoir produire cette année des raisins en abondance et, alors toutes en fleurs, rendaient le jardin parfumé (...). Les côtés de ces allées, plantés de rosiers blancs et vermeilles, de jasmins, étaient presque clos ; ainsi, non seulement le matin mais lorsque le soleil atteignait son zénith, on pouvait se promener partout sous une ombre odorante et agréable, sans être touché par ses rayons²³⁰.

²²⁵. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 374r, rapporte que les « *cerchiate a mezza botte* » de la vigna d'Hippolyte d'Este sur le Quirinal auraient coûté 9000 *scudi*.

²²⁶. L'intervention est due aux architectes Geoffrey Scott et Cecil Pinsent vers 1915 : voir Galletti, 1997a, p. 84.

²²⁷. Le projet documenté par Zucchi n'a sans doute été que partiellement exécuté puisqu'en 1612, la gravure de Buti ne figure plus que deux *crociate* du côté ouest (ici même fig. 100).

²²⁸. Voir notamment Lazzaro, 1990, p. 30-31, et Varoli Piazza, 1991.

²²⁹. Par exemple Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 807, mentionne l'usage antique de la vigne sur des colonnades pour ombrer les allées (« *Vitem veteres, qua stratas orti obtegerent, columnis marmoreis imponebant* »).

²³⁰. Boccace, 1992, III, introduction, vol. I, p. 324-325 : « *vite (...) coperte di pergolati di viti, le quali facevano gran vista di dovere quello anno assai uve fare, e tutte allora fiorite sì grande odore per lo giardin rendevano (...). Le latora delle quali*

Il ne manque que l'ouïe pour que ces riches allées puissent à elles seules combler tous les sens, le goût s'étant déjà éveillé à la pensée des futures grappes... Boccace contribue à fixer un *topos*, celui d'une promenade à l'abri de toute offense solaire grâce à ces architectures de verdure. Par exemple, le jardin décrit par Pietro Bembo dans les *Asolani* (1505), s'il prétend refléter le Barco de la reine de Chypre Catherine Cornaro à Altivole près de Trévise²³¹, reste avant tout une variation subtile sur le thème boccacien²³², qui mentionne le *pergolato* de vignes où « les belles dames (...) marchent toutes défendues du soleil²³³ ».

En outre, cette ombre si appréciée est bien entendu fournie par le feuillage persistant des arbres plantés dans le *bosco* et ses différentes sous-catégories²³⁴. Il s'agit là encore d'un thème bien présent dans les traités horticoles : Del Riccio recommande par exemple d'aménager un *boschetto da tordi* pour les promenades estivales et pas seulement afin d'y chasser ; il se souvient avec bonheur de certain *bosco* de Rome qu'il fréquentait volontiers car « les ramures étaient si touffues que les rayons du soleil ne m'offensaient pas²³⁵ ». Cette idée d'une ombre protectrice du *bosco* est développée dans des textes littéraires, qui reconduisent le même *topos*. C'est notamment le cas dans *Il Riposo* de Raffaello Borghini (1584), une série de dialogues sur les arts dont le titre vient du surnom donné à la villa florentine de Bernardo Vecchietti, cadre de l'énonciation qui prête à plusieurs descriptions. Dans le quatrième livre, l'entretien a lieu dans une *ragnaia* :

Elle est formée d'arbres aux feuillages si épais que les rayons du soleil malgré leurs efforts ne peuvent pénétrer jusqu'au sol, si ce n'est aux endroits où les rameaux sont moins feuillus, brisés ou laissent un vide ; au milieu une eau très claire (dont le lent cours est entrecoupé de petits cailloux) coule doucement avec un murmure ; près de cette *ragnaia*, la noble compagnie s'assit sur des buissons verts en forme de sièges, là où il faisait le plus frais²³⁶.

vie tutte di rosa' bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse : per le quali cose, non che la mattina, ma qualora il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tocco da quello, vi si poteva per tutto andare ».

²³¹. Sur le Barco Cornaro, voir entre autres Puppi, 1962, Muraro, 1987, p. 142-145, et la notice de Vincenzo Fontana dans *Il giardino veneto*, 1988, p. 86-87.

²³². Sur cet aspect, voir Venturi, 1982, p. 698-701.

²³³. Bembo, 1989, *Asolani*, I, 5, p. 322 : « le vaghe donne (...) camminando tutte difese dal sole ». Remarquons que le lexique même de Bembo est boccacien, comme « *latora* » pour « *lati* » (*ibid.*), un pluriel latinisant qu'il autorise sous l'autorité même des nouvelles du *Décameron* dans ses *Prose della volgar lingua*, III, 6 (Bembo, 1989, p. 194).

²³⁴. Voir sur ce point le glossaire ci-dessous.

²³⁵. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 196r-v « *erano tante fonde le fronde che i raggi solari non mi offenderano* ».

²³⁶. Borghini, 1584, IV, p. 441 [en fait 459] : « *ha così spesse le sue fronzute piante che i raggi del sole qual ora fanno più di forza non possono, se non in alcun luogo dove i rami son men folti, rotti e sparsi, penetrare fino a terra ; per mezo d'essa*

Le petit ruisseau qui sert d'abreuvoir aux oiseaux contribue donc à créer une ambiance agréable, propice au « repos » et à la discussion intellectuelle : la promenade est aussi une activité sociale, rattachée à la grande tradition de l'*otium litteratum* dans le jardin. Cependant, d'autres descriptions à visée moins immédiatement « littéraire » se montrent tout autant sensibles à cette impression de protection, tel le *Journal* de Montaigne, qui note à Castello :

Il s'y voit là plusieurs bresseaux [berceaux] tissus et couverts fort épais, de tous arbres odoriférants comme cèdres [cédratiers], cyprès, orangers, citronniers, et d'oliviers, les branches si jointes et entrelacées qu'il est aisé à voir que le soleil n'y saurait trouver entrée en sa plus grande force²³⁷.

Au travers du lieu commun transparaît le sentiment du jardin comme refuge, que nous aurons à examiner au chapitre suivant²³⁸.

La volonté de créer une ambiance tempérée sous un climat méditerranéen dont les hivers peuvent se révéler relativement froids se manifeste encore dans le choix des expositions. Les recommandations que nous avons rencontrées chez Del Riccio à propos du *prato* entourant son projet de palais royal²³⁹ pourraient trouver un parallèle dans le palais Farnèse à Caprarola, dû à un projet de Vignole²⁴⁰. L'édifice, de plan pentagonal, est distribué en deux appartements principaux, l'un au nord-est pour l'hiver, l'autre au sud-ouest pour l'été. Les deux *giardini segreti* qui leurs sont associés, accessibles par des ponts-levis, reproduisent cette répartition. Le jardin d'été, orienté au nord, reste frais tandis que celui d'hiver, à l'ouest, est réchauffé par le soleil. Mais afin probablement de pouvoir en profiter tout autant durant le belle saison, une *pergola* – déjà installée pour la visite de Grégoire XIII en 1578 alors que les travaux se poursuivent²⁴¹ – recouvre l'axe principal, ainsi que le montre la fresque de la palazzina Gambara à Bagnaia (fig. 108). Le principe d'orientation des pièces de la villa en fonction des points cardinaux et de la saison,

un'acqua chiarissima (il cui lento corso è da piccioli sassi interrotto) se ne va con gran dolcezza mormorando ; appresso a quella la dove il fresco è maggiore, sopra alcuni verdi cespugli che rilevati seggi faceano la nobile brigata si assise ».

²³⁷. Montaigne, 1983, p. 180.

²³⁸. Voir *infra*, chap. 3, « Silence et recueillement ».

²³⁹. Voir ci-dessus, « Exercices et promenades ».

²⁴⁰. Pour les interventions de l'architecte à Caprarola, voir avant tout Partridge, 1970.

²⁴¹. Arditio, BAV Urbin. 818, fol. 226v (éd. Orbaan, 1920, p. 385) : « Il giardino di questo appartamento è fatto di nuovo et però non è ancora stabilito bene. All'entrar che vi si fa per la porta della camera et per il ponte si ritrovano due statue di donne, come ne l'altro, dopo le quali è una alto et bellissimo pergolato assai spatioso, che copre tutto il viale principale ».

notamment théorisé par Alberti²⁴², se voit étendu à la « distribution » du jardin, véritable prolongement externe de l'architecture²⁴³.

L'omniprésence de l'eau contribue grandement à assurer une certaine fraîcheur dans le jardin italien, qui semble ici se rattacher à deux traditions « méditerranéennes »²⁴⁴. La première est à nouveau celle de la Rome antique : bien des textes latins qui formaient à la Renaissance la « vulgate » en matière de jardins insistaient sur le rafraîchissement fourni par les jeux d'eau. Dans la villa toscane de Pliny, où l'eau des fontaines envahissait le jardin comme la maison, se trouvait par exemple « une petite cour qu'ombragent quatre platanes. Entre ces arbres, un bassin de marbre déverse de l'eau et rafraîchit d'une rosée légère les platanes placés alentour et tout ce qui se trouve sous leur feuillage²⁴⁵ ». Dans son livre sur *Les Jardins romains*, Pierre Grimal rappelle ainsi que l'on « aimait l'eau d'abord pour sa fraîcheur » et que « les jardins les plus goûtés (...) semblent avoir été eux que traverse une rivière²⁴⁶ ». Ajoutons que c'est une idée bien illustrée par Columelle, pour qui « les cours d'eau ruisselante [*salientes rivi*] » que l'on peut conduire à l'intérieur du domaine de la villa « contribuent beaucoup à la modération des chaleurs estivales et au charme des lieux [*amanitas locorum*]²⁴⁷ ». En latin, *rivus* peut se référer soit à un ruisseau naturel, soit à un canal artificiel comme chez Vitruve²⁴⁸ ; le participe *salient* (jaillissant, bondissant) invite d'ailleurs à imaginer un dispositif voisin de celui décrit par Borghini dans la *ragnaia* de la villa Vecchietti, auréolée de cette *amanitas loci*. De nombreux textes témoignent du goût pour l'eau courante menée à travers le jardin par des canalisations²⁴⁹. À Bagnaia, l'une des fontaines de l'axe central, appelée « la Catena » (fig. 113), est composée de seize ressauts

²⁴². Alberti, 1966, V, 17 et 18, vol. I, p. 415 et 437.

²⁴³. Bien entendu, ces préoccupations climatiques valent également pour des espaces de transition entre intérieur et extérieur comme les loggias et les portiques : on l'a vu par exemple chez Del Riccio.

²⁴⁴. Au sujet de l'eau dans les jardins italiens, Mader – Neubert-Mader, 1987, p. 74-80, évoquent cette filiation avec les traditions romaine et « orientale », mais en se limitant à des analogies typologiques.

²⁴⁵. Pliny le Jeune, *Lettres*, V, 6, 20 (éd. 1967-72, vol. II, p. 66) : « *areolam, quae quattuor platanis inumbratur. Inter has marmoreo labro aqua exundat circumiectasque platanos et subiecta platanis leni aspergine fouet* ».

²⁴⁶. Grimal, 1984, p. 296-297.

²⁴⁷. Columelle, *Agronomie*, I, 5, 4 (éd. 1993, vol. I, p. 60) : « *ad aestatum temperandos calores et amanitatem locorum plurimum conferunt salientes rivi* ». L'importance de ce passage est notamment signalée par André, 1993, p. 26.

²⁴⁸. Vitruve, *Architecture*, VIII, 6 (éd. 1969-99, vol. VIII, p. 15) ; *rivus* est traduit par « canale » dans Vitruve – Barbaro, 1567, VIII, 6, p. 341-342. Le jardin décrit dans le *Décameron* est ainsi parcouru de petis « canaletti » artificiels (Boccace, 1992, III, introduction, vol. I, p. 326).

²⁴⁹. Voir par exemple Taegio, 1556, p. 57-68 : « *Taccio mille risposti recessi dell'amenissimo giardino, intorno al quale accanto alla siepe con soave mormorio discorre un ruscello d'acqua procedente da una chiara fontana* » (passage également reproduit dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 289).

successifs bordés de doubles volutes qui évoquent le corps d'une écrevisse²⁵⁰ (selon une allusion héraldique au cardinal « Gambara » présente dans tout le jardin) : l'eau et la pierre apparaissent ainsi sculptées par les mêmes mouvements tourbillonnants – ces remous et turbulences auxquels Léonard de Vinci prêtait tant d'attention²⁵¹ –, pour le plaisir des yeux et des oreilles, mais aussi le rafraîchissement du visiteur gravissant les marches. Déjà ébauchée dans les escaliers à bouillonnements de la villa d'Este, la formule de la « *catena d'acqua* » sera notamment reprise à Caprarola.

Mais l'on ne saurait sous-estimer non plus la marque probable de certains modèles islamiques sur cet aspect de l'art italien des jardins à la Renaissance. Les exemples mauresques alors conservés étaient notamment connus par des descriptions. La célèbre lettre d'Andrea Navagero, ambassadeur vénitien auprès de Charles Quint, qui visita Grenade en 1526, s'émerveillait des fontaines de l'Alhambra et surtout du Généralife : l'eau vive parcourait certains patios par des canalisations, pénétrait jusque dans les salles du palais, jaillissait sous les pieds mêmes des visiteurs ou s'écoulait par une cascade artificielle en forme d'escalier²⁵². Cette dernière fontaine peut être rapprochée des escaliers bouillonnants de la villa d'Este et de la *catena d'acqua* de la villa Lante²⁵³.

L'eau courante crée un microclimat, notamment grâce à la chaleur absorbée par son évaporation, un principe thermodynamique que les hommes de la Renaissance peuvent deviner aussi bien par l'observation empirique que par la physique aristotélicienne, qui associe à l'élément aquatique les qualités humide et froide. De plus, l'emploi de jets d'eau qui rafraîchissent directement le corps s'observe en fait dans tous les jardins de l'époque : ces *zampilli* ou *scherzi d'acqua* déclenchés à l'improviste baignent le visiteur par surprise et

²⁵⁰. *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 211r, p. 330 : « una fonte nominata la Catena con sedici conchiglie, et a capo una testa di gambero che gl'esce l'acqua per bocca » ; voir Lazzaro, 1990, p. 260-261.

²⁵¹. Voir Gombrich, 1983, « Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les *Carnets* de Léonard de Vinci » (1969), p. 177-219.

²⁵². Andrea Navagero, *Lettera a Giambattista Ramusio* (31 mai 1526), dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 225-226, en particulier : « L'acqua va per tutto il palazzo, e anco per le camere, quando si vuole : in alcune delle quali vi fanno un piacevolissimo abitar la state. (...) si fan venir l'acque di tal maniera che, serrandosi alcuni canali senza che l'uomo se n'avvegga, stando nel prato, si forte cresce l'acqua sotto i piedi che si bagna tutto. (...) La scala è fatta di maniera ch'ogni tanto numero di gradi ha un poco di piano ; nel mezo ha una concauità da poter raccogliere dell'acqua ». Ce texte fut publié dans les *Lettere di diversi autori eccellentissimi* (Venise, 1556), puis inséré dans le *Viaggio in Ispagna* (Venise, 1563) de Navagero.

²⁵³. L'observation est due à MacDougall, 1978a, p. 10. Lamb, 1966, p. 59-60, suivi par Berger, 1974, p. 304, supposent aussi que Ligorio connaissait la description de Navagero. L'influence probable des jardins mauresques sur l'Italie du XVI^e siècle a également été suggérée par Tagliolini, 1994, p. 112-113, qui évoque par ailleurs le rôle précoce de la Sicile dans l'adoption en Italie de formules du jardin arabe (p. 39-46).

pour son (involontaire ?) plaisir²⁵⁴. Par exemple, Doni explique dans sa description de la *villa civile* :

Sous la grotte, j'aimerais qu'une partie de l'eau soit dissimulée ; au contact d'un pied sur le sol, elle jaillirait des deux côtés par des jets fins, hauts de deux ou trois brasses [environ 1,50 mètres], depuis les murets servant de siège comme des parties où l'on reste debout, en atteignant les gens qui se retrouveraient dans un tel lieu pour leur plaisir²⁵⁵. On prévoira certains abris à l'attention de celui qui connaîtra les secrets des conduites d'eau, afin de pouvoir fuir au sec ; les autres le suivant, une fois revenus au calme, pourraient être encore plus baignés et rafraîchis²⁵⁶.

Le plus souvent placés comme ici dans les grottes, ces mécanismes en accentuent l'ambiance froide : on pourrait parler d'une véritable « climatisation » du jardin, exploitant le savoir hydraulique et donc l'une des formes de l'avant-garde technologique de l'époque, afin de répondre à un besoin fondamental²⁵⁷. Marie Madeleine Fontaine note au sujet du jardin français de la même période que « l'un des désirs les plus constamment satisfaits (...) est celui de la fraîcheur que procurent les feuillages et les eaux vives ou dormantes, au point que ce jardin entretient une humidité froide qui nous serait certainement aujourd'hui insupportable, tant on imagine mal à quel point tous ces hommes de plein air veulent saisir la fraîcheur, s'abandonner à elle²⁵⁸ ». L'observation, qui pourrait venir illustrer la thèse de Lucien Febvre, ne peut qu'être reconduite dans le cas italien, où le climat justifie d'autant plus un tel désir – même si un certain refroidissement a pu s'observer vers la fin du XVI^e siècle²⁵⁹. Chez Borghini, les interlocuteurs réunis dans la villa Vecchietti le manifestent bien :

²⁵⁴. Sur ces jeux d'eau, voir notamment Lazzaro, 1990, p. 65-68. Parmi d'innombrables sources, citons par exemple Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 30r (éd. Pozzana, 1990, p. 184) : « *zampilli d'acqua per bagnare et fare scherzi piacevoli la state* », qui relève justement la fonction « climatique » de ces jeux d'eau.

²⁵⁵. Ce « plaisir » vient-il de la grotte ou de ses jeux d'eau ? Le texte semble à dessein ambigu à ce sujet.

²⁵⁶. Doni, 1977, p. 3329 : « *Sotto la grotta mi piacerebbe che ci fossero nascoste parte di tal acque, che al battere d'un piede in terra le saltassino due e tre braccia in alto per i minuti zampilli, e da duo parte, così de' muriccinoli da sedere come da gli altri luoghi da stare in piedi, sieno immollate le brigate che in un sifatto luogo si ritrovassino per diletto : lasciando certi rifuggi nell'arbitrio di chi saprà i segreti de' condotti dell'acque, che a posta sua fuggendo all'asciutto e gli altri seco, possi, quando si tengono sicuri, esser molto più bagnati e rinfrescati* ». Comme le suggère l'édition de Paola Barocchi (note 2), le motif pourrait provenir des *scherzi d'acqua* prévus par Tribolo à Castello, l'un des modèles de la description de Doni.

²⁵⁷. Sur d'autres fonctions, ludiques et symboliques, de ces artifices, voir *infra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire », et chap. 5, « Représentations météorologiques ».

²⁵⁸. Fontaine, 1999a, p. 154-155.

²⁵⁹. Au sujet de la dégradation probable du climat méditerranéen dans les dernières décennies du siècle, voir Braudel, 1990, vol. I, p. 325-335.

Tous s'accordant à fuir la chaleur qui ce jour-là s'annonçait forte, en raison d'un temps clair et parce que tous les vents s'étaient complètement assoupis, ils se rendirent dans la fraîche grotte, où jaillit une claire fontaine donnant de l'eau en abondance²⁶⁰.

Ce nymphée, consacré à la Fée Morgane, permet de dîner à l'abri de la chaleur²⁶¹. Il faudrait d'ailleurs imputer à ce désir l'une des raisons du succès des grottes artificielles dans la seconde moitié du XVI^e siècle, haltes dans le parcours qui avec leurs jeux d'eau formaient des retraites où l'ombre et la fraîcheur étaient les plus intenses²⁶². On peut se demander toutefois si la propension à inonder l'intérieur des grottes d'averses artificielles ne rendait pas le jardin moins « salubre » que ne le prétendaient ses partisans. Ou bien l'ardent soleil de la péninsule suffisait-il à sécher assez vite les vêtements pour ne pas laisser craindre la menace d'un rhume...

Conjuguer l'utile et l'agréable : le *topos* horatien que nous avons rencontré chez Del Riccio au début de ce chapitre apparaît bien guider alors l'art des jardins dans sa prise en compte de la part du corps, un aspect qu'il faudrait peut-être définir comme profondément « humaniste ». Quand Alberti, au livre IX du *De re aedificatoria*, évoquait le rôle du jardin dans la villa, il insistait pour

qu'il ne manque pas à l'entour, aussi bien pour le plaisir [*voluptatem*] que pour l'utilité [*usum*], des étendues de prairies fleuries, une campagne bien ensoleillée, des parties boisées fraîches et ombrées, des fontaines et des ruisseaux limpides, des bassins pour se baigner [*natationes*], et les autres éléments nous avons parlé à propos de la villa²⁶³.

Le livre V avait en effet traité de ces éléments de la composition, en indiquant notamment qu'il faut aménager autour de la villa des lieux où l'on se promène, à pied (*ambulationes*) ou en voiture (*gestationes*), où l'on nage (*natationes*), ainsi que des portiques et hémicycles où les vieillards puissent se réunir au soleil, la famille passer les journées de fête, et où l'on jouisse

²⁶⁰. Borghini, 1584, III, p. 250 : « *tutti d'accordo per fuggire il caldo che, per la chiarezza del tempo, e perché ogni vento in tutto era sopito, il giorno grande si apparecchiava, alla fresca grotta, dove con gran copia d'acque surge una chiarissima fontana, si trasferirono* ».

²⁶¹. Borghini, 1584, p. 251 : « *sono accomodate alcune piccole stanze, dove si possono acconciamente apprestar le vivande a coloro che volessero nel principale e fresco ricetta della grotta mangiare* ». Sur cette grotte de la Fée Morgane, voir *infra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

²⁶². C'est paradoxalement un aspect presque toujours négligé dans la vaste bibliographie consacrée aux grottes artificielles. Voir cependant Cenci, 1992, qui discute la terminologie et son rapport à l'héritage classique et, sur les nymphées hypogées à Florence, Peroni, 1992a et 1992b (en particulier p. 98 ; l'article s'ouvre sur ce passage significatif de Borghini).

²⁶³. Alberti, 1966, IX, 2, vol. II, p. 793 : « *Prati spatia circum florida et campus perquam apricus et silvarum umbrae subelidae et limpidissimi fontes ac rivuli et natationes, et quae alibi villis deberi diximus, non deerunt ad voluptatem aequae atque ad usum* ».

d'ombre en été²⁶⁴. Nul doute que le théoricien avait en tête l'idée « romaine » de la villégiature : il devait aussi en percevoir le lien paradigmatique avec la place essentielle accordée à l'exercice corporel dans la culture antique. L'art des jardins romain, comme l'a montré Pierre Grimal, est né en grande partie de l'adaptation esthétique de structures « athlétiques » de l'hellénisme : gymnases, « xystes », palestres, stades, auxquelles étaient associés les thermes²⁶⁵. Les mots mêmes « *ambulatio* » et « *gestatio* » pouvaient renvoyer à cette relation entre structure et fonction, l'allée étant autant conçue comme schéma de composition que comme promenoir²⁶⁶. La volonté de restaurer la villa *all'antico* plaçait dès lors le jardin au cœur d'une aspiration profonde de la Renaissance qui s'exprimait aussi bien, au moins depuis Donatello, sur le terrain du nu dans l'art²⁶⁷ : renouer, par delà le poids de l'héritage chrétien, avec la valorisation du corps dans la civilisation classique.

Arrêtons-nous au concept de *natatio*. La baignade est sans doute le meilleur moyen pour coupler la nécessité de l'exercice physique et le besoin méditerranéen de fraîcheur. Attaquée par la Réforme puis la Contre-Réforme – à partir de l'interdit religieux dont avaient frappé les Pères de l'Église la nudité dans les bains –, mais encouragée par la médecine²⁶⁸, la natation est pratiquée pendant tout le XVI^e siècle, où des traités techniques cherchent à théoriser sa méthode d'apprentissage ; le premier d'entre eux, celui du Suisse Nicolaus Wynmann (*Colymbetes. Sive de Arte Natandi*, 1538), explique par exemple comment imiter les mouvements des animaux aquatiques et conjurer la peur des eaux profondes²⁶⁹. On sait qu'à Florence il était d'ailleurs courant de se baigner dans l'Arno²⁷⁰. Certains bassins des jardins de la Renaissance ont-ils pu servir, comme Alberti pourrait le suggérer, de « piscines » ? Sans nul doute²⁷¹. Dans le *bosco* de son projet de jardin royal, Agostino Del

²⁶⁴. Alberti, 1966, V, 17, vol. I, p. 417 : « *non deerunt ambulationes gestationes natationes, (...) et porticus et emicicli, quibus ad gratos per brumam soles senes confabulentur, et familia diem agat festum, aestate fruuntur umbra* ».

²⁶⁵. Grimal, 1984, p. 248-261.

²⁶⁶. Ces deux types d'allées sont par exemple mentionnés dans le jardin de la villa toscane de Pliny le Jeune, *Lettres*, V, 6, 17 (éd. 1967-72, vol. II, p. 65).

²⁶⁷. Sur cette vaste question, je renvoie à la fameuse étude de Clark, 1969.

²⁶⁸. On pouvait citer l'autorité d'Hippocrate : « en été, on se baignera beaucoup » affirme le traité *De la nature de l'homme*, 18 (Hippocrate, 1994, *Du régime salubre*, 3, p. 159).

²⁶⁹. Sur « l'art de nager » à la Renaissance, voir Fontaine, 1981.

²⁷⁰. Voir Heikamp, 1997b, p. 432 ; il semble que Côme I^{er} en avait l'habitude l'été, et avait même fait graver des partitions sur des tablettes de bois pour pouvoir chanter avec ses compagnons tout en se baignant...

²⁷¹. Dans une miniature de Leonardo Dati pour le manuscrit du *De sphaera* de la Biblioteca Estense de Modène (reproduite dans Tagliolini, 1994, p. 45, fig. 17), des jeunes gens nus se baignent dans la *tazza* d'une fontaine à candélabre typiquement florentine, entourée de nombreux musiciens, au milieu d'un jardin clos. La scène est

Riccio prévoit ainsi un vivier parfaitement adapté à cet usage. Il s'agit d'un bassin octogonal, librement dérivé de celui du jardin Scali au Borgo Pinti à Florence et de la fontaine de Neptune à Boboli. Surmonté d'une statue de Neptune en bronze entourée de figures marines de marbre, il possède bien une fonction ornementale, mais apparaît aussi entièrement adapté au bain et à la natation, au point d'éviter tout risque de noyade :

Tu peux faire, au milieu du grand *prato* du premier *laberinto*, un *vivaio* où l'on descende par dix degrés de marbre blanc (...), mais tu diviseras ce lac en deux parties, avec des ferronneries servant de grille. Dans la première partie, l'eau ne sera pas plus haute que la poitrine d'un homme de taille moyenne, afin que ceux qui ne savent pas nager puissent aller s'y laver en sécurité ; la seconde partie, où l'eau sera profonde de six *braccia* [environ 3,50 mètres], servira à ceux qui savent nager comme des poissons (...). Il faut encore prévoir de nombreux creux et gîtes sous l'eau, pour que les poissons de diverses sortes puissent s'y cacher quand les gens se baignent²⁷².

« Comme des poissons dans l'eau » : l'expression pourrait résumer ce bonheur du contact direct avec l'élément liquide.

Cette connotation ou, pourrait-on dire, cette « coloration » imaginaire de la baignade se retrouve plus nettement encore dans les *Ville* de Doni, un texte dont l'ambition est autrement plus « littéraire » que la plupart des autres traités. L'auteur prétend « imaginer » plutôt que décrire la *villa civile*²⁷³ ; il « désirerait » qu'elle se situât près de la Vallée des Dames²⁷⁴. C'est alors que Doni insère en le suivant presque à la lettre le long passage, dans la conclusion de la sixième Journée du *Décameron*, qui décrit ce paysage idéal comme un jardin dessiné par la nature²⁷⁵. Les eaux d'un torrent (*fiumicello*) y parviennent dans un canal (*canaletto*), qui forme ensuite bassin (*laghetto*), semblable aux *vivai* que font parfois les citadins dans leurs jardins. L'excédent se déverse dans un autre canal et s'écoule hors de la vallée. La profondeur de l'eau correspond à la stature d'un homme immergé

bien sûr symbolique, mais laisse aussi penser que l'on pouvait se baigner dans des bassins non prévus à cet effet.

²⁷². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 60r-v (éd. Heikamp, 1981, p. 93-94) : « *tu puoi fare nel mezzo del gran prato del primo [quadro del] laberinto un vivaio che scenda dieci scalini fatti pur di marmo bianco (...), ma dividerai il detto lago in due parti, con ferri a uso di cancelli : la prima parte l'acqua non darà più alta che alle mamelle d'huomo giusto, a talché chi non sa notare vi possi ire sicuramente a lavarsi. La seconda parte vi sarà sei braccia d'acqua fonda, e servirà per quei che sanno notare come pesci (...). Dipoi vi debbono essere molte buche et tane sotto l'acque, che i pesci di varie sorte vi si possino nascondere quando la gente si bagnava* ».

²⁷³. L'*ekphrasis* est bien présentée ainsi : « *Imaginatevi con la mente di vedere* » (Doni, 1977, p. 3326).

²⁷⁴. Doni, 1977, p. 3331 : « *Io desiderei bene che questa fabbrica, o una sì fatta, apresso alla Valle delle Donne (...)* ».

²⁷⁵. Boccace, 1992, VI, conclusion, vol. II, p. 778-781.

jusqu'à la poitrine ; elle est si claire que l'on aperçoit les poissons et le gravier du fond. Aussi, poursuit-il,

C'est dans ce *laghetto* que la Fiammetta entraît quelquefois, accompagnée de jeunes filles nues, très belles et très gracieuses ; la blancheur de leurs corps n'était pas plus dissimulée par l'eau que ne le serait une rose vermeille derrière une fine couche de verre²⁷⁶.

Et elles se mettent à pêcher les poissons à la main. La scène boccacienne, dont Doni conserve tout l'érotisme, reflète un certain « désir de transparence », d'immédiateté avec la nature. Si l'idéal d'une eau pure qui laisse l'œil contempler les poissons et le fond d'un bassin est un *topos* littéraire au XVI^e siècle²⁷⁷, c'est bien d'une « fantasmagorie » du contact, de la contiguïté du corps avec les éléments physique, qu'il s'agit ici. On retrouve dans un autre passage de la « *villa civile* » :

Autour de cette [claire fontaine] je désire des fleurs variées, diverses sortes de roses et de renoncules [*roselline*] domestiques, autant que l'on peut en disposer, et un *pratellino* d'herbe [*erbetta*] fine et verte, sur lequel on puisse déposer ses habits sans crainte de les salir, l'homme pouvant ainsi se dévêtir à sa guise²⁷⁸.

Cet environnement empreint de grâce – une qualité suggérée par les diminutifs –, semble inviter spontanément à se dénuder, pour rouler sur le gazon ou se baigner dans la fontaine... Au Paradis, Adam et Ève n'étaient-ils pas nus ? Le jardin tendrait ainsi à s'offrir comme espace privilégié aux « libertés du corps à la Renaissance », selon l'expression de Marie Madeleine Fontaine²⁷⁹, qui a attiré l'attention sur le rôle du corps dans la culture de l'époque. Libertés qui vont pourtant être bientôt partiellement remises en question dans le grand mouvement de réforme morale enclenché progressivement par le Concile de Trente. Justement en 1573 paraît à Florence une édition du *Décameron* « *emendata* » (corrigée), c'est-à-dire élaborée selon des critères philologiques mais aussi expurgée des passages trop

²⁷⁶. Doni, 1977, p. 3332 et note 2 : « *In questo laghetto v'entrava talvolta la Fiammetta dentro con alcune bellissime e graziosissime donne nude, le acque del quale non altrimenti gli lor corpi candidi nascondeva, che farebbe una vermiglia rosa un sottil vetro* ». Le passage sur la Fiammetta ne se trouve que dans la copie de Venise (Biblioteca Marciana, Ms. Correr D, 5, 11) ; dans son édition, Paola Barocchi en rapproche le « motif » du *Décameron*, X, 6 (un nouvelle racontée par Fiammetta où apparaît en effet une autre scène de baignade de jeunes filles nues), alors qu'en fait toute la description qui précède transpose presque littéralement le texte de la conclusion de la sixième journée.

²⁷⁷. Voir par exemple Taegio, 1556, p. 68 qui décrit une *peschiera* « *ove si veggono i pesci in frotta andar notando, et talhor sguizzando uscir a galla, et l'acqua è sì pura, tranquilla e chiara, che gli occhi de' riguardanti senza impedimento alcuno mirano la diversità delle pietruzze, che sono al fondo* » (passage également reproduit dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 289).

²⁷⁸. Doni, 1977, p. 3328 : « *Attorno a questa [chiara fontana] desidero fiori diversi, rose varie e domestiche roselline, quanto trovar se ne può ; con un pratellino di minuta verde erbetta, sopra de la quale si possi ogni pulito vestimento posare, spogliandosi l'uomo a suo piacere* ».

²⁷⁹. Voir le recueil d'articles *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance* (Fontaine, 1993).

licencieux²⁸⁰. En 1582 – alors que paraît une seconde édition corrigée due à Lionardo Salviati –, Ammannati, entré dans l'orbite des Jésuites, publie la lettre aux membres de l'Accademia del Disegno qui condamne le nu en sculpture et fait amende honorable au sujet de ses propres statues²⁸¹. Bethsabée et surtout Suzanne nous l'apprennent : se baigner dans un jardin, ce serait exposer la vertu à la tentation²⁸²...

Une stratégie de « climatisation »

On se souvient que la recherche de la fraîcheur s'affirmait aux yeux des contemporains comme l'une des motivations de François lorsque, peut-être sur les traces de Pline le Jeune, il choisissait de créer ce jardin dans un site semi-montagnard de l'Apennin²⁸³. Les visiteurs se sont souvent montrés sensibles à cette fonction « climatique » du jardin, comme c'est le cas dans la description de Florence par Filippo Pigafetta, publiée en 1600 :

Au-dessus de Florence dans le Mugello domine Pratolino, résidence rendue particulièrement privilégiée par ses qualités, car pendant les longues journées de chaleur très pénible elle offre aux princes des salles fraîches et un air doux. Les eaux qui y jaillissent, conduites de loin, forment au-dessous, au-dessus et sur les côtés du palais de petits lacs et des viviers (...). On trouve en abondance des fontaines (...), des grottes et des antres sauvages, et un air frais et plaisant souffle perpétuellement entre les platanes et les arbres toujours feuillus²⁸⁴.

²⁸⁰. Boccace, 1573 ; à noter que le passage sur la baignade à la fin de la sixième journée est pourtant conservé (p. 347).

²⁸¹. Ammannati, 1962.

²⁸². Voir par exemple la splendide fresque de Baldassare Croce en l'église de S. Susanna à Rome, *Suzanne piégée par les vieillards* (1598), pour laquelle je renvoie aux observations de Marcello Fagiolo, « Il giardino del sacro e della virtù », dans Fagiolo – Giusti, 1996, p. 186-188. Sur l'iconographie du bain de Bethsabée, qui tend à la Renaissance à être assimilée à la Passion du Christ, voir également les remarques de Cazilhac, 1998.

²⁸³. Voir *supra*, chap. 1, « Une retraite solitaire ».

²⁸⁴. Pigafetta, 1997, p. 437 : « *sopra Firenze in Mugello signoreggia Pratolino, palazzo singularmente privilegiato di propria dote, peroché ne' lunghi giorni de' fastidiosissimi caldi ricrea li Principi suoi in fresche stanze, e d'aria soave. L'acque nascenti e da lontano tratte formano, di sotto e di sopra et a' lati del palagio, laghetti e vivai (...). Et abbondano le fontane, (...) e le grotte, e gli antri selvaggi in perpetuo rezzo con aura piacevole soffiante fra li platani, e gli alberi continuo fronduti* » (le substantif *rezzo* renvoie aussi bien à un lieu frais et ombragé qu'à un souffle d'air rafraîchissant). Cette description de Florence a été publiée dans Giovan Battista Elicona, *Canzone nelle sponsalitie della Serenissima Madama Maria Medici et del Christianissimo Henrico Quarto Re di Francia, et di Navara. Con annotationi del S. Filippo Pigafetta*, Rome, Niccolò Mutii, 1600, p. 37-44.

L'hypothèse qui a été avancée tout à l'heure apparaît même d'une certaine manière validée par le cas de Pratolino : la villa qu'il faut bien considérer comme la plus riche en grottes artificielles de toute cette période est aussi celle où le désir de fraîcheur semble avoir orienté le projet dans de si nombreux aspects qu'il en apparaît obsessionnel. Des grottes, il s'en rencontre partout dans le parc : celles de l'Ourse et des différents étages de l'*Apennin* dans le *barco nuovo*, celles de Cupidon et du Satyre dans le *barco vecchio*, et surtout l'ensemble qui forme un véritable réseau dans tout le soubassement du palais du côté de la façade méridionale. De nombreux plans nous en montrent l'agencement : les feuilles de Schickhardt (fig. 27) et de Guerra (fig. 28), ou encore un dessin anonyme daté de 1736 (fig. 29) et la gravure de Sgrilli (fig. 30). Il se compose de deux niveaux différents, comme on le voit dans l'élévation de la façade chez Utens (fig. 45). S'ouvrant sur le *stradone* par la fontaine du Mugnone (fig. 33), un couloir installé sous des volées droites d'escaliers est décoré aux deux extrémités par la grotte de Pan à gauche et par celle de la Renommée à droite (fig. 34-36). Au-dessus, à l'entrée du niveau qui constitue le rez-de-chaussée du palais, une triple baie en arcades entourée par des rampes curvilignes introduit dans la Grande Grotte (fig. 38), qui dessert sur la gauche la grotte de la *Spugna* (fig. 41) puis la grotte servant de salle à manger (fig. 42-43), au centre la grotte de Galatée (fig. 40), enfin à droite la grotte de l'Étue.

Luciano Berti a relevé que la villa ne se distingue pas des grottes mais les incorpore²⁸⁵. Cette caractéristique appelle quelques commentaires. La formule du nymphée hypogée intégré au volume même de la résidence n'était pas inédite, encore que ses principaux exemples fussent alors des réalisations françaises liées à des contextes italianisants²⁸⁶. L'un des rares modèles présents alors en Italie semble être la grotte du Palazzo del Giardino de Parme, commencée en 1564 et détruite au XVII^e siècle : entourée de volées d'escaliers à angle droit, elle présentait une configuration extérieure assez proche

²⁸⁵. Berti, 1967, p. 102.

²⁸⁶. Il s'agit avant tout de la grotte des Pins à Fontainebleau, construite pour François I^{er} dans la première moitié des années 1540 (voir Bardati, 1999), et surtout la grotte du château de la Bâtie d'Urfé, au rez-de-chaussée du corps de logis central, que Claude d'Urfé fit aménager vers 1550 (voir Poulain, 1990). Flaminia Bardati me signale également le cas du château de Maulnes, sur lequel elle mène actuellement des recherches.

de chacun des deux niveaux du soubassement de Pratolino²⁸⁷. Cependant, l'intégration de grottes au sein du palais trouve ici un développement sans précédent, qui comptera beaucoup dans l'architecture florentine du XVII^e siècle avec la vogue des « *camere fresche* »²⁸⁸. Cette singularité de Pratolino s'éclaire si l'on garde en tête l'affinité de l'édifice avec le palais de Poggio a Caiano (fig. 93), déjà perçue à l'époque par le *Journal* de Montaigne²⁸⁹ et évoquée par l'historien Franco Borsi, pour qui le jardin se prolonge ainsi dans l'architecture selon une continuité entre extérieur et intérieur²⁹⁰. Allons plus loin : le soubassement de Poggio était destiné à des pièces de service ; c'est aussi essentiellement le cas à Pratolino, puisque l'entrée du rez-de-chaussée sur la façade nord dessert des magasins, des réserves, une cuisine secrète²⁹¹... Dans les deux cas, ce niveau formant une base plus large que le corps de logis, dont le plan massé se passe de cortile central, possède donc une finalité fonctionnelle aussi bien qu'esthétique – cette fameuse idée de la villa se dressant sur un promontoire, afin d'être vue tout en servant de belvédère. À Poggio, au sein d'un parti général de retour à l'antique, Giuliano da Sangallo avait retrouvé l'idée de la *basis villae* dotée d'un *cryptoporticus* à arcades²⁹². Buontalenti, dont la réputation n'est pourtant guère celle d'un architecte épris de modèles classiques, aurait-il suivi la même voie ? Les trois arcades de l'entrée septentrionale, visibles chez Utens (fig. 45), pourraient le laisser penser. Mais il semble surtout avoir renoué avec la fonction même plutôt que la forme du *cryptoporticus* : offrir une promenade alternative, fraîche et ombragée, comme Pline le décrivait dans sa villa des *Tusci*:

²⁸⁷. Constitué d'une grande *peschiera* devant la façade du Palazzo del Giardino, dont le soubassement abritait une grotte encadrée par deux volées d'escaliers, cet ensemble avait été réalisé par le fontainier Giovanni Boscoli da Montepulciano et le sculpteur Simone Muschino à partir de 1564 : voir Adorni, 1990, p. 514-519 et la synthèse de Mambriani, 1998, p. 105-106. Le premier n'évoque pas cette filiation possible, mais cite la lettre du sculpteur Francesco Moschini après sa visite à Pratolino en juillet 1578, qui annonce au duc Octave Farnèse que François est en train d'y réaliser un lac de la même taille que celui du jardin de Parme, et s'offre d'envoyer des modèles de fontaines au duc (Adorni, 1990, p. 511, note 16 ; pour la lettre de Moschini, voir *supra*, prologue, « Le chantier initial »). Des relations étroites existaient donc entre les deux cours pour les questions d'architecture de fontaines. Matteucci Armandi, 1999, p. 361-362, fait aussi brièvement allusion à Pratolino à propos de la fontaine de Parme.

²⁸⁸. Cet aspect de la fortune de Pratolino a été souligné par Peroni, 1992a.

²⁸⁹. Montaigne, 1983, p. 264 ; voir *supra*, chap. 1, « Villégiatures médicéennes ».

²⁹⁰. Borsi, 1993, p. 205. Ce dernier affirme au sujet de ces grottes : « *Non si tratta di un episodico elemento coperto di giardinaggio ma di una vera e propria organizzazione di spazi chiusi destinati a feste serali o alle giornate di maltempo o di rigore del clima nel quale si organizza "la dolce vita" del principe e della sua corte* ». Mais elle semblent au contraire prévues pour les journées caniculaires...

²⁹¹. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 104.

²⁹². Ce point a été récemment souligné par Azzi Visentini, 1996, p. 61.

Au-dessous, une autre galerie à demi souterraine conserve en été la fraîcheur glaciale qui s'y trouve enfermée et, satisfaite de son atmosphère, elle n'appelle et ne laisse pénétrer aucun courant d'air²⁹³.

À Pratolino, cette fonction se trouve alors combinée à la fois avec le répertoire décoratif de la grotte et la distribution de véritables pièces d'habitation²⁹⁴. Il faut remarquer à ce sujet que dans son *Libro dell'antichità* rédigé vers 1570 et demeuré inédit, Ligorio évoque précisément à l'article sur la « *grotta* » une distinction des pièces du soubassement de l'édifice selon leur utilisation, espaces de service ou de déambulation au frais, qui rejoint étonnamment ce que l'on observe à Pratolino. Il n'est d'ailleurs guère impossible que la villa d'Este, où Ligorio s'était directement ressourcé à des formules antiques, ait pu servir ici de modèle intermédiaire avec ces solutions antiques²⁹⁵. Les deux loggias superposées formant un avant-corps au pied de la façade sur le jardin ébauchent déjà ce que Buontalenti mettra en place à Pratolino ; toutefois, elles forment une ordonnance classique (toscanes et corinthiennes) bien différente de l'ornementation « rustique » de tout le soubassement du palais de François, et il faudrait davantage penser à des éléments du jardin lui-même, comme le cryptoportique de la fontaine de Tivoli et la niche de la fontaine des Dragons, où par ailleurs se trouve déjà le principe d'un escalier à double volée ovale repris à Pratolino sur la façade méridionale, une solution dont les contemporains reconnaissent le caractère novateur²⁹⁶ : Buontalenti aurait véritablement reconduit la fonction de certaines catégories

²⁹³. Plinie le Jeune, *Lettres*, V, 6, 30 (éd. 1967-72, vol. II, p. 68, traduction légèrement modifiée) : « *Subest cryptoporticus subterraneae similis ; aestate incluso frigore riget contentaque aere suo nec desiderat auras nec admittit* ». La fonction climatique du *cryptoporticus* apparaît également dans la villa des Laurentes (II, 17, 16-19, éd. 1967-72, vol. I, p. 87-88).

²⁹⁴. Je privilégie ici une analyse de l'architecture en termes fonctionnels ; pour une discussion nuancée des rapports avec Poggio a Caiano sur le plan formel, voir Fara, 1988, p. 142-145.

²⁹⁵. Pirro Ligorio, *Libro dell'antichità*, ms. Archivio di Stato di Torino, J. a. III, 3-16 et J. A. II, 1-16, vol. VI, fol. 151 : « *Per essere due parti dunque la crypta et il cryptoportico, come nella parte dell'ipogeo artificiosamente fatto per li vuoti sotto 'l primo piano, la cripta serviva alli cellari et alli ipocanisti, alli forni et altre bisogne della casa ; e lo cryptoportico, sotto della loggia o cavedio primo dell'edificio di sopra, serviva per deambulatorio per passeggiare al fresco, sendo dipinto et ornato di lavori di stucco* » (d'après Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 2672, note 3). Sur l'« *hypocauston* » de Pratolino, voir ci-dessous les observations d'Aldrovandi. Ajoutons que Paleotti, 1961, II, 37, p. 429-430, s'appuyant probablement sur les recherches lexicographiques de Ligorio, fait aussi rentrer dans le champ sémantique du mot *crypta* les celliers et réserves de nourriture comme les « *ambulationes hypogea, cioè luoghi sotto terra per passeggiare, simili ai criptoportici* ».

²⁹⁶. BAV Barb. 5341, fol. 207v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 174) : « *due scale di nova architettura che fanno un ovato perfetto* ». Fara, 1995, p. 57, suggère pour les escaliers des deux façades une dérivation des projets de Baldassare Peruzzi pour Poggio a Caiano ainsi que de la solution adoptée par Vignole pour le soubassement de la villa Farnèse à Caprarola – rampes curvilignes et droites en séquence –, que Buontalenti aurait pu voir en 1557 (le chantier en était déjà amorcé : voir Faldi, 1981, p. 23). Ce rapprochement avec Caprarola est aussi proposé par Fagiolo, 1986, p. 74-75.

typologiques de l'architecture antique tout en faisant pénétrer le vocabulaire du jardin « maniériste » – qui s'y ressourcement lui aussi – au sein de l'édifice.

Il faut également noter que l'une de ces grottes semble précisément correspondre à une certaine réinterprétation d'un thème des villas antiques. À droite de la Grande Grotte centrale se trouve le « *bagno della stufa* », le bain de l'Étuve. Nous n'en avons pas d'autre représentation iconographique que les plans d'ensemble de ces grottes, tels ceux de Schickhardt et de Guerra (fig. 27-28), mais les textes permettent de reconstituer son ornementation. Vieri explique en particulier qu'il s'agit

d'une pièce décorée de stucs, de peintures et de nombreuses pierres fines incrustées. Il y a de plus une vasque [*pila*] de marbre rouge surmontée d'un monticule, d'où s'écoule une pluie d'eau chaude. Il y a encore, en quantité, des coraux, des coquillages et de la nacre, ainsi que de nombreux animaux ; cette fontaine comprend deux tuyaux, qui jettent l'un de l'eau chaude, l'autre froide²⁹⁷.

La vasque pouvait donc servir de baignoire²⁹⁸. Aldrovandi, qui s'arrête lui aussi à la richesse du décor, en parle comme d'un « *balneum tepidum seu hypocaustum*²⁹⁹ », ce qu'il pourrait laisser entendre qu'il y reconnaisse à la fois un *tepidarium* (bain intermédiaire) et un *hypocaustum* (chauffage souterrain), deux structures des thermes antiques, présentes dans des villas comme celles de Pliny le Jeune³⁰⁰. S'il y eut une certaine vogue des étuves à décor antiquisant dans l'Italie de la Renaissance³⁰¹, elle rejoint ici le sens profondément romain du lien entre jardins et thermes.

Éléments indispensables dans cette « climatisation » des espaces, les *scherzi d'acqua* ont bien évidemment été prévus, et abondamment décrits par les visiteurs. Le journal du voyageur écossais Fynes Moryson, qui visite le jardin en 1594, y fait par exemple référence :

²⁹⁷. Vieri, 1586, p. 36 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409) : « *il bagno della stufa, che è una stanza di stucchi dipinta e con molte pietre fini commessevi. Di più vi è un pilo di marmo rosso con un monte du sopra, che fa una pioggia cadente in dette pile di acqua calda. Sonvi ancora di molti coralli, chiocciole e madreperle, con molti animali dentrovi : la qual fonte ha due cannelle, che una getta acqua calda e l'altra fredda* ». Voir également Sgrilli, 1742, p. 14-15, qui ajoute d'autres détails (grotesques, *scherzi d'acqua*), mais il s'agit peut-être d'additions postérieures.

²⁹⁸. Comme le confirme Schickhardt, 1979, fol. 51r, p. 223, dans la légende de son plan : « *R ist ein Badkessel, das man darin baden kan* ».

²⁹⁹. Aldrovandi, 1989, fol. 77v, p. 354. Montaigne, 1983, p. 177, note simplement : « Il y a aussi une singulière étuve ».

³⁰⁰. Pliny le Jeune, *Lettres*, II, 17, 11 et V, 6, 25-26 (éd. 1967-72, vol. I, p. 86 et vol. II, p. 67). Sur ce point, voir Grimal, 1984, p. 194-196 et 260-261.

³⁰¹. Par exemple la célèbre *stufetta* du cardinal Bibbiena au palais pontifical du Vatican, décorée en 1516-1517.

De dessous les escaliers du palais et les pavements qui l'entourent on peut faire jaillir, en tournant un robinet, de puissants jets d'eau ; en effet, compte tenu de la chaleur, on s'amuse ici à doucher les visiteurs de cette façon³⁰².

Les *scherzi* de ces rampes ovales arrivaient jusqu'à hauteur d'homme³⁰³. Le voyageur évoque ensuite la Grande Grotte :

Les jets d'eau sont si nombreux et si divers que, même en prenant bien leurs précautions, les visiteurs ne peuvent pas s'en préserver et on s'amuse à les prendre ainsi par surprise³⁰⁴.

Cette grotte était formée d'un vestibule s'ouvrant sur une pièce rectangulaire, beaucoup plus large que profonde (fig. 27). L'eau était notamment émise au niveau des niches pariétales, par exemple depuis des reliefs de mosaïque figurant des harpies³⁰⁵, mais encore, comme le note Heinrich Schickhardt en 1600, depuis des orifices dissimulés dans le sol, dont les jets atteignaient la voûte puis retombaient comme s'il pleuvait, ou bien étaient dirigés vers les visiteurs³⁰⁶. On pourrait parler d'un véritable « déluge » : bien que le terme « *grotta del Diluvio* » ne semble pas apparaître dans les sources plus anciennes, c'est effectivement l'appellation qui lui sera donnée au XVIII^e siècle³⁰⁷. Si l'on se réfugie à l'extérieur de la grotte, on devra affronter les jeux d'eau dont sont munis les escaliers de la façade septentrionale, décrits juste avant dans le texte de Moryson. Des visiteurs comme Montaigne en font d'ailleurs l'expérience :

À un seul mouvement toute la grotte est pleine d'eau, tous les sièges vous rejaillissent l'eau aux fesses ; et fuyant de la grotte, montant contremont les escaliers du château, il sort de deux en deux degrés de cet escalier, qui veut se donner ce plaisir, mille filets d'eau qui vous vont baignant jusqu'au haut du logis³⁰⁸.

³⁰². Moryson, 1907-08, vol. I, p. 328 : « *From under all the staires of the Pallace, and the pavements round above, with the turning of a cocke, spoutes of water rise up in great force. For in respect of the heat of the Country, they take great pleasure to wet the passengers in this sort* ». Ce journal de voyage (*An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell*) fut d'abord publié à Londres en 1617 ; je suis pour ce passage comme les deux suivants la traduction de Michel Baridon (Baridon, 1998, p. 672-674).

³⁰³. BAV Barb 5341, fol. 207v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 174) ; voir également Vieri, 1586, p. 33-34 (éd. Barocchi, 1977, p. 3408).

³⁰⁴. Moryson, 1907-08, vol. I, p. 328 : « *So many and so divers are the castings of the water, as the most wary man cannot escape wetting, where they make sport to betray all lookers on in that kind* ».

³⁰⁵. Vieri, 1586, p. 35-36 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409) : « *In testa a dette nicchie vi sono due arpie di musaico, che gettono di molta acqua, bagnando chi sta a vedere* ».

³⁰⁶. Schickhardt, 179, fol. 50v, p. 222 : « *Uff dem Boden diser Groten hat es sehr vil verborgne Lechle, so man nicht acht, dardurch das Wasser uber sich biss an das Genelb pritzet, das wider herunder felt, als wans regnet, ist auch gemeiniglich uff die Tibren Spritzwerk gericht* ».

³⁰⁷. Par exemple chez Sgrilli, 1742, p. 13.

³⁰⁸. Montaigne, 1983, p. 175-176. Sur la valeur symbolique de ce dispositif, voir *infra*, chap. 5, « Représentations météorologiques ».

Ces deux groupes de mécanismes fonctionnent donc en séquence : il s'agit cette fois d'une stimulation « tactile » du mouvement du visiteur ! Dans la grotte de Cupidon, explique encore Moryson,

on voit des chaises de marbre, où les visiteurs ont envie de s'asseoir, mais ils ne sont pas plutôt installés qu'un seau d'eau leur tombe sur la tête ; de plus, le pavement est de marbre et de nombreuses dalles, en recevant une légère pression du pied, jettent de l'eau au visage et dans les yeux des gens³⁰⁹.

L'une des marches du petit escalier d'accès à la grotte était en effet « piégée » et actionnait deux jets d'eau qui atteignaient le visage, puis étaient escamotés quand on passait sur le degré suivant... De plus, à l'intérieur, la statue en bronze de Cupidon pivotait et arrosait le spectateur avec sa torche³¹⁰ (fig. 58). Comme dans la description idéale de Doni, c'est le propre poids du visiteur qui déclenche les *scherzi d'acqua* de manière automatique, grâce à l'installation de dispositifs que l'on appellerait aujourd'hui, dans le vocabulaire de la technologie des systèmes automatisés, des « capteurs sensibles »³¹¹. L'auteur des *Discours viatiques* raconte de la même façon comment il était impossible de « s'exempter d'être mouillé » dans la Grande Grotte et précise encore que d'autres jets d'eau impitoyables étaient installés à l'intérieur de l'*Apennin*, en fait dans la grotte de Thétis ; à la grotte de Cupidon, dont sont décrits la marche et les sièges piégés, certains de ses compagnons, « craignant d'être mouillés, n'y voulurent entrer³¹² ». La disposition des *scherzi d'acqua* tend donc à déterminer directement le parcours et à faire du jardin un espace qui agit et même « réagit » physiquement sur le corps du spectateur. Même la fontaine du *giardino segreto*, une petite loggia reposant sur des colonnes de porphyre³¹³, est équipée de ces jets d'eau, ainsi que le dessine Guerra (fig. 46).

³⁰⁹. Moryson, 1907-08, vol. I, p. 330 : « *on all sides are marble chaires, whereupon passengers willingly sit after their walking : but assoone as they lightly presse some of the seats, a pail of water fals upon his head that sits upon it ; besides the pavement is of marble, and therein many stones are so placed, as lightly touched with a man's foot, they cast up water into his very face and eies* ».

³¹⁰. Ces détails sont décrits dans BAV Barb. 5341, fol. 209v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175-176) ; voir également Vieri, 1586, p. 53 (éd. Barocchi, 1977, p. 3419).

³¹¹. Lors des restaurations actuelles de ce genre de dispositifs, on applique d'ailleurs une forme moderne de capteur : les cellules photosensibles. C'est justement le cas à la grotte de Cupidon, à l'issue des travaux menés par Mariachiara Pozzana (achevés en 1991).

³¹². *Discours viatiques*, 1983, respectivement fol. 35v, 32v et 33v, p. 78-80 (voir *infra*, document 1). Vieri, 1586, p. 27 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403) fait aussi allusion aux *scherzi d'acqua* de la grotte de Thétis.

³¹³. Voir entre autres la description de Vieri, 1586, p. 50 (éd. Barocchi, 1977, p. 3417).

Pour se rendre pleinement compte de la diffusion à Pratolino des *scherzi d'acqua*, dont nos voyageurs ne mentionnent qu'une partie, il suffit de consulter le rapport bien plus technique des installations hydrauliques qu'un ingénieur, très probablement Giuseppe Ruggieri, rédigea après une inspection de la villa autour de 1757. Accompagné d'un plan détaillé (fig. 11), ce texte fournit en particulier un inventaire de cent soixante-douze *chiavi* et vingt-trois *bronzine*, deux types de dispositifs destinés au contrôle de la distribution de l'eau³¹⁴ : elles servent à couper l'eau pour l'entretien, à mettre en marche les fontaines et les automates, mais nombre d'entre elles permettent aussi de déclencher des *scherzi d'acqua* dans les grottes ou autour des fontaines, soit manuellement, soit grâce à un mécanisme comme la fameuse « fausse marche » à l'entrée de la grotte de Cupidon. Malgré de probables additions postérieures, au XVIII^e siècle l'essentiel du système hydraulique datait encore des travaux menés sous François puis son successeur Ferdinand et représentait, nous aurons l'occasion d'y revenir, une véritable prouesse technologique³¹⁵.

Les ambassadeurs japonais qui visitèrent le jardin en 1585 s'émerveillèrent de la sensation de fraîcheur procurée par la profusion d'eau vive³¹⁶. Pratolino n'avait pas la même abondance de fontaines qu'à la villa d'Este à Tivoli, comme le relevait déjà Montaigne³¹⁷. Toutefois, les deux séries de bassins qui parcouraient sinueusement le *barco vecchio*, ces *gamberaie* ou *tonfani*, devaient sans doute grandement contribuer à cette sensation de fraîcheur. Les descriptions évoquent ces ruisseaux bouillonnants (*rivi, rii, canaletti*), en insistant davantage sur leur valeur esthétique que sur leur fonction, pourtant essentielle, de viviers³¹⁸ ; l'auteur des *Discours viatiques* parle même la série occidentale comme d'un « long ruisseau qui descendant rend plusieurs larges bassins plains d'eau avec un doux et plaisant murmure causé par les petits cailloux qui sont expressément mis en forme de degrés cavés à la descente dudit ruisseau³¹⁹ ». On pouvait d'ailleurs les observer de haut en les traversant par certains ponts : de ce côté Utens en figure deux, bordés de balustrades, à la hauteur de

³¹⁴. Ruggieri, 1979, fol. 21r-26v, p. 247-253. Sur cette description technique, voir Zangheri, 1981 ; pour les termes *chiave* et *bronzina*, le glossaire ci-dessous.

³¹⁵. Voir ci-dessous le chap. 5 sur le réseau hydraulique de la villa et le chap. 6 à propos des automates.

³¹⁶. Voir *supra*, chap. 1, « D'air pur et d'eau fraîche ».

³¹⁷. Montaigne, 1988, p. 235.

³¹⁸. Par exemple BAV Barb. 5341, fol. 209v : « un rio che discendendo per gentilissimi canaletti per lo medio del barco in varii gorgbi pieni di pesci fa bellissima mostra » ; fol. 211v : « [l'acqua] dopo l'aver attraversato con due rivi pieni di trotte il barco per mezzo il bosco dividendo per piacevolissimi canaletti con chiarissima acqua (...) » (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175 et 177).

³¹⁹. *Discours viatiques*, 1983, fol. 33r, p. 78 (voir *infra*, document 1).

la grotte de Cupidon et de la Fontaine rouge, tandis qu'un troisième enjambe le petit canal qui prolonge la série orientale, sur l'allée qui relie le Chêne à la fontaine de l'Ammannati (fig. 3). Mais, aux oreilles des hommes du XVI^e siècle, ce bruit de l'eau était également synonyme de fraîcheur... Il s'agit en somme du développement à grande échelle de la formule du cours d'eau bouillonnant que nous avons déjà rencontrée : une mise en forme de l'eau courante qui en exalte la sonorité tout en favorisant son pouvoir rafraîchissant.

On avait sans doute envie, comme les jeunes filles du récit boccacien repris par Doni, d'entrer dans l'eau. D'ailleurs certains bassins de Pratolino servaient bien de « piscines ». C'est effectivement le cas du « *bagno* » en forme de canal qui est situé entre les *gamberaie* orientales et les trois grands *vivai* (fig. 3) : Vieri explique qu'il est décoré de pierres colorées ; « des berges jaillissent des jets d'eau, formant une pluie qui retombent sur ceux qui se baignent³²⁰ », autrement dit, ceux que n'effraient pas la froideur de cette eau vive. D'autre part, la *peschiera della Maschera* ou vivier du Masque, au début des *gamberaie* occidentales, était conçue pour la baignade. Cette fontaine, partiellement conservée (fig. 52), tirait son nom du relief, entouré de festons de fruits, qui décorait le mur de soutien au nord³²¹. Comme le suggère la lunette d'Utens (fig. 53) et le représente clairement un dessin de Guerra (fig. 54), le bassin, rempli de poissons, était entouré d'une balustrade ; au fond deux escaliers symétriques permettaient d'y descendre. Le fond était en fait incliné – ainsi qu'on l'observe aujourd'hui encore –, et la profondeur variait ainsi d'environ 15 centimètres à la hauteur d'un homme³²². Cette *peschiera* permettait donc, comme le souhaite Del Riccio, de se baigner au milieu des poissons, avec bonheur et en toute sécurité.

La plantation de l'essentiel de la surface en massifs arborés découpés d'allées assez étroites faisait de ce *barco*, pourtant situé dans une vallée orientée plein sud, un jardin

³²⁰. Vieri, 1586, p. 46-47 (éd. Barocchi, 1977, p. 3415) : « *un bagno tutto imbrecciato di pietre di varii colori e ne son fatti scompartimenti mirabili* » ; « *dalle sponde di detto bagno escon zampilli, i quali fanno una pioggia cadente a dosso a queglii che si bagnano* ». Les pierres colorées étaient vraisemblablement répandues sur le fond, et bien visibles depuis le pont qui traversait ce canal.

³²¹. Aldrovandi, 1989, fol. 74v, p. 352. Le vivier a été restauré sous les Demidoff (voir Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985, p. 98 et *supra*, prologue, « Fortune et transformations successives »). Sur la valeur « météorologique » de cette fontaine, voir *infra*, chap. 5, « Une iconographie plurivoque ».

³²². Voir Sgrilli, 1742, p. 24-25, qui précise en outre qu'un vestiaire est percé dans la paroi, et qu'un équipement permettait la production d'eau chaude (peut-être des additions postérieures). Le bassin a été comblé lors des transformations du parc par Joseph Frietsch, puis réouvert sous les Demidoff (Zangheri, 1979, vol. I, p. 161). Deux relevés en coupe de l'état actuel sont donnés dans Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985, p. 99, fig. 106 et 107.

presque entièrement ombragé. Les deux *piazzæ* circulaire figurées par Utens de part et d'autre du Parnasse (fig. 67) étaient de même protégées par un rideau d'arbres, sous lesquels des bancs permettaient au promeneur de se reposer en jouissant du spectacle des automates et de l'orgue hydraulique, ainsi que le montre Guerra (fig. 68). À côté, le grand chêne rendu « praticable », comme le désigne Guerra (fig. 70), offrait une autre halte ombragée à la promenade. Deux escaliers en colimaçon permettaient de grimper au sommet (fig. 71), sur une terrasse munie d'une fontaine, d'une table et de sièges³²³. Comme le note Del Riccio, plusieurs hommes pouvaient ainsi prendre place dans cette salle à manger agrémentée de *scherzi d'acqua*, comme dans le chêne transformé de la même manière par Tribolo à Castello³²⁴.

Espace de vie quotidienne, le jardin du XVI^e siècle est bien entendu utilisé pour prendre ses repas – lors de banquets festifs ou de manière quotidienne –, et souvent aménagé en conséquence. Par exemple dans son traité manuscrit *La grande arte dell'agricoltura* (1552), Girolamo Firenzuola conseille ainsi de réaliser à l'aide de *spalliere* deux salles de verdure qui serviront de cuisine et d'office pour l'organisation des repas en plein air³²⁵, l'un des grands plaisirs de la villégiature. Et là encore, le goût typiquement antique de dîner dans une ambiance rafraîchie, qui semble avoir beaucoup marqué la Renaissance³²⁶, se retrouve comblé à Pratolino. En effet, l'autre salle à manger prévue dans le jardin se situait sous le palais, à gauche de la Grande Grotte. Le décor de cette grotte, dite « de la Samaritaine » en raison du théâtre d'automates qui en ornait le fond, est connu par un dessin de Guerra (fig. 43) et par les descriptions. Les plats pouvaient arriver grâce à une roue mécanique, sans que le service soit nécessaire si le prince désirait manger seul. Un « page » de marbre

³²³. Vieri, 1586, p. 47 (éd. Barocchi, 1977, p. 3416) ; BAV Barb. 5341, fol. 210r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 176). L'arbre est indiqué comme « *quercia* », probablement un chêne pédonculé (*Quercus robur* L.) puisque le chêne sessile (*Quercus petraea* Matt.) est généralement appelé « *rovere* » en italien.

³²⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 30r (éd. Pozzana, 1990, p. 184) : « *vi si ponno star su molti uomini comodamente a desinare altresì vedrai molti zampilli d'acqua che quando gettono fanno in guisa d'una gran pioggia* ». Le chêne de Castello est notamment décrit par Vasari, 1967, vol. V, p. 469 (trad. dans Vasari, 1981-89, vol. VII, p. 351-352) et Montaigne, 1983, p. 181-182. Sur le goût pour ces « chênes-maisons », voir Lazzaro, 1990, p. 55-56.

³²⁵. Firenzuola, 1981, p. 306.

³²⁶. Par exemple, Doni, 1977, p. 3338, évoque pour le « *podere di spasso* » l'avantage de la proximité d'un cours d'eau : « *E per ultimo diletto tiene il gentiluomo (...) una barchetta accomodata, da scorrere lo spazio di mezzo miglio fra le ombre fresche de' rami e tra i rivi cristallini e correnti, e per poter talvolta sopra dell'acqua limpida cenare, con variate musiche et altri piacevoli dilette* ». On pourrait mettre en regard d'un tel texte le tableau de Benedetto Caliari, *Villa sur la lagune*, où l'on apprête la table sous une *pergola* au bord de l'eau (Bergame, Académie Carrara, reproduit dans Azzi Visentini, 1996, p. 228).

versait de l'eau dans vase et tendait une serviette à ceux qui voulaient se laver les mains³²⁷... Au centre, une table de marbre octogonale était creusée de petits bassins d'eau bouillonnante qui servaient de « *rinfrascatoio* » aux convives ; Aldrovandi précise même que l'eau jaillissante imitait des récipients de verre de forme alternativement ovale ou ronde³²⁸. Le *Journal* de Montaigne explique clairement le mode d'emploi de ces « rafraîchissoirs » : « Dans chacun desdits six [en fait huit] vaisseaux, il s'ourd un jet de vive fontaine, pour y rafraîchir chacun son verre, et au milieu un grand à mettre la bouteille³²⁹. » Pline avait décrit dans sa villa des *Tusci* un petit pavillon pour les repas, ombragé d'une treille ; la table de marbre était creusée d'un bassin où les plats pouvaient flotter³³⁰. La *tavola d'acqua* toujours visible dans la villa Lante à Bagnaia semble en être l'écho direct ; ainsi que l'illustre un dessin de Guerra (fig. 114), des bouillonnements ponctuaient la canalisation centrale de cette table destinée à l'évidence à de grands banquets en plein air, à l'ombre des platanes rafraîchie encore par des *scherzi d'acqua*³³¹. Mais à Pratolino, la salle à manger était cette fois souterraine et secrète, et le besoin de fraîcheur s'étendait à la température du vin. Dans deux niches de la Grande Grotte, des tables de marbre creusées d'un bassin pouvaient également faire office de « *rinfrascatoio* »³³² (fig. 27, n° F).

L'un des débats médicaux de l'époque concerne justement un usage alors en pleine vogue et dont François lui-même a la passion³³³ : les boissons glacées³³⁴. À la fin du siècle, dans le chapitre sur l'eau de son *Agricoltura sperimentale*, Del Riccio le défend dans un assez

³²⁷. « Toutefois il est malaisé d'essuyer ses mains à sa serviette, attendu la dureté de sa matière qui est encore de marbre blanc », remarque avec ironie l'auteur des *Discours viatiques*, 1983, fol. 35r, p. 80.

³²⁸. Vieri, 1586, p. 37 (éd. Barocchi, 1977, p. 3410) ; BAV Barb. 5341, fol. 208r-v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 174-175), qui l'appelle « *grotta del Cibo* » (« *grotta del Cielo* », sans doute par erreur du copiste, dans BRF Ricc. 2312, fol. 128r) ; Aldrovandi, 1989, fol. 76v-77r, p. 354 : « *fons autem ille qui ex medio mensae octogonae exit, ad instar veli mittit aquam superius qui aemulatur bullas magnas quasi vascula vitrea onostendentia quandoque ovale, quandoque vero rotundus* ».

³²⁹. Montaigne, 1983, p. 176.

³³⁰. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 36-37 (éd. 1967-72, vol. II, p. 70).

³³¹. *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 198v, p. 330 : « *Si giunge ad un'altro piano chiamato la piazza dell'auro rerio con diversi arbori di platani, et in mezzo di detto piano v'è una fonte longa a modo di tavola con cinque bollori, over cannelli d'acqua con schizzi da bagnare di qua e di là* » ; voir Lazzaro, 1990, p. 257-258. Coffin, 1991, p. 95, fait aussi le rapprochement avec la lettre de Pline.

³³². Vieri, 1586, p. 36 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409) ; Schickhardt, 1979, fol. 50v, p. 222.

³³³. Voir Berti, 1967, notamment p. 23 et 211 ; en octobre 1587, pris d'une fièvre qui lui sera fatale, le grand-duc désobéit à ses médecins en continuant à prendre des boissons froides. Cet usage a également eu des répercussions dans le domaine des objets décoratifs : voir par exemple l'étude de Iacopo Ligozzi pour des pièces d'orfèvrerie servant à mélanger eau, vin et neige (GDSU, 97178 Orn., dessin reproduit dans Berti, 1967, fig. 143).

³³⁴. Voir entre autres Bacci, 1576, II. On retrouve ce phénomène dans l'Espagne de Philippe II : voir San Miguel Briongos, 1998.

long développement. Il justifie tout d'abord ce mode de consommation pour des raisons « thérapeutiques ». Il faut noter que ses arguments vont dans le même sens que les observations de Francesco de' Vieri, dans un manuscrit inédit dédié à François de Médicis qui a très bien pu le lire, puisqu'il s'agit d'un commentaire du quatrième livre des *Météorologiques*, un texte de base pour ses propres recherches expérimentales. Vieri explique que le froid aide à la digestion en concentrant la chaleur vitale dans le ventre, le foie et le cœur, de la même manière qu'une baignade de quelques heures tempère les parties trop échauffées du corps en été³³⁵. Quant à Del Riccio, qui n'en est pas pour autant médecin ni philosophe, il s'essaie à un raisonnement qui s'appuie lui aussi sur la physiologie aristotélicienne des qualités. Si boire frais est si agréable, c'est qu'il s'agit en fait d'une « nécessité naturelle », puisque la chaleur corporelle doit être régulée lors des canicules estivales, et l'humidité interne restaurée : mais l'humidité des boissons, qualité passive, n'y parvient pas sans être associée au froid ; les boissons fraîches chassent encore les humeurs nocives. Fort de ces arguments, il explique alors différentes méthodes pour obtenir des boissons fraîches. La plus simple est de placer les verres et la bouteille de vin dans un *rinfrascatoio* dont l'eau sera changée plusieurs fois au cours du repas : c'est bien ce que permet la table de Pratolino, de manière « automatique » cette fois comme pour mieux préserver l'intimité des dîners princiers... Mais selon Del Riccio, il vaut mieux pouvoir disposer de neige et de glace, abritées dans une citerne (*conserva*) aménagée dans le jardin. Il détaille comment construire et employer de telles glacières ; la neige sera par exemple placée dans le *rinfrascatoio*, ou même ajoutée directement à la boisson si elle est propre³³⁶. Montaigne, attentif aux mœurs locales, est d'ailleurs frappé qu'à Florence on soit « dans l'habitude de mettre de la neige dans les verres avec le vin³³⁷ ». Après avoir parlé des rafraîchissoirs de Pratolino, le *Journal* de l'écrivain ajoute justement : « Nous y vîmes aussi des trous fort larges dans la terre, où on conserve une grande quantité de neige toute l'année³³⁸. » Comme dans de nombreux jardins de l'époque, des glacières avaient donc été

³³⁵. Vieri, BNCF Palat. 785, fol. 40r. Ce manuscrit a dû être écrit entre l'édition de son commentaire aux trois premiers livres (1573) et celle de son exposition de l'ensemble des *Météorologiques* (1582), autrement dit à la même époque que la création du jardin.

³³⁶. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 61r- 66r.

³³⁷. Montaigne, 1983, p. 310 (texte original : « *Si costuma qui di metter neve nelli bicchieri di vino* », p. 474). Curieux comme toujours, il s'y essaie mais en met peu car il ne se porte alors pas très bien...

³³⁸. Montaigne, 1983, p. 176. Une description poétique de Pratolino confirme cet usage (*Pratolino, Egloga*, BNCF Magliab. VII, 403, fol. 8v : « *E li per adoprare nel caldo giorno / Si serba al gran Pastor la neve, e l'ghiaccio* » ; voir *infra*, document 2).

prévues : l'une d'entre elles devait se situer dans le *barco* sud, parmi les massifs situés entre le *stradone*, la volière et la fontaine de l'Ammannati, et correspondre aux deux petites constructions en forme de hutte conique figurées par Utens à cet emplacement, et mentionnées plus tard sur un plan anonyme du XVIII^e siècle³³⁹ (fig. 7) ; on retrouve d'ailleurs la même formule dans le *barco* de Bagnaia, comme l'illustre la gravure de Ligustri juste à droite du pavillon³⁴⁰ (fig. 110). À Pratolino, une seconde glacière, encore présente aujourd'hui, fut terminée au début d'octobre 1580 – quelques semaines avant la visite de Montaigne – à proximité des écuries, en dehors du *barco* nord³⁴¹.

Ainsi ce désir de fraîcheur, si profondément ancré dans la sensibilité de l'époque et justifié médicalement dans l'entourage du grand-duc, se voyait comblé à Pratolino par tous les moyens disponibles, les plus simples ou, de préférence semble-t-il, les plus sophistiqués. En témoigne assez le *stradone* : cette promenade, l'une des rares parties vraiment exposées au soleil, était protégée d'une *pergola* d'un genre tout à fait inhabituel, puisqu'elle était formée de jets d'eau :

On descend doucement par une allée [*strada*] large et très longue. Sur chacun de ses côtés, il y a tous les six pas des fontaines de marbre dont l'eau s'écoule dans un bassin ; mais ce qui est encore plus charmant, c'est que tandis que l'on descend cette allée, sur chaque rebord de part et d'autre jaillissent des *zampilli d'acqua* qui retombent en courbe de l'autre côté, et l'on va ainsi jusqu'au bout non pas sous les rameaux, mais sous un *percolato* d'eau limpide. Cette allée est garnie d'herbe verte et très fine³⁴².

Vieri parle même d'un « *percolato*, sous lequel l'homme passe sans être mouillé³⁴³ ». Comme le confirment le dessin de Giovanni Guerra (fig. 48) et la gravure de Stefano Della Bella (fig. 49), chaque jet transversal partant du sol formait une parabole qui, avec la précision d'un projectile, atteignait l'autre bord en créant effectivement un tunnel aquatique, tandis

³³⁹. La glacière est indiquée dans la légende de ce plan anonyme de la Pratolino daté de 1736 : « *S. Conserva per diaccio* ».

³⁴⁰. La légende de la gravure de Ligustri indique à cet endroit « *24. Conserva della neve* » ; l'inventaire rédigé en 1588 indique de même dans le *barco* un « *pozzo del g[h]iaccio con una capanna* » (*Descrizione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 212v, p. 332).

³⁴¹. Voir ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. non numéroté, note du 30 septembre visée par Iacopo Dani le 3 octobre 1580 : « *Pozzo contiguo a dette stalle* », d'après Zangheri, 1979, vol. I, n° 36, p. 210.

³⁴². BAV Barb. 5341, fol. 209r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175) : « *si scende dolcemente per una strada lunghissima e larga la quale ad ogni sei passi da ciascuno de' lati ha fontane di marmo che caggiono in una pila, ma quello che è più gratioso si è che mentre si va discendendo per questa, dall'una e dall'altra banda delle sponde scaturiscono zampilli d'acqua che facendo giro caggiono nell'altra banda onde si va sino alla fine invece di fronde sotto un pergolato di chiarissima acqua. Questa strada è piena tutta d'erbe verdi e finissime* ». BRF Ricc. 2312, fol. 128v-129r, ne diffère que par le terme « *via* » au lieu de « *strada* ».

³⁴³. Vieri, 1586, p. 45 (éd. Barocchi, 1977, p. 3414) : « *un pergolato, sotto al quale andando l'uomo non si bagna* ».

que des jets verticaux rythmaient plus visiblement encore les côtés de l'allée. Un dispositif proche se trouvait dans la « Fontaine rouge », en construction dès 1577, ainsi nommée pour la couleur de sa vasque centrale³⁴⁴ ; Guerra en montre l'agencement (fig. 62) : les visiteurs pouvaient se reposer dans cette fontaine en rotonde, « isolée sur un replat et entourée d'ombre » ainsi que le note la légende du dessinateur, s'asseoir sur les bancs encerclant cette petite *piazza* en forme de « théâtre³⁴⁵ », et contempler les jets d'eau qui passaient juste au-dessus de leurs têtes, en recevant sans doute quelques gouttes...

Il semble que les jets paraboliques de la longue allée n'aient été installés que tardivement. En effet, le *Journal* de Montaigne, qui visite Pratolino en novembre 1580, ne les décrit pas, ce qui n'a guère été remarqué jusqu'à présent :

Par les deux côtés, il y a des longs et très beaux accoudoirs de pierre de taille de cinq ou de dix en dix pas ; le long de ces accoudoirs, il y a des surgeons de fontaines dans la muraille, de façon que ce ne sont que pointes de fontaine tout le long de l'allée³⁴⁶.

Cette ponctuation régulière agrémentait déjà visuellement la longue promenade ainsi créée, qui sans elle, enfermée sur les côtés par des massifs d'arbres, aurait été bien plus monotone. Dans un second temps, on aurait souhaité l'ombrager ; d'après un document de septembre 1582, Bonaventura da Orvieto prévoyait d'installer des arcades métalliques sur l'allée³⁴⁷. Mais plutôt que de réaliser de simples *cerchiate* formant une *pergola a mezza botte*, on réussit à les doubler de leur imitation hydraulique, qui, sur une telle longueur, devenait une véritable attraction. À côté de ces structures chères à l'horticulture de l'époque, un autre modèle pourrait en avoir inspiré l'idée : les longs canaux bordés de jets inclinés des jardins mauresques, comme celui du patio de la Ria du Généralife à Grenade. S'agirait-il d'un cas précis d'adaptation de l'art islamique des jeux d'eau ? Hypothèse plausible, puisque François, accompagné d'une vaste suite qui comprenait aussi Buontalenti, s'était rendu en

³⁴⁴. ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 248, 22 novembre 1577, où sont mentionnés des travaux de maçonnerie à la « *fonte rossa* ». Elle est décrite par Aldrovandi, 1989, fol. 75r, p. 352 : « *Fons alter dicitur fonte rosso figurae rotundae sex ramos fundit deinde ex parte inferna multae excurrunt scaturigines* ». L'appellation « fontaine des Coqs » (*fonte dei galletti*), attestée notamment chez Ruggieri, 1979, fol. 26v, p. 252, semble plus tardive. La fontaine a disparu au début du XIX^e siècle (Zangheri, 1979, vol. I, p. 162).

³⁴⁵. « *Fonte isolata in bel piano circondata d'ombre e sedini in teatro e giochi d'acque* ».

³⁴⁶. Montaigne, 1983, p. 176. La lunette d'Utens, pourtant bien postérieure au texte de Vieri, ne figure que les jets verticaux.

³⁴⁷. ASF, CdP, numeri neri, 1470, n° 2, 14 septembre 1582 : « *Ms. Bonaventura prete in Pratolino mi dice che ragionò co' V.A.S. di porre alcuni ferri archati nel muro de lo stradone del Barcho di verso Firenze* ».

Espagne de mai 1562 à septembre 1563³⁴⁸ : même sans avoir directement vu de tels exemples, il est fort probable que ce dernier, compte tenu de son intérêt pour les problèmes de maîtrise de l'eau³⁴⁹, eut connaissance de leur existence et peut-être de leur mode de fonctionnement. À Pratolino, la science islamique des jets d'eau pourrait ainsi s'être mariée au goût encore profondément ancré dans la sensibilité de l'époque pour les berceaux de verdure, afin de créer cette allée inédite³⁵⁰, qui, avec les automates dont nous reparlerons, illustre en tout cas l'avant-garde de l'hydraulique moderne : une sorte d'application détournée de la balistique que Buontalenti, architecte militaire³⁵¹, aurait mise au service de la « stratégie de climatisation » du jardin.

L'immersion salubre, ou l'obsession de la *salubritas*

La plupart des aspects envisagés jusqu'ici au sujet de l'expérience corporelle du lieu dans un jardin comme Pratolino pourraient se ramener à un dénominateur commun, la notion d'*immersion*. Philippe Morel l'a introduite à propos des *scherzi d'acqua* et de la symbolique diluvienne des grottes artificielles³⁵² ; mais d'une manière plus générale, la stratégie de climatisation de l'espace vise en fait à « plonger » le spectateur, métaphoriquement et littéralement, dans une ambiance fraîche, ombragée et humide, tandis que la spatialité labyrinthique induit un parcours vécu « de l'intérieur », sur le mode de l'« immanence » plutôt que de la « transcendance ». Certains anthropologues observent que l'expérience du labyrinthe comme celle de la grotte, « marcher dans le bois sombre ou dans la grotte ténébreuse, se perdre, être perdu » comme l'écrit Bachelard, peuvent se rattacher à une même dimension relevant d'un « archétype », au sens que donne la psychologie de Jung à ce terme, c'est-à-dire un réseau d'images résumant une expérience ancestrale de l'homme devant une situation typique³⁵³. Dans la perspective historique qui est la nôtre, il serait trop

³⁴⁸. Sur ce voyage, voir Berti, 1967, p. 46-47, et Borsi, 1993, p. 191-192.

³⁴⁹. Voir *infra*, chap. 5, « L'esprit de système ».

³⁵⁰. À noter que l'autre « *pergolato* » de Pratolino se veut tout autant innovateur, puisqu'il s'agit de la structure entourant la *Spugna* de Corse : voir ci-dessous, chap. 4, « Le jardin comme collection ».

³⁵¹. Cette dimension de la carrière de Buontalenti a été surtout prise en compte par Fara, 1988.

³⁵². Morel, 1998, p. 87-106. Voir à ce sujet *infra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire ».

³⁵³. Bachelard, 1948b, p. 211. Pour la notion d'archétype, voir entre autres Jung, 1971.

ambitieux de s'interroger sur cette composante « ancestrale ». D'autre part, les sentiments associés à cette expérience ne seront envisagés qu'au prochain chapitre. Mais en ce qui concerne sa strate sensorielle, un trait fondamental peut déjà être dégagé : la part déterminante des sens de proximité et particulièrement du toucher, une relative primauté du *contact* dans le rapport corporel au jardin.

Lucien Febvre, dans les pages que je rappelais au début, évoque à partir d'une lecture des poètes de la Pléiade et des hommes de sciences un XVI^e siècle « qui ne voit pas *d'abord*, qui entend et qui flaire, qui hume les souffles et capte les bruits³⁵⁴ ». Sa conclusion a lancé une polémique. Pour André Chastel au contraire, la vue prédominerait sur l'ouïe à la Renaissance³⁵⁵ ; Piero Camporesi, dans son livre sur la perception du paysage dans l'Italie du *Cinquecento*, cite également de nombreux témoignages sur l'importance première du regard, notamment dans le rapport esthétique à l'espace urbain, et va jusqu'à affirmer que « l'empire des sens avait l'œil pour fondateur³⁵⁶ ». Certes, il existe un vieux débat dans l'histoire des idées sur la hiérarchie des sens. Le platonisme accorde un primat certain à la vue, mais l'ouïe est aussi considérée comme un sens premier dans la perception du Beau³⁵⁷. Aristote reconnaît également que la vue et l'ouïe sont les facultés les plus importantes³⁵⁸, tout en faisant du toucher le « fondement de la sensation » chez l'animal³⁵⁹ : c'est que toute sa physique – qui règne encore en maître au XVI^e siècle – se base sur les qualités « sensibles » (chaud et froid, sec et humide), qui sont en fait des qualités tactiles. Quand on passe du territoire des idées à celui des mentalités, tout se brouille et il faudrait peut-être reprendre l'ensemble de la question en tenant compte des contextes sociaux et culturels...

De toute manière, il n'est sans doute pas nécessaire de trancher, mais plutôt pour ce qui nous occupe de reconnaître à partir des sources disponibles l'implication de chaque sens dans la perception matérielle du jardin dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Alors

³⁵⁴. Febvre, 1968, p. 399.

³⁵⁵. Chastel, 1989, p. 230-232.

³⁵⁶. Camporesi, 1995, p. 97-103.

³⁵⁷. Une certaine ambiguïté s'observe par exemple chez Marsile Ficin, comme l'a relevé Chastel, 1975, p. 89-90.

³⁵⁸. Aristote, *De la sensation et du sensible*, 1, 436b 12-437a 17 dans *Parva naturalia* (éd. 1965, p. 22-23).

³⁵⁹. Aristote, *De l'âme*, II, 2, 413b 4-5 (éd. 1993, p. 4) ; cette idée réapparaît entre autres dans les *Parties des animaux*, II, 8, 653b 22-24 (éd. 1993, p. 42) : « nous définissons l'animal par le fait qu'il possède des sens et d'abord le premier de tous. Or ce sens est le toucher ».

que nous avons aujourd'hui un rapport essentiellement « visuel » à l'espace, certaines valeurs tactiles comme la température et l'humidité auraient eu une importance du même ordre que la reconnaissance optique des formes ou l'orientation sonore dans l'appréhension sensorielle du jardin – mais probablement pas dans l'appréciation esthétique et intellectuelle.

Ce rôle du toucher et des sens de proximité suggéré par les textes et par la disposition des jardins pourrait s'expliquer en partie par des préoccupations d'ordre médical. Nous avons noté que la recherche de fraîcheur se voit justifiée par ce type de considérations, auxquelles peut se rattacher encore cette exigence d'eau et d'air purs que nous avons plusieurs fois vu se manifester³⁶⁰.

Comme pouvait le sous-entendre sa statue placée dans le *barco nuovo*, Esculape³⁶¹ semble veiller sur Pratolino – tout comme à Castello du reste³⁶². En effet, remarque la description de la Bibliothèque Vaticane, l'air frais et l'eau des fontaines y sont « très sains³⁶³ ». Selon Montaigne, le jardin du cardinal d'Este à Tivoli pourrait surpasser celui de François

en toute faveur de nature, s'il n'avait ce malheur extrême que toutes ses eaux, sauf la fontaine qui est au petit jardin tout en haut et qui se voit en l'une des salles du palais, ce n'est qu'eau du Teverone duquel il a dérobé une branche, et lui a donné un canal à part pour son service. Si c'était eau claire et bonne à boire, comme elle est au contraire trouble et laide, ce lieu serait incomparable (...). À Pratolino, au contraire, ce qu'il y a d'eau est de fontaine [source] et tirée de fort loin³⁶⁴.

³⁶⁰. Voir *supra*, chap. 1, « D'air pur et d'eau fraîche ». La relation entre hygiène médicale et usage du jardin dans le cas des villas médicéennes a notamment été pressentie par Wright, 1996, en particulier p. 35-36.

³⁶¹. Voir Vieri, 1586, p. 32 (éd. Barocchi, 1977, p. 4307) ; Aldrovandi, 1589, fol. 74r, p. 352 ; BAV Barb. 5341, fol. 205r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172). Cette sculpture, qui quitta Pratolino en 1773 pour être placée à Boboli, a été diversement attribuée (Tribolo, Stoldo Lorenzi, Caccini, Ammannati) ; elle surmontait un sarcophage antique représentant les Travaux d'Hercule (aujourd'hui aux Offices, inv. 125). Voir notamment *Il concerto di statue*, 1986, p. 148, n° 121-122, et la notice de Detlef Heikamp dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 66, qui n'avance pas d'attribution.

³⁶². Tribolo avait en effet prévu une statue d'Esculape pour le *giardino segreto* de Castello, « tutto pieno d'erbe straordinarie e medicinali » (Vasari, 1967, vol. V, p. 468), qu'exécutera Antonio di Gino Lorenzi (vol. VIII, p. 59). On l'identifie avec la sculpture aujourd'hui conservée au palais Médicis-Riccardi à Florence (voir à nouveau Detlef Heikamp dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 66). Ajoutons qu'un *Esculape* antique, restauré par Valerio Cioli, fut placé dans le Giardino delle Stalle vers 1591, et se trouve actuellement à Boboli (Saladino, 1991, p. 599).

³⁶³. BAV Barb. 5341, fol. 211v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 177) : « l'acqua delle grotte e fontane che sono sanissime » ; « l'aere è sanissimo ».

³⁶⁴. Montaigne, 1983, p. 235.

L'observation est celle d'un curiste, qui parcourt l'Italie à la recherche des meilleurs bains où soigner sa gravelle³⁶⁵. Elle rend pourtant justice aux efforts d'adduction d'eau, puisqu'un aqueduc atteignant près de trois kilomètres conduit les eaux issues de douze sources du Monte Senario pour l'approvisionnement de la villa³⁶⁶. Pratolino répond aux attentes de l'époque, comme le note Luigi Zangheri, pour qui la villa représente aussi une fuite des airs malsains et des contagions³⁶⁷. Cet aspect mérite d'être développé.

Depuis l'Antiquité, tous les traités d'architecture et d'agriculture qui parlent de la villa définissent les règles du choix du site. Ainsi chez Columelle, les recommandations pour la position (idéalement à mi-hauteur des collines, où l'air est tempéré), l'orientation (par rapport aux vents dominants) et la présence d'eaux de qualité dérivent d'un critère commun, la *salubritas* ; comme chez Varron, le voisinage de marais est absolument à proscrire, car ils produisent une vapeur nocive (*noxium virus*) et des insectes qui s'attaquent aux hommes en nuages denses³⁶⁸. À la Renaissance, Alberti s'étend longuement sur ces questions dans le *De re aedificatoria*. Une grande partie du livre I concerne le choix de l'emplacement de l'édifice par rapport aux données climatiques (humidité, soleil et vents) et géomorphologiques (la préférence pour un site à mi-pente y est reconduite) ; il faut prendre garde aux menaces locales d'épidémies, et observer la condition physique des habitants et des animaux. Ces critères sont repris dans le cas spécifique de la villa au cinquième livre³⁶⁹, et surtout du jardin de la villa suburbaine au livre IX :

Les médecins nous recommandent de jouir d'un air le plus libre et le plus pur possible, et cela, indéniablement, peut être fourni par une villa située dans une position élevée et isolée.

Si le palais urbain est consacré aux affaires (*negotia*), la villa l'est à la santé (*valitudo*), d'autant plus que la ville est polluée par les détrit.

³⁶⁵. Le voyageur prête constamment attention aux qualités de l'eau (par exemple Montaigne, 1983, p. 98 : « L'eau au boire est un peu fade et molle, comme une eau battue, et quant au goût elle sent au soufre ; elle a je ne sais quelle piquêre de salure »). Voir notamment Desormonts, 1995, p. 22-25, qui note avec pertinence qu'au XVI^e siècle, « les jardins ont une valeur "hygiénique", on y vient prendre l'air comme aujourd'hui on prend les eaux ».

³⁶⁶. Zangheri, 1979, vol. I, p. 139 ; Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985, p. 110.

³⁶⁷. Zangheri, 1979, vol. I, p. 25.

³⁶⁸. Columelle, *Agronomie*, I, 4-5 (éd. 1993, vol. I., p. 52-64) ; Varron, *Agronomie*, I, 12, 2 (éd. 1993, p. 208). Voir notamment André, 1993, p. 23-27.

³⁶⁹. En particulier Alberti, 1966, V, 17, vol. I, p. 414-421.

Compte tenu de cela, j'estime que parmi toutes les constructions d'utilité pratique [*ad usus commoditatem*], la première et la plus salubre est un jardin qui à la fois ne nuisent pas aux activités liées à la cité, et soit exempt des impuretés de l'air³⁷⁰.

La qualité de l'air reste donc la condition *sine qua non* pour que le jardin puisse jouer un rôle « hygiénique ». Enfin le livre X, qui traite en grande partie des installations hydrauliques sur les traces du huitième livre de Vitruve, insiste sans cesse sur la qualité de l'eau.

Force est de constater l'actualité de ces préoccupations tout au long dans la seconde moitié du XVI^e siècle, soulignée par Piero Camporesi à partir de témoignages de médecins et de traités d'architecture³⁷¹. Les textes relatifs à l'art des jardins continuent d'ailleurs à y faire allusion. Un théoricien comme Saminati explique par exemple que la villa doit être ouverte à un vent salubre, éloignée des eaux stagnantes et putréfiées, située de préférence dans une zone de collines riche en eaux de source et de rivière de qualité³⁷². Les descriptions des grands jardins louent de leur côté la salubrité de leur site³⁷³.

La matrice de cette véritable obsession tient dans la tradition médicale issue de l'Antiquité, qui prête la plus grande attention aux qualités du milieu ambiant, au *periechon*. Le traité hippocratique *Airs, eaux, lieux* enseigne au praticien à tenir compte des associations entre les lieux et leurs climats d'une part, de l'autre les pathologies³⁷⁴ : il ouvre la voie à une véritable « géomancie » qui marquera durablement le rapport occidental au paysage et, en ce sens, l'architecte albertien est aussi médecin³⁷⁵. Le traité *De la nature de l'homme*, attribué à Hippocrate ou à son gendre Polybe, expose la fameuse théorie humorale et le principe de la crase évolutive : la santé provient d'un juste mélange ou tempérament. L'auteur explique que si les maladies sont généralement dues à un déséquilibre dans la proportion des quatre

³⁷⁰. Alberti, 1966, IX, 2, vol. II, p. 791 : « *Aere – monent physici – fruamur quam id fieri possit liberrimo et purissimo. Hoc – non inficior – praestabit alto in secessu posita villa* » ; « *Haec cum ita sint, omnium, quae ad usus commoditatem aedificentur, primum saluberrimumque esse ortum statuo, qui neque ab rebus urbanis agendis detineat, neque non sit aeris impuritate immunis* ».

³⁷¹. Camporesi, 1995, p. 147-159, qui s'appuie essentiellement sur Scipione Mercuri (*De gli errori popolari d'Italia*, Vérone, 1645 ; Mercuri est mort en 1615) et Pietro Cataneo (*Dell'architettura*, Venise, 1567).

³⁷². Saminati, 1964, p. 233-234 et p. 239. De même Palladio, 1980, II, 12 p. 143-144.

³⁷³. Voir par exemple la *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 246v-247r (éd. Coffin, 1960, p. 142) : « *Tivoli (...) è celebratissima per la bontà dell'aere, il quale oltre che per la lontananza dalle palude et per la rivelatura del sito è netto d'ogni cattivo vapore e anco continuamente purgato dai venti di settentrione et di Ponente* ».

³⁷⁴. Hippocrate, *Airs, eaux, lieux*, en particulier le § 1 (éd. 1996, p. 47-48, ou dans Hippocrate, 1994, *Des airs, des eaux et des lieux*, 1, p. 98-99). Sur l'« anthropologie environnementale » chez Hippocrate, voir notamment Jouanna, 1998.

³⁷⁵. Sur le rôle fondateur de ce traité dans l'art des jardins et la théorie architecturale, voir les perspectives ouvertes par Nys, 1996a.

humeurs, notamment en fonction des saisons, les épidémies sont spécifiquement liées à une altération de l'air : « Quand un grand nombre d'hommes sont saisis en même temps d'une même maladie, la cause en doit être attribuée à ce qu'il y a de plus commun, à ce qui sert le plus à tous ; or, cela, c'est l'air que nous respirons³⁷⁶. » Pour Galien, l'air parvient aux poumons puis au cœur où il est transformé en *pneuma* vital qui se diffuse dans tout le corps³⁷⁷. Il vaut mieux prévenir que guérir, et donc fuir les menaces d'un air corrompu.

Cette matrice conceptuelle « pneumologique » servira aux médecins italiens à expliquer la peste, menace continue au moins depuis la grande épidémie de 1347-1348³⁷⁸. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, elle reste encore souvent ramenée à ce schéma de contagion par le milieu ambiant, bien que l'on ait aussi conscience des risques liés aux déplacements de personnes infectées, et que des mesures de protection aux frontières soient mises en place lors des menaces de peste : à Florence, leur application est sous la responsabilité des *Ufficiali di Sanità*, une magistrature créée en 1527 et chargée de la réglementation en matière d'hygiène publique³⁷⁹. Le rôle prépondérant du milieu est aussi invoqué pour une autre épidémie, qui décime cette fois les campagnes et non les zones urbaines, et semble en pleine recrudescence : la malaria, dont le nom (« mauvais air ») renvoie directement à cette méfiance pour l'air corrompu, en l'occurrence par l'eau stagnante et « pestilentielle » des marais, même si l'on pressent, après Varron et Columelle, le rôle des moustiques³⁸⁰. On sait aujourd'hui que l'un des facteurs du développement de la maladie fut d'ordre écologique. Dans son étude sur l'histoire du paysage agricole italien, Emilio Sereni a montré que des déboisements massifs ont été nécessaires dans les collines et les montagnes « pour que les surfaces cultivées et les ressources alimentaires répondent à l'accroissement de la population, d'autant que de vastes plaines sont encore occupées par des marais et infestées par la malaria » ; mais ils ont entraîné une érosion superficielle. Alors qu'un effort de bonification s'était développé, « dès le milieu du siècle, ces travaux ne suffisent cependant plus à combattre la dégradation du paysage montagneux et le désordre

³⁷⁶. Hippocrate, 1994, *De la nature de l'homme*, 9, p. 151.

³⁷⁷. Sur la respiration chez Galien, voir Pichot, 1993, p. 179-190.

³⁷⁸. Voir Cosmacini, 1994, p. 16-23, en particulier p. 21.

³⁷⁹. Sur cette institution, voir Zangheri, 1998a.

³⁸⁰. Cosmacini, 1994, p. 101-133, qui montre que les tentatives de renouvellement des modèles explicatifs de la contagion comme celle de Girolamo Frascatoro (*De contagione*, 1546) restent cantonnés au domaine théorique. Sur l'importance de la malaria dans le bassin méditerranéen au XVI^e siècle, voir aussi Braudel, 1990, vol. I, p. 69-73.

hydraulique qui en résulte : les chroniques et les cartes mentionnent de plus en plus le retour à l'état de marais de terres mises en valeur précédemment et les débordements de fleuves³⁸¹ ». Il faut noter à ce sujet que les Médicis se sont préoccupés des risques d'inondations liés au déboisement des sommets montagneux, en tentant de le juguler par une réglementation, qui ne sera pas forcément suivie d'effets³⁸². Mais rien n'indique que cette politique, essentiellement motivée par des raisons économiques, ait perçu les conséquences sanitaires de ce déséquilibre écologique.

En Toscane, la malaria était pourtant une dure réalité que les médecins ne prenaient pas à la légère. Dans le commentaire au traité *Airs, eaux, lieux* qu'il dédie à François de Médicis en 1586, le médecin Baccio Baldini³⁸³ s'essaie ainsi à une typologie climatique et hydrologique des régions du grand-duché, où est souvent mentionné le « mauvais air » de la Maremme, la plaine littorale qui s'étend au sud jusque dans le Latium³⁸⁴. Une grande partie de l'intérieur des terres était également couverte de zones marécageuses. L'historien Giorgio Spini fait d'ailleurs remarquer qu'elles forment avec les terrains boisés la cible privilégiée des acquisitions foncières des Médicis, qui manifestent en cela une attitude tout à fait capitaliste. Plus faciles à acheter ou à louer perpétuellement, elles les intéressent pour certains aspects économiques : la chasse et la pêche (la viande de bœuf est alors peu consommée et il est difficile de s'approvisionner en poisson frais depuis la mer Tyrrhénienne), la riziculture (par exemple à Vecchiano, dans les terres achetées par François en 1576, ou près de Poggio a Caiano sous le règne de Ferdinand), éventuellement la culture du blé grâce aux bonifications, entreprises notamment dans la Maremme et le Valdichiana. Cependant, il s'agirait davantage d'une valorisation partielle que d'une véritable gestion territoriale pouvant éradiquer la menace du paludisme³⁸⁵. Cette stratégie

³⁸¹. Sereni, 1964, p. 136 et 157-158.

³⁸². C'est le cas, sous Côme I^{er}, de la loi du 17 novembre 1559, « *Legge (...) sopra el non poter tagliar e lavorar l'alpe del Dominio Fiorentino* » (reproduite dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. I, p. 96-97), où le législateur fait explicitement référence aux inondations provoquées par les déboisements des sommets montagneux. Sur cette question, voir Belli, 1998, p. 123-125.

³⁸³. Auteur d'une description de la mascarade de la *Genealogia degli Dei* (Baldini, 1566), il avait été le médecin et le biographe de Côme (Baldini, 1578) : voir notamment Butters, 1996, vol. I, p. 245 ; Perifano, 1997, p. 46. Baldini reconnaît par ailleurs la qualité des recherches pharmaceutiques du grand-duc (voir par exemple ASF, MdP, 759, fol. 66, lettre de Baccio Baldini à François de Médicis, 13 janvier 1583, transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 260, p. 237-238). Sur les Médicis et la médecine, voir *infra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

³⁸⁴. Baldini, 1586.

³⁸⁵. Spini, 1976, p. 32-40 ; ces observations ont été reprises par Borsi, 1980, p. 126-127.

économique a une contrepartie cruelle pour les Médicis : de nombreux membres de la famille sont morts de la malaria. Après sa mère Éléonore et ses frères Garcia et Giovanni, qui en décèdent au retour d'une chasse en Maremme en 1562³⁸⁶, François lui-même contractera la fièvre paludéenne à Poggio a Caiano, où il chassait, et y succombera le 19 octobre 1587, suivi le lendemain par Bianca Cappello³⁸⁷.

Juste après avoir évoqué la bonification de la région de Pise – « l'air de cette ville passait il y a quelques temps pour être très malsain ; mais depuis que le duc Côme a fait dessécher les marais d'alentour, il est bon » –, Montaigne relate les visites de Jérôme Borro, qui lui « fit présent de son livre *Du flux et du reflux de la mer*³⁸⁸ ». Ce n'est peut-être pas une simple coïncidence. Le célèbre médecin et philosophe aristotélicien d'Arezzo, alors professeur à l'université de Pise³⁸⁹, avait en effet dédié en 1578 à Jeanne d'Autriche son traité sur le problème des marées, déjà publié en 1561 sous un pseudonyme³⁹⁰ : ayant été incarcéré pour hérésie, il tenait à la protection grand-ducale. Son dialogue s'ouvre sur l'éloge de son lieu fictif, le jardin Boboli³⁹¹ ; l'auteur a recours à un lieu commun en voulant démontrer qu'il est supérieur aux villas antiques. Pour cela, il parle en médecin : elles étaient construites dans les zones littorales de Rome et de Naples, infestées de marécages, où l'inconfort et les maladies étaient causés par la chaleur, la poussière et les insectes en été, par la boue et les inondations en hiver. Cet air « triste » s'accompagnait d'eaux fort mauvaises, et il fallait faire venir l'eau de très loin, grâce à de coûteux aqueducs dont les conduites de plomb gâtaient sa qualité. En revanche, à Boboli, écrit-il,

l'air tempéré se trouve distant des marécages ; le lieu est orienté vers l'Aquilon et le Ponant : c'est pourquoi soufflent des vents qui chassent des corps humains toutes les sortes d'infirmités, et ainsi rassèrent les âmes en les rendant aptes aux hautes pensées. (...) Les

³⁸⁶. Berti, 1967, p. 85 et 275.

³⁸⁷. Sur les circonstances du décès, voir Berti, 1967, p. 209-212, qui a définitivement écarté l'hypothèse souvent avancée d'un empoisonnement du couple ordonné par le cardinal Ferdinand.

³⁸⁸. Montaigne, 1983, p. 319 (texte original : « *Questa città era poco fa vituperata da cattiva aria. Ma avendo Cosimo duca asseccati gli paludi che le sono d'ogn'intorno, stà bene. (...) [Girolamo Borro] mi fece presente del suo libro del flusso e riflusso del mare* », p. 478).

³⁸⁹. En 1586 il perdra ce poste, déjà quitté en 1559 et repris en 1575, à la suite de ses déboires avec le Saint-Office et d'après polémiques avec ses collègues, dont Francesco de' Vieri (voir Stabile, 1971).

³⁹⁰. Borro, 1561.

³⁹¹. Cette description de Boboli, qui avait jusqu'ici échappé aux études consacrées à ce jardin, est signalée par Targioni Tozzetti, BNCF Targ. 189, vol. VIII, p. 33.

eaux parfaites, claires et fraîches, qui ne sont pas conduites d'ailleurs mais naissent ici en abondance de sources rocheuses, alimentent fontaines et viviers³⁹².

La trame rhétorique de cette comparaison le fait quelque peu exagérer, puisque même à Boboli l'eau provenait d'un aqueduc³⁹³. Il est néanmoins significatif que dans sa description du jardin, ce médecin juxtapose au *topos* du charme d'un lieu idéal pour le dialogue³⁹⁴ (*amœnitas loci*) ces considérations sur sa *salubritas* : c'est bien la hantise de la malaria qui se profile à l'arrière-plan, celle des eaux marécageuses et de l'air infesté, y compris par les insectes...

Quant à la peste, les Florentins pouvaient relire Boccace pour se convaincre qu'il valait mieux la fuir dans quelque villa éloignée de la cité. Ironie de l'histoire, deux après l'édition « corrigée » du *Décameron*, l'épidémie qui touche une grande partie de l'Italie dans les années 1575-1577 – 18 000 morts à Milan, 50 000 à Venise³⁹⁵ – n'épargne pas la Toscane. Cet épisode donne d'ailleurs lieu dès 1577 à plusieurs publications médicales³⁹⁶. La plus intéressante pour notre propos est le *Modo di conservarsi sano per regola di vita, non solo quando è la peste, ma in tutti gl'altri tempi* de Silvano Razzi – à qui l'on doit l'année suivante une églogue sur Pratolino³⁹⁷. Il s'agit d'une compilation d'autorités médicales modernes, parmi lesquelles le *Consiglio contro la pestilenza* de Marsile Ficin (1481), republié en 1576 avec d'autres sources médicales comme Tommaso del Garbo, un auteur du XIV^e siècle³⁹⁸ : Razzi reconduit la priorité accordée à la prophylaxie, au régime de vie (environnement, alimentation) sur la thérapie proprement dite, et reprend l'aphorisme d'origine galénique *cito, longe, tarde*, fuir tôt, aller loin et revenir le plus tard possible³⁹⁹. Le premier chapitre concerne l'habitation : le site doit être éloigné des lieux marécageux et nauséabonds ; il faut

³⁹². Borro, 1583, p. 3-4 « *l'aria temperata ci si truova lontana da ogni palude ; rivoltato è tutto il luogo alla faccia dell'Aquilone et del Ponente : donde spirano venti che ogni sorte d'infermità scacciano da' corpi umani, et gli animi di maniera rasserenano, che ad ogni alto pensiero gli rendono atti. (...) Le perfette chiare e fresche acque, non d'altronde condotte, ma qui di vive pietre abbondantemente nate, non solo fanno fontane ma vivai* ». L'édition que j'utilise est identique à la deuxième (Florence, Giorgio Marescotti, 1577), dont l'autorisation d'imprimer porte la date du 13 février 1577 (*stile fiorentino*) et qui fut donc publiée en 1578, juste avant la mort de Jeanne.

³⁹³. Voir à ce sujet *infra*, chap. 5, « Programmes médicéens ».

³⁹⁴. Sur ce procédé littéraire, voir Kushner, 1982.

³⁹⁵. Cosmacini, 1994, p. 108-110. Braudel, 1990, vol. I, p. 406, qualifie la peste de « structure » du XVI^e siècle.

³⁹⁶. Burlacchini, 1577 ; Truconio, 1577. Voir également Busti, 1577 (il s'agit dans ce cas d'exhortations religieuses) et Puccinelli, 1577 (paru à Lucques). Une partie de cette bibliographie est signalée par les notes de Targioni Tozzetti, BNCF Targ. 189, vol. VIII, p. 98-99.

³⁹⁷. Razzi, 1578. Pour ce texte, voir *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

³⁹⁸. Ficin, 1576.

³⁹⁹. Razzi, 1577, chap. 25 : « *Del fuggire presto, lontano, e tornar tardi* », p. 70-74.

un air sec, et frais en été ; on doit s'abstenir des bains⁴⁰⁰. Si le refuge dans la villa se trouve implicitement légitimé, certaines de ces remarques entreraient donc apparemment en contradiction avec le débordement aquatique d'un jardin comme Pratolino.

Le paradoxe se résout lorsque l'on prend à nouveau en compte les répercussions des théories médicales sur les mentalités. Piero Camporesi va jusqu'à dire qu'au XVI^e siècle, « l'homme était fait d'air et vivait dans le vent, il se mouvait dans l'air comme un poisson dans l'eau, par sa bouche, ses narines, les pores de sa peau, l'invisible élément le baignait, l'enveloppait, le pénétrait⁴⁰¹ », une affirmation qui paraît d'une certaine manière confirmée par les travaux de Georges Vigarello sur l'histoire des pratiques médicales et hygiéniques en France et leur relation à l'imaginaire du corps. Ces derniers dégagent le rôle de ce principe de dépendance du corps par rapport au milieu ambiant⁴⁰², en particulier illustré dans une conviction tenace au XVI^e siècle : la faiblesse des enveloppes corporelles, la porosité de la peau ; « la chaleur et l'eau ne feraient qu'engendrer des fissures ; la peste, enfin, n'aurait qu'à s'y glisser. (...) Le bain et l'étuve sont dangereux parce qu'ils ouvrent le corps à l'air ». Il s'agirait du facteur principal de la disparition progressive des pratiques du bain, que l'on perçoit dans l'interdiction des étuves publiques, et qui laissera place à une nouvelle conception de la propreté basée sur le nettoyage de la peau par le linge. Ainsi dans la baignade, le corps serait véritablement « pénétré » par les éléments extérieurs et potentiellement menacé. Mais a contrario, cette porosité peut devenir salutaire dans le cas d'une eau aux vertus curatives qui permettra par exemple de corriger les humeurs au moyen de l'hydrothérapie⁴⁰³.

Replacé dans le contexte d'une culture qui envisage essentiellement le soin du corps comme un mode de vie préventif, un régime prophylactique plutôt qu'une thérapie au sens strict, et pour qui « l'image de l'efficacité des contacts purs demeure sans doute dominante⁴⁰⁴ », le jardin apparaît bien assumer une fonction médicale aussi primordiale que le bain thermal. « Immergé » dans cet espace dont on s'était assuré la *salubritas*, dont l'air et

⁴⁰⁰. Razzi, 1577, p. 20-21.

⁴⁰¹. Camporesi, 1995, p. 151.

⁴⁰². Vigarello, 1999, p. 50-62.

⁴⁰³. Vigarello, 1985, p. 17-19.

⁴⁰⁴. Vigarello, 1999, p. 81.

l'eau possédaient une pureté suffisante, le corps était non seulement en sécurité, mais pouvait recevoir les bienfaits d'un milieu ambiant « sélectionné », exactement comme l'affirmait Girolamo Borro à propos de Boboli⁴⁰⁵.

Pour les hommes de la seconde moitié du XVI^e siècle, la nature en tant qu'environnement physique était susceptible de tuer aussi bien que guérir : *natura medicatrix*, résume la formule hippocratique⁴⁰⁶. Si l'exercice physique était nécessaire, il valait encore mieux pêcher ou se promener dans sa villa plutôt que chasser dans les marécages... Cet imaginaire de l'immersion dont nous avons retracé quelques repères semble reporter sur le jardin, comme par un « principe de réalité », celui d'un contact avec la nature stimulé par le « principe de plaisir⁴⁰⁷ ». C'est parce qu'il constituait un milieu abrité de toute insalubrité que le jardin pouvait alors offrir au corps un lieu où s'épanouir et ouvrir tous ses sens, où se laisser plonger comme le nageur nu dans l'eau fraîche et transparente.

⁴⁰⁵. Cet aspect va être approfondi *infra*, chap. 3, « Une physiologie de l'allégresse » et « Des vertus de la verdure ».

⁴⁰⁶. Sur cette idée finaliste de la « nature médecin », présente dans certains textes hippocratiques et paradigmatique chez Aristote, voir Pichot, 1993, p. 22.

⁴⁰⁷. Le principe de réalité « forme couple avec le principe de plaisir qu'il modifie : dans la mesure où il réussit à s'imposer comme principe régulateur, la recherche de la satisfaction ne s'effectue plus par les voies les plus courtes, mais elle emprunte des détours et ajourne son résultat en fonction des conditions imposées par le monde extérieur » (Laplanche – Pontalis, 1997, p. 336).

Chapitre 3

Émotions : ressentir le paysage

« Il ne suffit pas que les poèmes soient beaux : ils doivent être émouvants et conduire où il leur plaît l'âme de l'auditeur. »

Horace¹.

« Votre âme est un paysage choisi... »

Verlaine.

On reconnaît à l'œuvre littéraire ou artistique, au moins depuis la *Poétique* d'Aristote, la fonction de produire du plaisir et des émotions². « Chaque élément de cette diversité donnait au spectateur l'impression d'avoir été magiquement transporté dans un nouveau jardin », écrit en 1624 Henry Wotton, vraisemblablement à propos de Pratolino³. John Dixon Hunt commente avec beaucoup de justesse ce petit passage : « Il évoque l'impression d'une expérience totale dans laquelle tous les sens sont réunis, et qui cependant suggère en même temps un enchantement et ce dépassement de notre vie matérielle pour lesquels la poésie semble le seul langage qui convienne⁴. » L'expérience du jardin, en effet, est loin de se limiter à la dimension sociale et au rapport corporel à l'espace que nous avons considérés jusqu'ici ; elle engage une part affective essentielle, éminemment subjective – chaque visiteur réagira à sa manière –, mais qui répond également à certaines déterminations historiques. On sait par exemple combien, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les théoriciens du jardin « pittoresque », de William Chambers à ses épigones français, ont cherché à appliquer, au moyen d'une composition du paysage en « scènes », « la dramaturgie de la nature, son ordonnance en fonction des émotions qu'elle inspire » comme le dit Jurgis Baltrušaitis⁵. Selon Fausto Testa, la complexité de la composition spatiale du jardin « maniériste » produit quant à elle « une désorientation qui est à la fois

¹. Horace, *Art poétique*, 99-100 : « *Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunt / et, quocumque uolent, animum auditoris agunt* » (éd. 1978, p. 207 ; trad. modifiée). J'ai eu l'occasion de présenter une partie des recherches qui constituent ce chapitre lors d'une communication intitulée « Les mouvements de l'âme : émotions et poétique du jardin maniériste » (Brunon, 1998).

². En ce sens, pourrait-on remarquer, il apparaît légitime de parler d'« esthétique » bien avant l'invention ou plutôt la circonscription d'un tel champ du discours à la fin du XVIII^e siècle, à condition bien sûr de mesurer la distance de l'héritage antique à la remise à plat conceptuelle qu'entreprendra Kant sur ce terrain...

³. Voir *supra*, chap. 2, « Voir à vol d'oiseau ».

⁴. Hunt, 1986, p. 10 : « *he conveys the impression of a total experience in which all the senses join, yet one which is equally suggestive of magic and of those extensions of our physical life for which poetry seems the only adequate language* ».

⁵. Baltrušaitis, 1995, « Jardins et pays d'illusion », p. 255.

physique et émotive, qui implique totalement l'engagement sensoriel et psychologique du spectateur⁶ ».

Pourtant cette dimension affective représente sans doute l'aspect le plus « volatile » de l'expérience du jardin, et l'on pourrait douter qu'une histoire en soit vraiment possible. La psychologie de l'art et les recherches historiographiques qui s'y rattachent ont cependant montré que cet aspect de la réception des œuvres mérite d'être exploré⁷. Nous n'y avons avant tout accès que grâce aux témoignages des contemporains, qu'il s'agisse de prescriptions théoriques ou de descriptions de lieux réels comme fictifs. Or l'un des obstacles semble consister dans la prolifération des lieux communs, inhérente à la conception même de l'écriture qui a régné pratiquement jusqu'au romantisme. Mais c'est en même temps au travers de leur prisme que se saisissent la ou les « mentalités » d'une époque, parce que les codes de représentation sont aussi des facteurs culturels qui déterminent toute forme de perception⁸. C'est ainsi qu'une certaine méthodologie, que j'appellerai « typologique », peut être proposée ; son ambition n'est pas de recenser toute la variété des sentiments susceptibles d'être provoqués par tel lieu d'après ce qu'en dirait tel auteur, mais d'examiner comment ce rôle émotionnel du jardin a pu être conçu, quels ont été ses moyens et ses enjeux. L'hypothèse générale qui servira de fil conducteur à cette analyse, qu'elle cherchera en chemin à démontrer, est la suivante : dans une culture où le recours aux *topoi* est un mode assumé de production des textes et des images et non pas simplement une facilité qu'on s'accorde, la relation culturellement instaurée entre des catégories a priori hétérogènes, à savoir des émotions, des lieux qui les déclenchent et des formes de discours qui en rendent compte, est une relation triangulaire relativement « stable ». Autrement dit, l'imaginaire qui s'y déploie repose en grande partie sur des réseaux d'archétypes : ce qu'un Bachelard, en philosophe ou anthropologue et non en historien, s'est attaché à illustrer pour la période contemporaine dans son approche « thématique » de la littérature. Dès lors, pour parler avec un vocabulaire musical, c'est sur cette gamme établie à l'avance qu'une harmonie – une superposition synchronique – et qu'une mélodie –

⁶ Testa, 1991, p. 42 : « *un disorientamento che è insieme fisico ed emotivo, che implica il totale coinvolgimento sensoriale e psicologico dello spettatore* ».

⁷ Voir notamment le célèbre livre de Gombrich, 1971.

⁸ Ce qui vaut pour l'œuvre d'art et le jardin, mais aussi pour le paysage proprement dit, comme j'ai pu ailleurs le souligner (Brunon, 1999c).

une succession dans le temps ou l'espace – pourront se développer, tout en nuancant, par autant de dièses et de bémols, ces notes fondamentales.

À la Renaissance, les émotions ont été un terrain privilégié pour des discours théoriques que nous rattacherions aujourd'hui à deux grandes sphères : d'un côté ce qui touchait à l'« esthétique », à une pensée de la représentation littéraire et artistique et du plaisir qu'elles provoquent, telle que la construisaient la poétique, la rhétorique et la théorie de l'art⁹ ; de l'autre une « psychologie » qui demeurerait intégrée dans le champ plus vaste de la médecine et, d'une manière générale, de ce que l'on appelait alors la « philosophie naturelle ». Porter l'attention sur l'entrecroisement entre ces deux domaines permet de comprendre par quels modèles certains effets du jardin, en particulier l'allégresse, ont pu être expliqués dans le cadre d'une réflexion qui concernait l'action du milieu extérieur sur les « mouvements de l'âme ». En outre, il va de soi que la poésie – ou plus largement la littérature – a fortement contribué à fixer les notes de la gamme, les associations entre certains aspects de la nature, certains registres de sentiments et certains procédés topiques ; ces derniers tendent à privilégier, selon la double axialité du langage, un nombre restreint de syntagmes, un champ lexical figé, mais aussi une déclinaison de paradigmes, des champs sémantiques susceptibles d'être nuancés¹⁰. Soit, pour employer une terminologie linguistique moins abrupte : les lieux communs reprennent toujours les mêmes mots ou les mêmes locutions (« prairie », « silence solitaire »), et d'autre part les mêmes thèmes (l'harmonie, la frayeur devant l'inconnu), mais avec des connotations, héritées ou introduites, qui peuvent chaque fois varier en fonction du contexte et que met souvent en évidence une confrontation attentive des textes – car la philologie, comme l'a bien montré Jackie Pigeaud, peut aussi se révéler une méthode fructueuse d'investigation de

⁹. Pour les interactions entre ces différents champs théoriques dans la seconde moitié du XVI^e siècle, voir notamment les recherches d'Ossola, 1971. Sur les débats concernant la « critique littéraire » à la Renaissance, il convient de citer une fois pour toutes le travail fondamental de Weinberg, 1961, en particulier pour tout ce qui touche à l'assimilation et à la discussion des thèses de la *Poétique* d'Aristote au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, texte fondateur dont nous allons analyser certaines répercussions sur l'art des jardins et surtout ses modalités de perception. Une synthèse utile sur les enjeux de la poétique et la rhétorique à la Renaissance est offerte par Vickers, 1988. En aval de la période qui nous occupe, les travaux de Fumaroli, 1994, sur « le sentiment des images au XVII^e siècle » ou encore de Lichtenstein, 1999, invitent de même à porter l'enquête sur ce terrain.

¹⁰. C'est presque toujours à la frontière du plan syntagmatique et du plan paradigmatique ou systématique que se joue la création littéraire, rappelle Barthes, 1985, « Éléments de sémiologie » (1964), p. 76.

l'imaginaire¹¹. Cette série d'associations, en amont des théories qui s'attachèrent à les commenter, a développé dans la tradition poétique occidentale une véritable « géographie affective », qui aide à déchiffrer la « topographie sentimentale » que le jardin, avec ses grottes et ses collines artificielles, ses cascades ou l'ombre de son *bosco*, semblait chargé d'orchestrer en se donnant comme la représentation du paysage, et par laquelle s'éclaire du coup le rôle, philosophique et même anthropologique, dont il a pu se charger.

La gaieté archétypale du *locus amœnus*

La dédicace de Pratolino semble promettre au visiteur qu'il y trouvera l'*hilaritas*, la gaieté, la joie, la bonne humeur¹². À la lecture de la plupart des textes, descriptifs ou normatifs, qui concernent le jardin dans la seconde moitié du XVI^e siècle, il s'agit bien de l'état d'âme le plus fréquemment évoqué : rien d'étonnant si l'on songe que le jardin est après tout l'une des images les plus anciennes du bonheur, profondément ancrée dans les deux cultures dont la Renaissance a tenté à sa manière la synthèse.

Dans son *Histoire du paradis*, Jean Delumeau rappelle en effet que « dans les mentalités de jadis un lien quasi structurel unissait bonheur et jardin : ce qui ressort, en ce domaine, des traditions gréco-romaines », c'est-à-dire les mythes de l'Âge d'or, des Champs Élysées, des Îles Fortunées, « avec lesquelles fusionnèrent, au moins partiellement, à partir de l'ère chrétienne, les évocations bibliques du verger d'Éden¹³ ». Dans la Genèse, l'Éden originel avait été conçu par Dieu comme *hortus deliciarum* (II, 8, 10 et 15). De leur côté, les poètes grecs et romains avaient associé le bonheur à la jouissance d'un paysage idéal. Chez Lucrèce par exemple, le « paradis terrestre » épicurien, « transposition du paradis supra-terrestre pythagoricien » comme l'a montré Pierre Grimal¹⁴, est ainsi

de pouvoir entre amis, couchés dans l'herbe tendre,
auprès d'une rivière, sous les branches d'un grand arbre,

¹¹. Pigeaud, 1995.

¹². Voir *supra*, chap. 1, introduction.

¹³. Delumeau, 1992, p. 15.

¹⁴. Grimal, 1984, p. 372.

choyer allégrement son corps à peu de frais,
surtout quand le temps sourit et que la saison
parsème de mille fleurs les prairies verdissantes¹⁵.

Il s'agit bien sûr de l'une des nombreuses formulations du célèbre lieu commun rhétorique dont Ernst Robert Curtius a su dégager la diffusion dans la tradition latine : le *locus amoenus*¹⁶. Issu de la poésie antique, d'Homère et de Théocrite¹⁷ à Virgile, qui consacre le terme *amoenus*, le procédé est notamment codifié au IV^e siècle par le rhéteur Libanius : « Ce qui provoque notre joie, ce sont les sources, les plantations, les jardins, la brise légère, les fleurs et le chant des oiseaux¹⁸. » Ces traits constitutifs – eau, arbres, prairie, vent, fleurs, oiseaux, auxquels vient bientôt s'ajouter la présence des fruits –, définissent la trame commune de toute description de paysage agréable, y compris celle des jardins, en marquant pour plusieurs siècles la littérature occidentale.

L'association entre jardin et bonheur est donc doublement archétypale : sur le plan du mythe (elle est originelle), sur le plan de la rhétorique (elle fonde le mode topique d'expression de la joie). Pour rêver comme pour parler du bonheur, il suffit d'*imaginer* un jardin.

Inutile de s'étendre sur la fortune de ce principe à l'époque médiévale. On ne citera que deux exemples des plus célèbres – et encore abondamment lus à la Renaissance –, où le jardin est bien décrit par rapport à une expérience émotionnelle du lieu. Dans la première partie du *Roman de la Rose*, qui date de la fin du XIII^e siècle, le narrateur s'écrit :

Je fus content, gai et joyeux quand je fus à l'intérieur du verger et sachez que j'imaginai pour
de vrai être en paradis terrestre : cet endroit était si plein de délices qu'il paraissait
surnaturel, car à ce qu'il me semblait alors, en aucun paradis on se serait senti mieux que
dans ce verger qui tant me plaisait¹⁹.

¹⁵. Lucrèce, *De la nature*, II, 29-33 (éd. 1997, p. 116-117) : « *cum tamen inter se prostati in gramine molli, / propter aquae riuom, sub ramis arboris altae, / non magnis opibus iucunde corpora curant, / praesertim cum tempestas adridet, et anni / tempora conspergunt uiridantis floribus herbas* ».

¹⁶. Curtius, 1991, chap. 10 : « Le paysage idéal », p. 301-326. L'essai magistral du grand philologue a indéniablement marqué tout un versant des études littéraires ; parmi les travaux récents, il faut notamment renvoyer à Galand-Hallyn, 1994, et à Fabre-Serris, 1996, qui font état de la bibliographie à ce sujet.

¹⁷. Sur la notion même de paysage « idyllique », son caractère utopique et la continuité qui se mesure d'Homère à Théocrite, voir récemment Saïd, 1997.

¹⁸. Cité par Curtius, 1991, p. 318.

¹⁹. Lorris – Meun, 1992, vers 633-642, p. 76 : « *Je fui liez et banz et joianz/ On vergier quant fui enz/ Et sachez que je cuidai estre/ Pour voir en paradis terrestre:/ Tant estoit li leus delitables,/ Qui sembloit estre espiritables,/ Car si com il m'estoit avis,/ Ne feïst en nul parevis/ Si bon estre com il fesoit/ On vergier qui tant me plesoit* ».

La description de la villa sur les collines de Florence où se réfugient les aristocrates du *Décameron* brode sur le même thème ; l'ombre plaisante, l'odeur des agrumes, le murmure de l'eau et le chant des oiseaux, tout converge pour combler le spectateur :

La vue de ce jardin (...) plut tant à chacune des dames et des trois jeunes gens qu'ils en vinrent à dire que si l'on pouvait créer le Paradis sur terre, on ne pouvait le concevoir d'une forme différente de celle de ce jardin, ni penser comment le rendre plus beau. Ils se promenèrent très heureux à travers ce jardin²⁰.

Les sens stimulent l'imagination et suscitent la joie. Le *locus amœnus* est aussi la reconnaissance de la « sensorialité » des éléments qui composent un paysage ; il contient en germe l'idée que ces sensations agréables sont à la source de l'allégresse qu'il *signifie conventionnellement*.

Un petit détour par certains concepts de la sémiologie aide à caractériser cette dimension du procédé littéraire. Roland Barthes a fait remarquer l'autonomie constitutive du *locus amœnus* : « Une fois réifié, le *topos* a un contenu fixe, indépendant du contexte (...) : le *paysage* est détaché du *lieu*, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature : le paysage est le signe culturel de la Nature²¹. » L'affirmation est à nuancer, car dans un texte le recours « assumé » à un topique ne se résume pas à extraire un schéma déjà prêt de l'un des tiroirs de la grande armoire des lieux communs (*inventio*) : il faut encore le placer dans la dynamique discursive et lui redonner une formulation verbale (*dispositio* et *elocutio*). L'utilisation d'un *topos* doit à la fois relier et différencier, réveiller les souvenirs culturels – par le jeu de l'intertextualité, puisque tout texte s'offre à la lecture non pas isolé mais placé dans la chaîne culturelle de tous les textes qui l'ont précédé – tout en projetant une nouvelle image. Mais il semble que Barthes ait vu juste en assimilant le fonctionnement du *locus amœnus* à celui d'un *signe*. Le référent en serait le lieu, fictif ou réel, effectivement désigné ; son signifiant serait « composé » (l'association des traits caractéristiques déjà codifiés par Libanius) ; son signifié serait double, puisque le *topos* renvoie à la fois au paysage idéal conventionnel, et aux archétypes qui le fondent. Autrement dit, il s'agirait

²⁰. Boccace, 1992, III, introduction, vol. I, p. 326 : « *Il veder questo giardino (...) tanto piacque a ciascuna donna e a' tre giovani, che tutti cominciarono a affermare che, se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino, gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, qual bellezza gli si potesse agingere. Andando adunque contentissimi dintorno per quello (...)* ».

²¹. Barthes, 1985, « L'ancienne rhétorique » (1970), p. 140.

d'un signe qui opère sur le mode de la « connotation », au sens où l'entend la sémiologie²². On doit ajouter que l'omniprésence du *topos* peut aussi s'expliquer par sa forte « motivation », pour reprendre un autre terme de la linguistique, c'est-à-dire par ses fondements sensibles. Curtius rappelle que l'ombre et la fraîcheur de l'eau sont des qualités spontanément recherchées dans un paysage méditerranéen²³, et les jardins qui nous occupent nous l'ont bien rappelé²⁴. À l'inverse, le *locus amœnus* joue au moins jusqu'au XVIII^e siècle le rôle d'un filtre culturel dans la représentation et peut-être même dans la perception du paysage : le lieu qui répond le mieux aux catégories fixées par la topique est jugé « digne d'éloge » – la description étant au moins dès Quintilien rattachée au genre épideictique²⁵ – ; ce qui pourrait impliquer qu'un paysage, pour être reconnu comme beau, devrait au moins pouvoir être assimilé au *locus amœnus*²⁶. Quoi qu'il en soit, il faut retenir pour ce qui nous intéresse ici un aspect fondamental des implications rhétoriques de la description d'un lieu et du récit de son expérience subjective : sur le plan littéraire, l'allégresse fait partie du signe complexe « *locus amœnus* » au même titre que la prairie fleurie ou le ruisseau ombragé ; l'*hilaritas* est la connotation affective « structurelle » de la représentation du jardin.

On comprend alors à quel point il était inévitable que cette connotation fût précisément conservée quand l'humanisme formula ses préceptes pour la conception du jardin, en s'appuyant notamment sur le modèle des villas de Pline le Jeune. L'écrivain avait insisté sur le paysage découvert depuis la villa de Toscane, composé et équilibré comme une peinture réussie :

Vous aurez le plus vif plaisir à apercevoir l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous en verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage d'une

²². Dans la sémiotique connotative, les signifiants sont des signes déjà constitués (signifiant + signifié), comme l'exposent Barthes, 1985, « Éléments de sémiologie » (1964), p. 76-80, et Eco, 1992, p. 122-127. Le *locus amœnus* fonctionne ainsi comme signifiant institué (traits descriptifs + concept de paysage idéal).

²³. Curtius, 1991, p. 306.

²⁴. Voir *supra*, chap. 2, « Ombre et fraîcheur » et « Une stratégie de "climatisation" ».

²⁵. Comme le rappelle Curtius, 1991, p. 315, en renvoyant au célèbre passage de Quintilien, *Institution oratoire*, III, 7 27 (éd. 1975-79, vol. II, p. 195-196). Sur cette question, voir Hamon, 1981, p. 10, Adam, 1993, p. 26-31, et *infra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

²⁶. Pour un développement de cette hypothèse dans le cadre de la description d'un paysage et non plus d'un jardin, voir Brunon, 1999c.

grande beauté. Cette variété, cette heureuse disposition, partout où se posent les regards, les réjouit²⁷.

Or, on voit Alberti reprendre cet aspect en lui incorporant les motifs et la trame archétypale du *locus amœnus* :

Et vous jouissez aussi à la villa de ces jours aérés et purs, ouverts et joyeux ; vous avez un charmant spectacle en admirant ces collines feuillues, ces plaines gracieuses, ces sources et ces ruisseaux clairs, qui coulent en sautillant et en se perdant parmi la chevelure de l'herbe.

— Oui, par Dieu, un véritable paradis²⁸.

Avec son air pur, la villa offre une vie qui « maintient en bonne santé, et apporte un plaisir infini », une vie où la mélancolie s'estompe²⁹. Ce qui n'apparaît encore qu'un argument pour la défense de la vie rurale dans les *Libri della famiglia*, écrits dans les années 1430, devient une véritable prescription dans le *De re aedificatoria* (1485) : le paysage qui se doit d'entourer la villa, avec ses prairies, ses bocages et ses ruisseaux³⁰, est bien décrit comme *locus amœnus*. De même la *salubritas* est associée à l'idée d'allégresse : la villa

sera exposée à une atmosphère riante [*caelo laetissimo*] et lumineuse, recevant la lumière, le soleil et l'air sain en abondance. En quelque endroit que ce soit, rien ne doit être en vue qui puisse incommoder par une ombre sinistre³¹.

Contrairement à la gravité souhaitable dans les résidences urbaines, « la villa admet toutes les séductions de la gaieté et de l'agrément [*festivitatis amœnitatisque*]³² ». Si l'ouverture au site environnant peut caractériser le passage de l'*hortus conclusus* médiéval à la villa de la Renaissance dans la Toscane du *Quattrocento*³³, le topique du *locus amœnus* y gagne une dimension normative et plus seulement descriptive, et s'applique désormais au jardin comme au paysage qui l'entoure. Mieux encore, Alberti l'exploite dans le décor pictural de

²⁷. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 13 (éd. 1967-72, vol. II, p. 64) : « *Magna capies uoluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam uideberis cernere ; ea uarietate, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficientur* ». Sur l'exemplarité de ce célèbre passage dans le rapport esthétique de l'écrivain à la nature, voir entre autres Pavis d'Escurac, 1996 ; sur la question complexe de la représentation qui s'y articule, Nys, 1999a, p. 252-259, et ci-dessous, chap. 7, « *Ut pictura poesis* ».

²⁸. Alberti, 1960, III, p. 200 : « *E anche vi godete in villa quelli giorni aerei e puri, aperti e lietissimi ; avete leggiadrissimo spettacolo rimirando que' colletti fronditi, e que' piani vezzosi, e quelli fonti e rivoli chiari, che seguono saltellando e perdendosi fra quelle chiome dell'erba. — Sì, Dio, uno proprio paradiso* ».

²⁹. Alberti, 1960, III, p. 197 : « *la buona aere, riducendoti in villa, conferma molto la sanità, e porgeti infinito diletto* » ; p. 201 : « *vivere (...) con meno malinconie* ».

³⁰. Voir *supra*, chap. 2, « Ombre et fraîcheur ».

³¹. Alberti, 1966, IX, 2, vol. II, p. 793 : « *Caelo laetissimo plurimum admittat lucis, plurimum solis, plurimumque salubris aerae. Nolo spectetur usquam aliquid, quod tristiore offendat umbra* ».

³². Alberti, 1966, IX, 2, vol. II, p. 789 : « *quod urbanarum ornamenta prae illis multo sapere gravitatem oportet, villis autem omnes festivitatis amœnitatisque illecebrae conceduntur* » (*festivitas* se rapporte davantage au temps, *amœnitas* au lieu).

³³. Sur cette question, voir entre autres Tagliolini, 1994, p. 64-69, Azzi Visentini, 1996 et 1999b, ainsi que *supra*, chap. 2, « Voir à vol d'oiseau ».

la villa, qu'il rattache à la question de l'*ut pictura poesis*³⁴. Ainsi le jardin, pour être plus agréable encore, sera orné de paysages peints :

Notre âme s'égaie au plus haut degré à la vue de peintures figurant des contrées charmantes [*amenitates regionum*], des ports, des viviers, des zones de chasse, des bassins pour se baigner [*natationes*], des jeux agrestes, [des lieux] couverts de fleurs et de feuillages³⁵.

À tel point que même les chambres à coucher seront « immergées » dans un *locus amoenus* peint :

Aux personnes fiévreuses, il convient avant tout d'avoir sous les yeux des peintures figurant des sources et des ruisseaux. Tu peux faire l'expérience suivante : si pendant la nuit, au lit, le sommeil se dissipe, essaie alors d'évoquer par la pensée les eaux très claires d'une source, d'un cours d'eau ou d'un lac que tu as vues quelque part ; aussitôt la sécheresse de l'insomnie s'humidifie, et la torpeur s'insinue en toi jusqu'à ce que tu t'endormes agréablement³⁶.

L'eau posséderait ainsi un pouvoir visuel « hypnotique », qui agirait par sa seule *représentation*, qu'elle soit picturale ou intérieure. Alberti ne cherche pas à expliquer physiologiquement un tel phénomène³⁷ ; il semble plutôt exploiter une autre connotation du *locus amoenus*, le murmure de l'eau qui invite au sommeil, une idée illustrée par exemple chez Horace :

Il se plaît à s'étendre tantôt sous une yeuse antique, tantôt sous un gazon dru. Cependant les eaux coulent entre les rives hautes, les oiseaux disent leur plainte dans les forêts, et les sources, de leurs ondes ruisselantes, font entendre un murmure qui appelle un sommeil sans lourdeur³⁸.

L'expérience décrite par Alberti suggère qu'un tel effet se produise aussi grâce aux images conservées par la mémoire, que ces sensations (fraîcheur, bien-être qui permet l'endormissement) aient lieu même en l'absence de l'objet sensible : c'est l'imagination qui est ici en jeu, selon un modèle qui provient vraisemblablement de la théorie du plaisir ébauchée par Aristote dans sa *Rhétorique* :

³⁴. Pour l'armature vitruvienne de ces préceptes, voir *infra*, chap. 7, « *Ut pictura poesis* ».

³⁵. Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 805 : « *Hilarescimus maiorem in modum animis, cum pictas videmus amenitates regionum et portus et piscationes et venationes et natationes et agrestium ludos et florida et frodosa* ».

³⁶. Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 805-807 : « *Aquarum spectare fontes pictos et rivulos maiorem in modum febricitantibus conferet. Experiri hoc licet : si quando per noctem somnus cubantem frustrabitur, tunc limpidissimas, quas uspiam videris, aquas fontium rivorum aut lacus ubi mente repetere institeris, illico vigiliarum illa siccitas humectatur irreptique sopor, quoad dulcissime obdormiscas* ».

³⁷. Dans les mêmes années 1480, Marsile Ficin – ami intime d'Alberti – réfléchit pourtant aux vertus optiques de l'eau, comme nous le verrons ci-dessous, « Une physiologie de l'allégresse ».

³⁸. Horace, *Épodes*, II, 23-28 (éd. 1976, p. 202) : « *Libet iacere modo sub antiqua ilice, / modo in tenaci gramine ; / labuntur altis interim ripis aquae, / queruntur in siluis aues, / fontesque lymphis obstrepunt manatibus, / somnos quod innitet levis* ».

Toutes les choses agréables consistent soit dans la sensation des choses présentes, soit dans le souvenir de celles qui sont passées, soit enfin dans l'espérance des choses futures. (...) Par exemple, ceux qui sont enfiévrés et ont soif éprouvent une jouissance au souvenir d'avoir bu et à l'espoir qu'ils boiront³⁹.

C'est bien par la rhétorique, art des effets oratoires sur le spectateur, que semble se justifier d'abord la reconnaissance des vertus euphorisantes du jardin chez Alberti⁴⁰. Et pourtant on est tenté d'en tirer quelque adage secret de la Renaissance : imagine un jardin, et tu te sentiras bien...

Au XVI^e siècle, les traités sur la vie rurale mobilisent bien sûr le topique du *locus amoenus* ; il y contribue à construire « l'idéologie de la villégiature »⁴¹. Car, soucieux de convaincre leurs lecteurs, les auteurs insistent parmi les divertissements offerts par la villa sur la jouissance du « paysage » formé par le site environnant et le jardin lui-même, sans que la distinction en soit le plus souvent explicite. Ainsi, dans sa lettre publiée en 1544, Alberto Lollio rappelle que les deux fins de l'agriculture sont l'utilité d'une part,

de l'autre l'agrément que prend l'homme dans le verdoisement de la terre, la grâce et la suavité des fleurs, le bourgeonnement des arbres, la naissance des fruits, l'accroissement des troupeaux (...). Je ne croirai jamais que quiconque (...) puisse nier qu'il y a un plaisir immense et presque inestimable à voir votre villa chaque jour plus belle, plus ornée, et plus fructueuse, abondante de toutes les espèces d'arbres bonnes et utiles ; on y trouve des bois feuillus, des sources vives, des ruisseaux clairs, de charmantes collines, des vallées ombreuses, d'agréables prairies et autres lieux semblables, qui recréent les esprits et divertissent nos yeux admirablement⁴².

La villa offre l'image de la fertilité de la nature, qui a un effet bénéfique sur la vue et produit le plaisir. La connotation euphorique du *topos* est plus nette encore lorsqu'il évoque les beautés de chaque saison :

³⁹. Aristote, *Rhétorique*, I, 11, 7-10, 1370a-b (éd. 1991, p. 146-148).

⁴⁰. Ni les éditeurs du *De re aedificatoria*, Giovanni Orlandi et Paolo Portoghesi, ni le commentaire de Camporesi, 1995, p. 175, n'ont signalé la matrice précisément rhétorique de ce passage d'Alberti. Cependant Gombrich, 1983, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » (1953), p. 22, y a bien décelé une manifestation « explicite » du fait que « pour Alberti, la peinture n'est plus de l'illustration ou de la décoration. Elle se rattache à la musique par ses effets sur l'esprit humain et à la poésie par ses catégories ».

⁴¹. Voir *supra*, chap. 1, « L'apologie rustique ».

⁴². Lollio, 1544, fol. B r-v : « *l'altra è il piacer che l'uomo piglia del verdegiar della terra, della vaghezza et soavità de i fiori, del germogliar delle piante, del nascer de i frutti, e del multiplicar de li armenti (...). Ne crederò io mai, che alcuno (...) nieghi che non sia di grandissimo et quasi inestimabile diletto, il vedere una vostra Villa di giorno in giorno più bella, più ornata e più fruttosa ; laquale sii abbondante d'ogni buona et utile maniera di alberi ; dove sien folti boschi, vivissimi fonti, chiarissimi fiumicelli, colli piacevoli, valli ombrose, prati amenissimi et simil cose, che ricreano li spiriti, e diletano gli occhi nostri mirabilmente* ».

Voilà qu'arrive le printemps, fidèle ambassadeur de l'été : tous les arbres semblent rivaliser en changeant leur écorce et en se parant de vertes frondaisons ; les fleurs s'ornent de tant de beauté et de variété, qu'outre les parfums suaves qu'elles diffusent autour d'elles, elles donnent encore aux spectateurs un plaisir et une allégresse incroyables. Les oiseaux chantent leurs amours avec de doux et légers accents, et nos oreilles se remplissent d'une agréable mélodie⁴³.

L'odorat et l'ouïe sont conviés à la fête ; il faut persuader que la villa procure, pour reprendre les termes d'Alberti, « toutes les séductions de la gaieté et de l'agrément ». Dans son dialogue *La Villa* (1559), où il développe de nombreux aspects traités par Lollo, Bartolomeo Taegio suppose d'ailleurs que personne ne sera insensible à ces charmes :

Que dirons-nous du plaisir que prend l'homme à la villa en voyant surgir d'une pierre vive une fontaine claire et fraîche qui, comme si elle était de pur cristal, montre aux yeux des spectateurs les secrets de son fond brillant ? Quels yeux n'aiment point la vue d'un plaisant bosquet, dont les arbres reçoivent les rayons du soleil si gracieusement, qu'ils donnent à l'herbe grande récréation ? Qui ne se réjouit, lorsque soufflent les doux zéphirs, de la vue du bourgeonnement des arbres, qui semblent lutter dans leur parure de vertes frondaisons ? (...) À qui ne convient la suavité des parfums que l'on sent s'exhaler doucement des diverses fleurs ? Qui ne s'amuse à voir les bœufs s'affronter devant leurs brebis amoureuses ? (...) Qui ne s'égaie de la vue des fleurs perlées de rosée, lorsqu'elles commencent à s'ouvrir au soleil, et des rameaux feuillus, lorsqu'ils oscillent dans le vent ? Qui ne se délecte des doux accents des oiseaux gracieux, lorsque s'éprouvant presque l'un l'autre ils chantent leurs amours⁴⁴ ?

Dans la stratégie rhétorique du dialogue, le caractère universel du *locus amœnus* semble ainsi pouvoir se charger d'une valeur anthropologique, résumer un trait de la sensibilité. Le renouveau de la végétation, le réveil du désir chez les animaux, signes du printemps, ne peuvent qu'apporter l'allégresse. Le lyrisme est de mise ; il l'était déjà chez Lucrèce, dans l'hymne à Vénus qui ouvrait le *De natura rerum*, où le spectacle du printemps signifiait la

⁴³. Lollo, 1544, fol. B III v: « *Eccoti arrivar la primavera, fidelissima ambasciatrice della state : tutti gli alberi quasi a gara l'un de l'altro rimutando la scorza, di frondi verdissime si rivestono, et di tanta bellezza e varietà di fiori s'adornano, che oltra a soavissimi odori che mandano d'ogni intorno, incredibile allegrezza e diletto anchor porgono a' riguardanti. Gli augei con dolci et leggiadretti accenti i loro amori cantando, le orecchie nostre si riempiono di gratissima melodia* ».

⁴⁴. Taegio, 1559, p. 107: « *Che diremo noi del piacer, che l'uomo si piglia alla villa nel veder sorgere da un vivo sasso una chiara et fresca fontana, la quale non altrimenti che se di puro cristallo fosse a gli occhi de' riguardanti manifesta i segreti del suo lucido fondo. Quali occhi son quelli, a cui non piaccia la vista d'un dilettevole boschetto, le cui piante sì gratiosamente ricevano i raggi del Sole, che l'erba da loro ne prenda grandissima recreatione ? chi non gode del vedere, quando spirano i tiepidi zephiri, germogliar gli alberi, et quasi di garra l'un dell'altro rivestirsi di verdi frondi ? [...] a cui non giova la soavità de gli odori, che dolcemente da i varii fiori spirar si sente ? chi non si trastulla del veder cozzar montoni davanti alle amorose sue pecorelle ? (...) chi non s'allega dal vedere i ruggiadosi fiori, quando per la venuta del Sole si cominciano ad aprire, et i fronzuti rami, quando ondeggiano al vento ? a chi non diletano i dolci accenti de i vaghi ucelletti, quando quasi a prova l'un dell'altro, cantano i lor amori ?* ».

fécondité de la nature⁴⁵, ou encore chez un grand admirateur du poète latin comme Politien dans son évocation du jardin de Vénus⁴⁶. Les vers que ce dernier consacre à la louange de la vie rustique, cités par Taegio lui-même⁴⁷, ont vraisemblablement inspiré ces deux défenseurs de la villégiature dans leur apologie du pouvoir euphorisant du paysage campagnard.

Les poètes qui se sont essayés dès l'époque de François à décrire Pratolino⁴⁸ ne pouvaient pas manquer de reconduire ce topique. Il leur suffit de quelques mots pour qu'en un ou deux vers, toute sa connotation archétypale surgisse. Gualterotti s'écrie :

On y voit, je crois moi-même, un Paradis
empli toujours de douceur, de fête et de rire⁴⁹.

Agolanti affirme :

Qui l'admire éprouve le bonheur,
et goûte éternellement avril et mai.

Pratolino est

là où règne un éternel printemps⁵⁰.

Même les fleurs, dit une églogue anonyme,

vivent heureuses en un printemps éternel⁵¹.

Et ainsi de suite... Certains textes en prose utilisent elles aussi le lieu commun, comme la description vaticane qui s'ouvre sur les qualités climatiques du jardin (« aussi y trouve-t-on par grande chaleur un éternel printemps ») et se conclut sur le même thème : en été, on peut s'y rendre depuis Florence en une heure et demie « pour y trouver et goûter un printemps joyeux et des plus doux⁵² ». Le jardin de François pouvait ainsi être assimilé au paysage idéal. Quant à Vieri, il s'emploie à démontrer l'équivalence entre Pratolino et

⁴⁵. Lucrèce, *De la nature*, I, 1-20 (éd. 1997, p. 52-53).

⁴⁶. Ange Politien, *Stanze cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* (1494), I, 70-92 dans Politien, 1994, p. 64-73. Il faut rappeler que Lucrèce fut éditée dès 1473, et que l'épicurisme eut un rôle non négligeable dès la seconde moitié du XV^e siècle comme l'a bien rappelé Garin, 1994a, « Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento », p. 72-86.

⁴⁷. Politien, 1994, *Stanze*, I, 17-19, p. 43-44, texte cité par Taegio, 1559, p. 52-53 [en fait 60-61]. On y trouve déjà cette insistance sur la fertilité du *locus amoenus* et l'évocation toute bucolique de la présence des troupeaux.

⁴⁸. Sur ces descriptions poétiques, voir *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

⁴⁹. Gualterotti, 1579b, p. 7 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 481) : « *Si vede, io per me, credo un Paradiso / Tal v'è sempre dolcezza, e festa, e riso* ».

⁵⁰. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 31r : « *Perché chi 'l mira allhora è in se beato, / E gode eternamente, e Maggio, e Aprile* » et fol. 56r : « *Là dove regna eterna Primavera* » (voir *infra*, document 3).

⁵¹. Pratolino, Egloga, BNCF Magliab. VII, 403, fol. 8v : « *Si vivon lieti in primavera eterna* » (voir *infra*, document 2).

⁵². BAV Barb. 5341, fol. 204r : « *si trova ne' gran caldi eterna primavera* » ; fol. 211v : « *per trovare e godere una lieta et soavissima Primavera* » (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171 et 177).

« paradis » selon un raisonnement subtil qui, s'il prend l'allure d'une mise à plat philosophique des concepts, n'en repose moins sur les rouages bien réglés de la topique⁵³.

Les mouvements de l'âme

Ne s'agit-il que de broderies sans fin sur un motif poétique ? Il faut pourtant reconnaître que la rhétorique a tenu le rôle d'une véritable matrice dans l'histoire des idées et même des mentalités⁵⁴. Il est frappant que de nombreux auteurs n'aient pas simplement eu recours passivement au topique mais se soient efforcés de rendre compte des effets euphorisants du jardin, de cette allégresse qui saisit l'âme à travers l'expérience sensible du lieu.

Pour comprendre ces tentatives théoriques, il faut au préalable les replacer dans leur contexte « psychologique ». Qu'est-ce qu'une émotion dans la culture de la Renaissance ? C'est avant tout un *affetto*, c'est-à-dire un certain *mouvement de l'âme*. L'idée est présente par exemple dans le *De pictura* d'Alberti : « Il y a donc certains mouvements de l'âme que les savants nomment affections, comme la colère, la douleur, la joie, la crainte, le désir et d'autres semblables⁵⁵. » La psychologie s'appuie alors essentiellement sur un corpus aristotélicien, celui formé par le *De anima*⁵⁶ et les *Parva naturalia*, ces « petits traités d'histoire naturelle » ayant « pour tâche, plus que tout autre traité d'Aristote, de relier la psychologie à la biologie⁵⁷ », ainsi que sur ses exégèses latines des XIII^e et XIV^e siècles, auxquels il faut ajouter la médecine galénique. Si l'on estompe les nuances et les divergences qui débouchent pourtant sur des débats complexes et animés, on obtient une conception générale, une *koiné* comme l'appelle Katharine Park, laquelle résume ce fonds consensuel à

⁵³. Voir *infra*, chap. 4, « Catalogage et indexation », et appendice 3, « Pratolino, paradis et jardin chez Francesco de' Vieri ».

⁵⁴. Voir par exemple les observations de Kristeller, 1990, « Rhetoric in Medieval and Renaissance Culture » (1983), p. 228-246.

⁵⁵. Alberti, 1992, II, 43, p. 180-181 : « *Sunt namque motus alii animorum, quos docti affectiones nuncupant, ut ira, dolor, gaudium, timor, desiderium et eiusmodi* » (trad. Jean-Louis Schefer). En ce sens les *émotions* peuvent être distinguées des *passions*, qui sont un état plus durable de l'âme (mais, en grec, *pathos* renvoie bien initialement à un mouvement passager de l'âme ; voir à ce sujet Meyer, 1991, p. 17-18).

⁵⁶. Sur les « lectures » de ce traité à la Renaissance, voir notamment Cranz, 1976.

⁵⁷. Pierre-Marie Morel, introduction à Aristote, *Parva naturalia* (éd. 2000, p. 59).

partir d'un manuel édité tout au long du XVI^e siècle, la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (1517)⁵⁸. Il s'agit d'une psychologie des facultés, au sens où l'âme se subdivise hiérarchiquement en différentes instances : l'âme végétative, qui comprend les fonctions communes à tous les êtres vivants (nutrition, croissance et reproduction) ; l'âme sensitive propre aux animaux, qui inclut les capacités motrices (mouvement physique et « appétit » qui produit les émotions) et perceptives (sensations externes et internes) ; l'âme intellectuelle enfin, caractéristique des hommes, comprenant la mémoire, la volonté et l'intellect. Une sorte de fluide émané du sang, le *spiritus* – sur lequel nous reviendrons – assure l'articulation entre le corps et l'âme, en reliant les organes où ces facultés sont localisées, notamment les organes des sens, le cœur, qui est le siège central de la sensibilité, et le cerveau, où prennent place les opérations cognitives et volontaires. La connaissance sensible repose sur une coopération de plusieurs niveaux : les sens externes (vue, ouïe, odorat...) sont affectés par les objets réels, et transmettent leur forme sensible dans le cerveau aux sens dits internes, tels que le sens commun, qui perçoit les qualités générales comme la grandeur ou le nombre, ou l'imagination et la fantaisie, qui élaborent et combinent des images à partir des sensations⁵⁹. Ces sens internes assurent à leur tour la liaison avec les facultés intellectives plus élevées, mettant en jeu le raisonnement et le recours aux catégories universelles.

L'émotion est expliquée dans le cadre de ces processus physiologiques. On trouve par exemple une théorie médicale des *affetti* chez Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini. Cet érudit anconitain fixé à Florence était l'un des protégés de François : il devint consul de l'Accademia fiorentina en 1583, et fit un éloge funèbre du grand-duc quelques jours après ses obsèques officielles en décembre 1587⁶⁰. Un an plus tôt, il avait prononcé devant l'Accademia degli Alterati, une autre institution florentine, un discours sur le problème de la *catharsis* dans la *Poétique* d'Aristote, qui sera publié en 1597. Pour éclairer cette délicate question, il lui faut définir ce qu'est une émotion. Les *affetti* trouvent leur origine dans l'âme sensitive, qui réside dans le cœur selon Aristote mais dans le cerveau selon Galien. Pour les concilier tous deux,

supposons qu'elle soit dans le cœur, en tant qu'organe qui se développe le premier [dans l'embryon] et est la source de la chaleur [corporelle], de la vie et de tous les esprits, mais

⁵⁸. Park, 1988, p. 464-473. L'exposé qui suit se base sur ses analyses.

⁵⁹. Sur la question des sens internes, voir notamment Harvey, 1975.

⁶⁰. Giacomini, 1587 ; sur cet éloge, voir *infra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

qu'elle opère dans le cerveau, où les esprits trop ardents du cœur se tempèrent et sont portés à la perfection, où se font l'imagination, la vision, l'audition, l'olfaction et la mémoire, et d'où se répartissent, par ces sortes de canaux que sont les nerfs, les facultés [*virtù*] du sentiment et de tout mouvement volontaire⁶¹. Cette capacité [l'âme sensitive], lorsqu'elle reçoit les objets qui lui sont convenants, les embrasse et ressent du plaisir ; sinon elle en a horreur et éprouve de la douleur. Si bien que l'émotion n'est rien d'autre que le rapprochement ou la fuite de l'âme face à ce qu'elle appréhende, lui convenant ou non ; nous incluons dans cette définition non seulement l'allégresse et la tristesse, mais encore le plaisir et la douleur, qui résident dans la première appréhension de l'objet avant même que l'âme ne le désire, espère ou craigne.

Les autres *affetti* sont des composés de ces actes fondamentaux. « L'allégresse, la tristesse, la peur et la colère apparaissent dans le cœur ou dans le visage et d'autres parties du corps⁶² », car ce dernier est informé par une seule et même âme. Mais inversement le corps agit sur l'âme : les *affetti* sont aussi déterminés par les différents tempéraments ; les émotions obéissent à une certaine prédisposition physiologique⁶³. C'est là une idée tout à fait galénique : « les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps », démontre l'un des traités de Galien⁶⁴. Ainsi, chez les jeunes ou grâce à la nourriture et au vin, « la chaleur, la finesse, l'agilité des esprits nous préparent aux émotions joyeuses⁶⁵ », tandis que les esprits vaporeux, si l'imagination est triste, s'accumulent dans la tête, s'y condensent et s'échappent sous la forme des larmes, tout comme les nuages produisent la pluie⁶⁶.

Au long du XVI^e siècle, la psychologie a de plus en plus reposé sur des bases physiologiques⁶⁷, sur des modèles explicatifs d'ordre « mécanique » – « physico-chimique »,

⁶¹. Il s'agit d'une terminologie tout à fait galénique (sur la notion de faculté naturelle – *dunamis phusikè* – chez Galien, voir Pichot, 1993, p. 150-168).

⁶². Giacomini, 1972a, p. 356 : « *suppongasì che sia nel cuore, come in quel membro che primo nasce et è fonte di calore e vita e di tutti gli spiriti, ma operi nel cerebro, ove i troppo ardenti spiriti del cuore si riducono a temperamento et a perfezione, et ove si fa l'immaginare e l'vedere e l'udire e l'odorare e l'rammemorarsi, et onde per i nervi quasi per canali si compartiscono le virtù del sentimento e d'ogni movimento volontario. Questa potenza, se riceve gli oggetti convenevoli a sé, gli abbraccia e sente diletto ; se sconvenevoli, gli aborrisce e prova dolore. Sì che altro non è affetto che seguitamento o fuga de l'anima di alcuna cosa appresa da lei, o come convenevole o come disconvenevole ; ne la quale definizione venghiamo a comprendere non pure l'allegrezza e la tristezza ma anche il piacere e l'dolore, i quali si ritrovano ne la prima apprensione de l'oggetto avanti che l'anima lo desideri o sperì o tema ; (...) l'allegrezza e la tristezza e la paura e l'ira appariscono o nel cuore o nel volto et in altre parti del corpo* ».

⁶³. Giacomini, 1972a, p. 356-357 : « *Or benché impossibile sia che chiunque nasce uomo, di nature dissimiglianti composto, non provi ne la vita e gioie e noie et affetti piacevoli e dolorosi, nondimeno, essendo il loro soggetto virtù instrumentale corporea, secondo la diversità del temperamento di esso, chi più meno è a' lieti o a' contrarii inchinevole* ».

⁶⁴. Galien, 1995, *Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, en particulier 5, p. 90 : « les actions et les passions de l'âme suivent les tempéraments du corps ».

⁶⁵. Giacomini, 1972a, p. 357 : « *Il calore, la sottigliezza, e l'agilità degli spiriti ci preparano ad affetti giocondi* ».

⁶⁶. Giacomini, 1978a, p. 358-359.

⁶⁷. Il s'agit d'une tendance générale, relevée par Park, 1988, p. 477 et 481.

dirait-on aujourd'hui – que Descartes cherchera à systématiser : on voit comment Giacomini en vient à établir une continuité subtile entre le corps et l'âme, à décrire une véritable météorologie intérieure⁶⁸. Autrement dit, ce qui touche le corps – et le jardin, on l'a vu au chapitre précédent, y réussit pleinement – touchera aussi l'âme.

Une physiologie de l'allégresse

C'est bien ce que répètent nos défenseurs de la villégiature. Ainsi Lollo rappelle que tous les hommes de lettres se sont délectés de la villa, car outre cet air libre, la verdure joyeuse, qui réveille grandement la raison, récréé les esprits et aiguise l'entendement⁶⁹.

Dans ses *Vinte giornate* (1569), Agostino Gallo souligne lui aussi ce rôle bénéfique de l'air et de la verdure :

Que dirai-je ensuite de la très grande satisfaction que nous prenons continuellement en récréant nos esprits par cet air doux ? Il nous donne toujours une merveilleuse allégresse, et de plus rassérène l'intellect, nous purge l'entendement, nous tranquillise l'âme et nous fortifie le corps. Qui pourrait ensuite jamais imaginer le grand contentement que nous prenons chaque jour dans le plaisir des yeux, tandis que nous admirons et considérons le panorama des montagnes élevées, la douceur des collines, la diversité des arbres, la verdure des prairies, la beauté des jardins, le charme des eaux, et tant d'autres choses⁷⁰ ?

Taegio précise même que cette verdure possède des vertus optiques :

N'importe où que vous vous trouviez [à la villa], vous voyez une verdure très joyeuse, qui non seulement divertit l'œil et réveille l'intellect, mais encore conforte et convient particulièrement à la vue.

Car, affirme-t-il, la couleur verte participant à la fois du clair et de l'obscur, elle a un effet agréable sur la vue, comme un miroir ou l'eau d'une fontaine. Les végétaux ont en outre un pouvoir olfactif :

⁶⁸. Sur la « projection » qui fit, au moins des Présocratiques jusqu'à Descartes, de la météorologie un modèle pour penser l'intériorité humaine, voir Parrochia, 1997.

⁶⁹. Lollo, 1544, fol. B VIr : « *tutti gli uomini studiosi letterati si sono molto dilettrati della villa ; per ciò che oltre quel aer libero, (et) la giocondissima verdura, laquale desta molto lo ingegno, ricrea li spiriti, et aguzza l'intelletto mirabilmente* ».

⁷⁰. Gallo, 1575, p. 349 : « *Che dirò io poi della grandissima satisfattione che continuamente prendiamo nel ricrear gli spiriti nostri con questo soavissimo aere ? Il quale, oltre la mirabil' allegria che ci presta sempre, ci rasserenà la mente, ci purga l'intelletto, ci tranquillà l'animo, et ci corrobora il corpo. Appresso chi potrebbe mai pensare il gran contento che pigliamo tuttodì nel piacer gli occhi, mentre che miriamo et consideriamo le prospettive de' monti altissimi, l'amenità de' colli, la diversità de' gli arbori, la verdezza de' prati, la bellezza de' giardini et la vaghezza delle acque con tante altre cose ?* ».

Les plantes vertes et vivantes non seulement confortent la vue mais, par le parfum qu'elles exhalent, aident aussi les esprits vitaux de l'homme, ce que ne peuvent faire les tissus verts des citadins⁷¹.

Enfin Agostino Del Riccio répète de manière proverbiale que « la verdure est belle et reconforte la vue » ; c'est d'ailleurs pourquoi, explique le dominicain, la bibliothèque du couvent de San Marco à Florence se trouve peinte en vert afin de « reconforter la vue » des vénérables lettrés qui y passent leur temps à étudier⁷².

Les arguments d'ordre médical qui affleurent dans ces considérations trahissent en fait la source plus ou moins directe où ces auteurs pouvaient trouver une véritable théorie des effets thérapeutiques du jardin. Un ouvrage latin achevé en 1489, édité tout au long du XVI^e siècle, dont une traduction italienne paraît dès 1548 – et sera même republiée à Florence en 1568⁷³ –, un ouvrage écrit par le fils d'un médecin l'ayant destiné à l'étude de Galien, que sa vocation et les encouragements de Côme l'Ancien portèrent toutefois à celle de Platon⁷⁴. J'ai nommé le *De vita triplici*, les trois livres où Marsile Ficin avait consigné les règles assurant au lettré une vie plus saine et plus longue, exempte de la maladie par excellence des *studiosi*, la mélancolie⁷⁵. Ficin l'avait composé « parmi les fleurs dans le

⁷¹. Tacchio, 1559, p. 123-124 : « in qualunque parte vi troviate [nella villa], vedete una giocondissima verdura, la quale non solamente diletta l'occhio et sveglia la mente, ma conforta et giova sommamente la vista » ; « le verdi et vive piante non solamente confortano la vista, ma con l'odore che spirano aiutano molto gli spiriti vitali dell'uomo ; cosa che non possono fare i panni verdi de' cittadini ».

⁷². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 48r (éd. Heikamp, 1981, p. 73) : « la verxura è bella e assi conforta la vista » ; vol. II, fol. 431r : « il verde va confortando et il bianco digregando laonde si vede che la nostra libreria di San Marco di Firenze è tutta tinta di verde per confortare la vista di quei dotti padri che studiano lungamente in quella ». Lors des récents travaux de restauration de la bibliothèque de San Marco, l'emploi d'enduit vert remontant au *Quattrocento* a effectivement été mis en évidence (je remercie Elisabetta Olita de m'avoir communiqué cette information).

⁷³. Ficin, 1568. Cette traduction, due en fait à Giovanni Tarcagnola, ne comprenait toutefois que les deux premiers livres.

⁷⁴. C'est ce que rappelle l'auteur dans sa dédicace à Laurent le Magnifique (Ficin, 1989, p. 102). Sur la naissance de cette « vocation », voir la biographie de Marcel, 1958.

⁷⁵. Si le rôle déterminant du *De vita triplici* dans l'histoire de la mélancolie est bien connu depuis la grande étude de Klibansky – Panofsky – Saxl, 1989, p. 405-432, peu nombreux sont les historiens qui ont relevé la place non négligeable du jardin dans cette œuvre ; voir néanmoins les observations de Comito, 1978, p. 84-85, et surtout de Camporesi, 1995, p. 176. Que ce texte ait pu ouvrir la voie à une conception du rapport physiologique entre homme et environnement, c'est pourtant bien ce qu'avait suggéré Chastel, 1978, « L'aria : théorie du milieu à la Renaissance » (1973), vol. I, p. 400-403. Les développements qui suivent vont s'attacher à le montrer sur le plan du jardin. Sur la pensée de Marsile Ficin, outre le livre essentiel de Kristeller, 1988, et parmi une imposante bibliographie qui ne cesse de s'enrichir, je renvoie pour des approches récentes aux contributions réunies dans *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, 1986, ainsi qu'au bilan de Kristeller, 1987.

domaine de Careggi⁷⁶ ». Or l'expérience quotidienne du jardin fait bien partie du régime de « vie saine » préconisé dans le premier livre, *De vita sana* :

Il faut fuir l'air torride, trop glacial ou nuageux, mais admettre très largement l'air tempéré et clair. (...) Nous recommandons l'observation fréquente des eaux brillantes, des couleurs verte et rouge, le parcours de jardins et de bois, les promenades plaisantes le long des fleuves et à travers d'agréables prairies⁷⁷.

Comment air, eau et verdure peuvent-ils combattre l'abattement de l'homme de lettres ? Pour le comprendre, il faut rappeler que Ficin infléchit fondamentalement la conception de la mélancolie en reprenant la conjonction entre cette maladie et le génie créateur établie par le fameux *Problème XXX*, 1 attribué à Aristote⁷⁸, et en l'assimilant à la « fureur divine » platonicienne. Dès lors, le « syndrome » mélancolique s'explique par trois causes : céleste (l'intellectuel est soumis à Saturne, planète froide et sèche comme l'est cette humeur), naturelle (la contemplation fait se concentrer l'âme de l'extérieur vers l'intérieur et la rend semblable à la terre, elle aussi froide et sèche) et physiologique (l'activité intellectuelle assèche le cerveau qui devient froid et sec, rend le sang froid, dense et noir)⁷⁹. Le régime prophylactique doit tempérer ces effets néfastes. La suite du traité passe à des considérations de plus en plus métaphysiques et cosmologiques. Ainsi dans le troisième livre, *De vita calitus comparanda*, (sur les règles d'une « vie obtenue du ciel » ou « organisée de façon céleste »), Ficin explique comment modérer l'influence astrale de Saturne, notamment en s'exposant aux rayons bienfaisants de Jupiter, de Vénus et surtout du Soleil⁸⁰. Mais les substances terrestres jouent aussi un rôle à travers les sensations comme l'odorat :

Tu te promèneras le plus souvent possible parmi des plantes délicatement parfumées, ou du moins non malodorantes. En fait toutes les herbes, les fleurs, les arbres, les fruits ont une odeur, même si souvent nous nous en apercevons à peine. Et par cette odeur, quasiment souffle et esprit de la vie du monde, ils te récréent et te vivifient de toutes parts, c'est-à-dire par ton esprit, dont la nature est très proche des odeurs de cette sorte, et à travers l'esprit,

⁷⁶. Marsile Ficin, lettre du 29 avril 1490 (*Opera omnia*, Bâle, 1576, p. 909), cité par Chastel, 1982, p. 151.

⁷⁷. Ficin, 1989, I, 10, p. 134 : « *Fugiendus aer aut fervens aut glacialis nimium aut nubilus, sed aer temperatus serenisque liberrime admittendus. (...) Laudamus frequentem aspectum aquae nitidae, viridis, rubeive coloris ; hortorum nemorumque usum, deambulationem secus flumina perque amena prata suavem* ».

⁷⁸. Aristote, *Problème XXX*, 1, 953a 10-955b 40 (éd. 1988).

⁷⁹. Ficin, 1989, I, 4, p. 112-114.

⁸⁰. Sur ce troisième livre et sa théorie de la « magie astrale », qui ont été largement étudiés et continuent à l'être, je renvoie principalement à Walker, 1988, p. 20-56 ; Yates, 1988, p. 85-108, et Garin, 1991, p. 81-96.

intermédiaire entre le corps et l'âme, ils rétablissent facilement le corps et contentent admirablement l'âme. Tu te promèneras parmi ces plantes, en plein air, assez longuement durant la journée (...) dans des régions élevées, sereines et tempérées. Ainsi les rayons du soleil et des étoiles, plus purs, t'atteignent facilement de toutes parts⁸¹.

C'est la riche notion de *spiritus*, « intermédiaire entre le corps et l'âme » mais aussi « instrument avec lequel on peut dans une certaine manière mesurer et embrasser tout l'univers », qui sert de pivot à l'explication de ce double phénomène, astral et physiologique. Pour définir le *spiritus*, Ficin reprend d'une part la tradition galénique du *pneuma*, vapeur corporelle produite par le sang. Ainsi, l'esprit est

défini chez les médecins comme une vapeur du sang : pure, subtile, chaude et claire. Engendré du sang le plus subtil par la chaleur du cœur, l'esprit s'envole jusqu'au cerveau, où l'âme l'utilise continuellement pour mettre en mouvement les sens, tant internes qu'externes. Ainsi le sang sert à l'esprit, l'esprit aux sens, les sens enfin à la raison⁸².

Le *spiritus* est par là même le support de toute perception sensible, comme l'explicite la théorie des sensations développées dans un chapitre de la *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (*Platonica Theologia de immortalitate animorum*)⁸³. Ficin s'appuie notamment sur l'affinité matérielle entre organe sensoriel et objet sensible – une question qu'Aristote avait traitée dans *De la sensation et du sensible* –, et qu'il développe dans un autre chapitre, en affirmant par exemple :

L'odorat engendré dans la vapeur épaisse de l'air perçoit par une telle vapeur répandue par un fruit dans l'air épais la vapeur odoriférante qui est dans le fruit⁸⁴.

Le *De vita triplici* applique exactement cette conception physiologique : dans le cas des parfums agréables comme ceux de certains végétaux, leur nature vaporeuse agira positivement sur les esprits concentrés dans les narines qui sont d'une substance analogue. D'autre part, le *spiritus* constitue aussi, selon l'acception stoïcienne du terme *pneuma*, un

⁸¹. Ficin, 1989, III, 11, p. 290: « *Inter plantas suaviter redolentes, vel saltem non male olentes, verseris quam frequentissime. Omnes enim herbae, flores, arbores, poma redolent, quamvis saepe minus animadvertas. Quo quidem odore quasi flatu spirituque vitae mundanae te undique recreant atque vegetant. Spiritum inquam tuum odoribus eiusmodi natura simillium, perque spiritum medium inter corpus et animam, facile corpus quoque reficiunt et animae mirifice prosunt. Inter haec diutissime diurno tempore sub divo versaberis, (...) in regionibus altis et serenis atque temperatis. Sic enim Solis stellarumque radii expeditius puriusque undique te contingunt* ».

⁸². Ficin, 1989, I, 2, p. 110 : « *instrumentum illud, quo mundum universum metiri quodammodo et capere possunt (...). Instrumentum eiusmodi spiritus ipse est, qui apud medicos vapor quidam sanguinis purus, subtilis, calidus et lucidus definitur. Atque ab ipso cordis calore ex subtiliori sanguine procreatus volat ad cerebrum ibique animus ipso, ad sensus tam interiores quam exteriores exercendos, assidue utitur. Quamobrem sanguis spiritui servit, spiritus sensibus, sensus denique rationi* ».

⁸³. Ficin, 1964-70, VII, 6, vol. I, p. 274-276.

⁸⁴. Ficin, 1964-70, X, 9, vol. II, p. 89-90 : « *Olfactus in vapore aeris caliginoso genitus per vaporem talem in aere crasso a pomo diffusum vaporem in pomo odoriferum percipit* » (trad. Raymond Marcel).

corps astral, de nature éthérée, qui se rencontre aussi bien dans l'homme que dans le cosmos et sert de véhicule aux influences des planètes⁸⁵. Par sa double nature, il sert de support aux effets de l'environnement à la fois terrestre et céleste, qu'il s'agit de réguler. Le paradigme de tout l'édifice théorique tient bien entendu dans une ferme conviction : la correspondance entre l'homme et le monde, entre le microcosme et le macrocosme⁸⁶. Il faut aussi compter la conscience d'une certaine continuité « matérielle » entre le corps humain et son milieu ambiant, principe dont nous avons vu la prégnance dans la tradition médicale issue d'Hippocrate⁸⁷.

L'intérêt primordial de la doctrine ficinienne, pour ce qui nous occupe ici, est qu'elle permet donc d'interpréter d'un point de vue physiologique les conséquences bénéfiques de l'expérience sensorielle du jardin. Les sensations stimulent l'âme, laquelle « prend plaisir à s'associer à ce qui lui convient et s'oppose à ce qui lui est contraire⁸⁸ » selon la *Théologie platonicienne*, qui répète l'un des axiomes de la physiologie du *Timée* : l'idée que sont agréables les sensations qui restaurent l'équilibre naturel du corps⁸⁹. C'est en particulier le cas pour la vue, sens privilégié dans la tradition platonicienne, qui est également impliquée dans les effets bénéfiques du jardin annoncés dans les préceptes diététiques du *De vita sana*. L'explication physiologique vient au chapitre du deuxième livre (*De vita lunga*, règles pour obtenir la longévité) consacré à la « conversation des vieillards dans les prairies verdoyantes sous l'auspice de Vénus ». Si la déesse engage les lettrés à parcourir ses jardins, c'est que

la nature des choses verdoyantes, dans la mesure où elles sont vertes, non seulement est vive, mais aussi jeune, et déborde donc d'humeur saine et d'esprit alerte. Ainsi, au moyen de

⁸⁵. Sur la notion de *spiritus* chez Ficin, voir notamment Kristeller, 1988, p. 113 et 403-406, et Walker, 1988, p. 19-25 ; pour les fondements antiques de la doctrine du *pneuma*, l'étude fondamentale de Verbeke, 1945, à compléter par les analyses de Pigeaud, 1981. De nombreuses implications du concept dans la pensée du Moyen Âge et de la Renaissance ont été dégagées par les recherches de Klein, 1983, « Spirito peregrino » (1965), « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno » (1956) et « L'enfer de Ficin » (1961), p. 31-124. Voir également Couliano, 1984, chap. 1 : « Histoire du fantastique », p. 21-51, et Luporini, 1997, « La nozione di "spirito" e le sue implicazioni nella tradizione giunta a Leonardo », p. 81-106.

⁸⁶. Cet aspect sera envisagé ci-dessous au chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

⁸⁷. Voir *supra*, chap. 2, « L'immersion salutaire ».

⁸⁸. Ficin, 1964-70, VII, 6, vol. I, p. 276: « [*Anima*] congrua libenter associat et moleste obsistit incongruis » (trad. Raymond Marcel). Il faut cependant souligner que Ficin tient à établir que l'âme ne se contente pas de pâtir des sensations : elle réagit sur les sensations du corps pour « l'unir à ce qui lui est semblable et repousser ce qui lui est nuisible » (« *simila similibus ut adiungat repellatque quod noxium est* »).

⁸⁹. Platon, *Timée*, 64c-d (éd. 1992, p. 174).

L'odeur, de la vue, de l'habitude et de la fréquentation, elle fait pénétrer en nous l'esprit juvénile.

Pour quelle raison « la couleur verte, plus que toute autre, restaure la vue et provoque une impression agréable et en même temps salutaire » ? C'est que la vue recherche une lumière modérée, qui la renforce et la dilate sans lui porter atteinte par sa brillance excessive. La couleur verte combine d'une manière tempérée le clair et l'obscur, et possède une délicatesse, une tendresse qu'elle partage avec l'eau.

Par conséquent, la vue se réjouit de l'eau, trouve contentement dans les miroirs semblables à l'eau, et se récrée des choses vertes, dans lesquelles s'est insinuée sans aucun doute la lumière du soleil et se conserve l'humidité du printemps ainsi qu'une eau subtile chargée d'une luminosité occulte⁹⁰.

C'est en fait Aristote qui, dans ses *Problèmes*, avait attribué à la couleur verte cette qualité optique médiane, intermédiaire entre le blanc et le noir, en observant que nous nous sentons à l'aise si nous fixons des objets d'un vert clair comme lorsque nous regardons une étendue liquide⁹¹. Ficin établit d'ailleurs une hiérarchie des couleurs fondée sur leur luminosité⁹² : le vert est une couleur privilégiée parce que tempérée – en réalité non par rapport à l'intensité lumineuse, mais selon sa tonalité dans le spectre chromatique de la lumière visible. Cependant, on le sent jusque dans les passages précédemment cités, son approche n'a que bien peu de dettes à l'égard de l'observation empirique. En convoquant Vénus, en associant verdure et verdeur, il est loin d'écarter tout le fonds archétypal dont était chargé le *locus amœnus*.

Des vertus de la verdure

Le *De vita triplici* connaît une immense fortune au XVI^e siècle ; les traités faisant l'apologie du jardin peuvent en tirer certains arguments médicaux, comme on l'observe très

⁹⁰. Ficin, 1989, II, 14, p. 202-208 : « *Confabulatio senum sub Venere per virentia prata. (...) rerum viridum naturam, quatenus virent, non solum esse vivam, sed etiam iuvenilem humoreque prorsus salubri et vivido quodam spiritu redudentem. Quapropter odore, visu, usu, habitatione frequenti iuvenilem inde spiritum nobis influere. (...) causam perquiremus, ob quam color viridis visum prae ceteris foveat salubritaterque delectet. (...) Itaque [visus] gaudet aqua, delectatur speculis aquae similibus, viridibus oblectatur, in quibus sane viridibus solis lumen insitum adhuc vernum secum habet humorem aquamque subtilem occulto quodam lumine plenam* ».

⁹¹. Aristote, *Problèmes*, XXXI, 19, 959a 24-37 (éd. 1991-94, vol. III, p. 53).

⁹². Sur cette théorie des couleurs, voir Chastel, 1975, p. 103-104.

précisément chez Taegio. À l'inverse, les auteurs qui dissertent sur le problème de la mélancolie reconduisent ses prescriptions. On en trouve un bon exemple dans l'Angleterre élisabéthaine : bien avant la très célèbre et ficinienne *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (1621), Timothy Bright publie en 1586 un *Treatise of Melancholie* – qui sera lu par Shakespeare⁹³ –, où se reflète l'attention du philosophe florentin pour le régime de vie et l'environnement des mélancoliques. Ainsi, il leur faut un air « léger, pur et subtil, libre et ouvert à tous vents et particulièrement, en raison de leur tempérament, surtout au sud ou sud-ouest » ; en outre,

de tous les ornements de la demeure, un charmant jardin et verger, avec une joyeuse fontaine, surpasse tous les plaisirs domestiques et convient parfaitement au cœur et au cerveau mélancoliques⁹⁴.

Il est fort probable que François, très porté vers l'étude et d'un tempérament nettement mélancolique comme le notaient ses contemporains⁹⁵, en ait été lui-même convaincu. En ce sens, Pratolino, avec son air pur et son exposition au sud, ses « joyeux » viviers et ses feuillages, offrait mieux encore qu'un refuge contre les risques de peste et de malaria : un véritable antidote aux menaces de l'humeur noire, un « paradis » d'eau et de verdure dont le spectacle visuel régénérerait le corps et l'âme. De même, ce « jardin de parfums » que formait le *giardino pensile* de la Loggia dei Lanzi⁹⁶ pouvait « faire pénétrer en lui l'esprit juvénile » comme dirait Ficin. Il faut d'ailleurs ajouter que le rôle bénéfique des odeurs florales était également reconnu par la tradition aristotélécienne, que François, formé à la philosophie par son éducation princière⁹⁷, ne pouvait ignorer. Francesco de' Vieri lui avait fait présent d'un commentaire au *De anima* d'Aristote, un beau codex à la calligraphie soignée : en particulier, il y évoque le parfum des fleurs, auquel l'homme est sensible à la différence des autres animaux, et sa vertu à combattre l'humidité et la froideur du cerveau⁹⁸.

⁹³. Klibansky – Panofsky – Saxl, 1989, p. 377, note 49.

⁹⁴. Bright, 1996, XXXIX, p. 251 et 256. Burton reconduit également cette valeur thérapeutique accordée au jardin : voir Hunt, 1986, p. 111.

⁹⁵. Voir Berti, 1967.

⁹⁶. Voir *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas* ».

⁹⁷. Sur l'éducation de François, voir Berti, 1967, p. 43-44.

⁹⁸. Vieri, BNCF Magliab. XII, 12, fol. 50r. Ce manuscrit doit être daté entre 1568 (il fait allusion au fol. 62r à l'un des ouvrages publiés par le philosophe : Vieri, 1568) et 1574, puisque François est appelé *Gran Principe* et non *Gran Duca*.

Cette idée provient en fait du traité *De la sensation et du sensible* du Stagirite⁹⁹, un autre texte que le futur grand-duc avait vraisemblablement étudié dans sa jeunesse, d'autant plus qu'il s'intéressait déjà à la médecine – à la suite de son père, il s'engagera assidûment dans des recherches pharmaceutiques¹⁰⁰ –, comme l'en félicitait Giulio Angeli da Barga dans un autre manuscrit, précisément le commentaire à cette partie des *Parva naturalia* qu'il offrait à François en 1570¹⁰¹.

Certes, en l'absence de témoignage explicite, l'appréciation du degré d'intimité d'un personnage comme François avec ce genre de théories médicales ne peut rester que conjecturale. C'est là l'une des difficultés d'une approche qui veuille faire le lien entre ce qui relèverait a priori de l'histoire « des idées », des concepts et de leur systématisation doctrinale, et ce qui ce qui relèverait de celle « des mentalités », des opinions plus généralement diffusées dans la « sensibilité » d'une époque. Car les deux strates ne sont jamais totalement disjointes : des auteurs comme Gallo, sans prétention philosophique affichée, en viennent à faire écho aux considérations savantes de Ficin qui cherchaient en quelque sorte à expliquer « scientifiquement » que jardin et printemps rendent l'homme joyeux, ce que son ami Politien chantait de son côté en célébrant le « *giardino eterno* » de Vénus où demeure la « *lieta Primavera*¹⁰² ».

Comment ces deux registres pouvaient s'entrecroiser dans la Florence de François de Médicis, nous en avons pourtant un certain reflet dans *Il Riposo* de Raffaello Borghini (1584). Ce dialogue sur la peinture et la sculpture¹⁰³ s'étend longuement sur la question de

⁹⁹. Aristote, *De la sensation et du sensible*, 5, 444a 31-444b 2, dans *Parva naturalia* (éd. 1965, p. 40) : « Pour cela en effet l'homme est le seul, pour ainsi dire, qui sente et goûte avec plaisir l'odeur des fleurs et de choses telles, car la chaleur et le mouvement de ces odeurs sont proportionnels à l'excès de l'humidité et du froid qui règne dans cette partie du corps [le cerveau] ». Il y aurait une légère contradiction avec la doctrine ficinienne de la mélancolie, qui insiste au contraire sur le danger d'« assèchement » du cerveau. Mais dans les deux cas, le parfum agréable des fleurs est jugé bénéfique.

¹⁰⁰. Voir *infra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

¹⁰¹. Angeli da Barga, BNCF Naz. II, III, 26, fol. 1r : il s'agit là encore d'un exemplaire à la calligraphie soignée, avec un frontispice aux lettrines dorées, vraisemblablement offert en cadeau au prince régent (ce manuscrit est signalé par Targioni Tozzetti, BNCF Targ. 189, vol. VIII, p. 82-83). Je n'ai pu établir l'identité précise de ce Giulio Angeli, mais on connaît les frères Pietro Angeli da Barga dit Bargeo, célèbre humaniste, professeur à Pise et précepteur du cardinal Ferdinand (voir la synthèse de Asor-Rosa, 1961), Michelangelo, médecin de Côme (Sodini, 1976, p. 177, note 37), et Antonio, maître de latin du jeune François (Berti, 1967, p. 43).

¹⁰². Politien, 1994, *Stanze*, I, 72, p. 64-65.

¹⁰³. Sur le livre de Borghini et ses dettes à l'égard de la théorie de l'art du *Cinquecento*, voir la notice de Schlosser, 1996, p. 359-363, et les analyses d'Ossola, 1971, p. 79-83.

la couleur¹⁰⁴. Borghini tient à la définir « philosophiquement » en se référant à son tour aux deux traités d'Aristote (*De l'âme* et *De la sensation et du sensible*) ; mais lorsqu'il s'agit d'exposer les significations des différentes couleurs à des fins didactiques, notamment pour l'usage qu'en feront les peintres et les gentilshommes dans le choix des *imprese* et des livrées, il prévient qu'il va « suivre l'opinion de cet auteur, tout en se conformant parfois à l'expérience commune [*uso volgare*]¹⁰⁵ ». Or que lit-on pour la couleur verte ? Qu'il faut la tenir en plus d'estime qu'on ne le fait souvent, car

elle représente des arbres, des plantes, des prairies, des herbes et des collines boisées, choses très joyeuses et agréables à la vue (...). Elle signifie l'allégresse, l'amour, la gratitude, l'amitié, l'honneur, la bonté, la beauté et, selon l'opinion commune, l'espérance. Parmi les pierres précieuses elle correspond à l'émeraude, (...) parmi les planètes à Vénus, (...) dans les âges de l'homme à la jeunesse (...), dans les saisons au printemps, dans les mois à avril, vert sombre, et à mai, vert clair (...). Le vert donne un très grand réconfort à la vue, il la conserve et la console lorsqu'elle est fatiguée, et ce du fait que les yeux se récréent et se satisfont de la couleur verte¹⁰⁶.

Les qualités médicales attribuées par Aristote viennent confirmer les valeurs morales. Sur le mode des équivalences, Borghini déploie ainsi un champ sémantique de la couleur verte, un nuancier de connotations, où l'on sent bien la trace du fonds « archétypal » dont il a été question jusqu'ici : Vénus, déesse de l'amour, de la beauté et de la pleine santé, ne règne-t-elle pas sur les jardins, leur conférant sa grâce et sa joie, en un mot sa *venustas* ? Dans son commentaire à *L'Énéide*, Servius avait déjà rapproché *amœnus* du mot *amor*¹⁰⁷. En outre, l'allusion à la jeunesse semble refléter un vieux schéma analogique, dont les racines se

¹⁰⁴. Il faut remarquer que l'interaction entre couleurs et émotions (ou passions), sur laquelle les recherches récentes dans le domaine des sciences cognitives s'intéressent de près, forme un véritable chapitre de l'histoire des idées depuis Aristote et au moins jusqu'à Goethe (sur la position de ce dernier, voir les observations de Brusatin, 1986, chap. 6 : « Les couleurs comme actions et passions », p. 113-121), et prend souvent une place particulière dans les débats sur l'expressivité – poétique, rhétorique – de la peinture au sein de la théorie de l'art (notamment dans la France du XVII^e siècle, domaine qu'ont exploré les recherches de Lichtenstein, 1999).

¹⁰⁵. Borghini, 1584, p. 230 : « *seguitar l'opinione del sopradetto autore, e conformarmi alcuna volta con l'uso volgare* ». Cette intention de clarté didactique est le trait qu'a retenu Blunt, 1988, p. 141 dans ses quelques lignes sur l'ouvrage : d'un point de vue théorique, « le seul point qui vaille la peine d'être remarqué dans le livre, c'est que Borghini écrit non seulement pour les artistes, mais aussi pour ceux qui, sans réellement peindre eux-mêmes, veulent néanmoins être en position de juger des œuvres d'art ».

¹⁰⁶. Borghini, 1584, p. 238 : « *egli [il color verde] rappresenta alberi, piante, prati, verde herbetta e fronzuti colli, cose giocondissime, e diletteuoli alla vista (...). Significa allegrezza, amore, gratitudine, amicitia, onore, bontà, bellezza, e secondo la comune opinione speranza. Fra le pietre pretiose s'assomiglia allo smeraldo, (...), fra pianeti Venere, (...), nell'età dell'huomo la gioventù (...), nelle stagioni la Primavera, ne ' mesi il verde oscuro Aprile, et il verde chiaro Maggio (...). E' il verde di grandissimo conforto alla vista, e la mantiene, e consola quando è affaticata ; e perciò che gli occhi molto si diletano, e si compiacciono nel color verde* ».

¹⁰⁷. Curtius, 1991, p. 312.

trouvent dans la théorie hippocratique des humeurs : d'après *De la nature de l'homme*, au printemps, chaud et humide (qualités qui correspondent à l'élément air) domine le sang¹⁰⁸ ; les quatre saisons étant d'autre part couplées aux quatre âges de l'homme, la jeunesse se trouvait associée jusqu'à la Renaissance au printemps et donc à une dominante sanguine¹⁰⁹. L'équivalence entre éléments et humeurs est d'ailleurs rappelée dès premières pages du *Riposo*, qui concernent la correspondance entre l'homme et l'univers, notamment par le biais des influences astrales¹¹⁰.

La position de Borghini serait à confronter à celle de Lomazzo dans son *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* publié la même année que *Il Riposo*. Le Milanais insiste plus fortement sur le rôle expressif des couleurs en peinture : elles permettent de distinguer les êtres, et en particulier chez l'homme de caractériser la complexion et les *affetti*¹¹¹ ; chaque couleur possède ainsi un effet psychologique chez le spectateur : le vert donne de la douceur et de la joie (« *soavità e giocondità*¹¹² »), et dénote également l'espérance¹¹³. Robert Klein a montré qu'il s'agit en fait de l'un des nombreux emprunts de Lomazzo à la *Philosophie occulte* d'Henri Corneille Agrippa de Nettesheim (1533), un ouvrage par ailleurs très marqué par le *De vita* de Ficin. En l'occurrence, Lomazzo aurait exploité son classement astrologique des couleurs, en remplaçant les noms des planètes par leurs qualités traditionnelles¹¹⁴. Chez Agrippa, le vert fait effectivement partie des couleurs qui se rapportent à Vénus ainsi qu'à Mercure et à la Lune, comme c'était déjà le cas chez Ficin¹¹⁵ ; on ne s'étonnera pas non plus que parmi les correspondances qu'il établit juste avant entre planètes et lieux, Vénus soit associée « aux fontaines riantes, aux prés verdoyants, aux fleurs, aux vergers¹¹⁶ », une attribution que Lomazzo ne mentionne pourtant pas. Par

¹⁰⁸. Hippocrate, 1994, *De la nature de l'homme*, 7, p. 149.

¹⁰⁹. Voir Klibansky – Panofsky – Saxl, 1989, p. 39-40.

¹¹⁰. Borghini, 1584, p. 5-6.

¹¹¹. Lomazzo, 1973-74, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, III, 1, « *Della virtù del colorire* », vol. II, p. 164-166.

¹¹². Lomazzo, 1973-74, *Trattato*, III, 11, « *De gl'effetti che causano i colori* », vol. II, p. 177.

¹¹³. Lomazzo, 1973-74, *Trattato*, III, 11, « *Del colore verde* », vol. II, p. 183. Ces différents passages sont également reproduits dans Barocchi, 1971-77, vol. II, p. 2228-2229 et 2257.

¹¹⁴. Klein, 1983, « La forme et l'intelligible » (1958), p. 164-165.

¹¹⁵. Agrippa, 1981-82, I, 49, vol. I, p. 140 ; Ficin, 1989, III, 11, p. 288-297.

¹¹⁶. Agrippa, 1981-82, I, 48, vol. I, p. 137. Il faut signaler que dans ses conseils plus « pratiques », Lomazzo, quand il relie couleurs et humeurs, explique que le vert se rapporte au flegme (Lomazzo, 1973-74, *Trattato*, VI, 9, vol. II, p. 269, également dans Barocchi, 1971-77, vol. II, p. 2269). C'est que depuis Aristote le vert correspondait à l'eau, humide et froide comme cette humeur. Y aurait-il contradiction avec Borghini ? Pas

rapport à Borghini, il arrive à peu près au même résultat (vert = allégresse) par une voie légèrement différente. En schématisant, Lomazzo représente une méthode « *hard* », une approche de l'expressivité des couleurs qui tente de récupérer directement dans la théorie de l'art les conceptions magiques d'Agrippa, quand celle de Borghini serait plutôt « *medium* », puisqu'il veut concilier données physiologiques – Aristote – et opinions « communes » – y compris des principes de l'astrologie alors fort répandue –, sans prétendre élaborer un véritable système explicatif des effets psychologiques des couleurs. Si la première peut faire l'économie de l'image jubilatoire du jardin, la seconde ne saurait s'en passer.

On rencontre aussi une méthode « *soft* », qui ne cherche pas à s'embarrasser de considérations médico-astrologiques et préfère se tourner vers des témoignages littéraires pour puiser ses arguments. En 1584 justement paraît aussi *Il mostruosissimo mostro* de Giovanni de' Rinaldi, une compilation qui s'adresse non aux philosophes, mais aux « amants ». La première partie du livre concerne la signification des couleurs : pour les exposer, Rinaldi compose un sonnet dont il commente ensuite chaque vers. « *D'espoir et de joie le vert fait signe* », résume-t-il en rappelant alors :

Combien le verdoient des branches, des herbes et des fleurs nouvelles au doux temps du printemps apporte au mortels d'espérance et d'allégresse, c'est un fait manifeste à tous.

Et les poètes nous le répètent : Sannazar, Pétrarque, l'Arioste... Rinaldi ironise alors à ce sujet :

Ne voit-on par tous les jours que si un écrivain veut former un lieu rempli d'allégresse, il représentera, à l'époque du printemps, un beau jardin avec de charmantes fontaines, dont les froides eaux iront irriguer une verte prairie par divers ruisseaux cristallins, et sur le côté des bosquets verdoyants, dont les branches résonnent du chant des oiseaux (...), et tout le reste dont chaque livre est rempli¹¹⁷ ?

explicitement, puisque ce dernier ne range pas la couleur verte dans un classement humoral, et que d'autre part Lomazzo associe le flegme à l'enfance et non à la vieillesse.

¹¹⁷. Giovanni de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, Venise, 1592 (1^{re} éd. 1584), dans Barocchi, 1971-77, vol. II, p. 2307 : « *Fa di speme e letizia il verde mostra* ». *Quanta speranza et allegrezza apportì a' mortali il verdeggiare delle novelle frondi, erbe e fiori nel dolce tempo della primavera, è manifesto ad ogniuno* » ; p. 2309 : « *Non si vede tutto di, che qualvolta uno scrittore vorrà formare un luogo pieno di allegrezza, fingerà, nel tempo della primavera, un bellissimo giardino con leggiadri fonti, che con le loro frigide acque anderanno per diversi cristallini ruscelli irrigando un verde piano, da un canto del quale fingerà verdi boschetti, tra le cui frondi si sentano i vaghi augelli (...), e simili altre cose, delle quali ne è pieno ogni volume ?* ».

Autrement dit, le *locus amoenus* est bien conçu comme signe à forte connotation intertextuelle et sa dimension « archétypale », comme nous l'avons appelée, suffirait à prouver, à défaut d'expliquer, le pouvoir euphorisant du jardin.

Ainsi dans la culture de la seconde moitié du XVI^e siècle, le lien entre allégresse et jardin apparaît si clairement établi qu'il est lui-même considéré comme topique. Lorenzo Giacomini pourrait à son tour le confirmer. En effet, le discours qu'il prononce en 1587 à l'Accademia degli Alterati sur la « fureur poétique » concerne cette fois les émotions non du point de vue du lecteur ou du spectateur de l'œuvre littéraire, comme dans le cas de la *catharsis*, mais du point de vue de l'écrivain. Sa position se veut aristotélicienne : « l'enthousiasme » du poète provient moins d'une faculté surnaturelle que d'une prédisposition psychologique et physiologique ; c'est le fameux rapport établi par Aristote entre mélancolie et « génie », et pour lequel Giacomini peut trouver une illustration moderne dans le modèle du Tasse¹¹⁸. Pour que le lecteur ressente vraiment des *affetti*, en vertu de la « sympathie » humaine pour les passions d'autrui, il faut que le poète les ait éprouvés à l'avance. Giacomini allègue la *Poétique* d'Aristote (« les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions¹¹⁹ »), mais il a sans doute également en tête l'*Art poétique* d'Horace, qui va dans le même sens :

Si le rire répond au rire sur le visage des hommes, les larmes aussi y trouvent de la sympathie. Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur¹²⁰.

Giacomini recommande donc au poète de remplir son âme des *affetti* qu'il veut exprimer grâce à l'imagination, en se souvenant d'objets qui lui ont donné de telles émotions. La prescription vaut d'ailleurs pour l'*ekphrasis* :

Si tu t'apprêtes à louer la beauté d'un visage, ou la grâce d'une fontaine, d'un jardin ou d'un palais, représente-toi en imagination de semblables beautés que tu as déjà vues¹²¹.

¹¹⁸. Le *Problème XXX*, 1 est ainsi cité par Giacomini, 1972b, p. 429. Sur l'admiration de Giacomini pour le Tasse, qui du reste attribue lui aussi une origine interne à la « fureur poétique » en défenseur inconditionnel de la théorie aristotélicienne de l'imitation, voir Graziani, 1996, en particulier p. 117-119 et 137.

¹¹⁹. Aristote, *Poétique*, 17, 1455a 30-31 (éd. 1980, p. 93), cité par Giacomini, 1972b, p. 438.

¹²⁰. Horace, *Art poétique*, 101-103 (éd. 1978, p. 207-208) : « *Vt ridentibus adrident, ita flentibus adsunt / humani uultus ; si uis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi* ». Ces vers suivent immédiatement le passage reporté dans l'exergue du chapitre présent.

¹²¹. Giacomini, 1972b, p. 442 : « *Se ti prepari a lodare bellezza di volto umano, o vaghezza di fonte, di giardino, o di palagio, appresenta a la tua fantasia bellezze simili già vedute* ».

Le poète doit même se préparer physiquement et c'est là, conformément à sa conception physiologique de l'acte créatif, que Giacomini en vient à faire précisément appel aux vertus affectives du jardin :

Car si tu veux traiter d'amours, de fêtes, de jeux et de rires, tu n'y seras pas bien préparé si (...) tu es affligé, ou si tu demeures frissonnant dans quelque prison obscure et ténébreuse, mais, au contraire, dans le cas où l'âme se trouve débarrassée de tout ennui, désireuse de joie, réjouie par de douces harmonies, par la vue agréable de jardins et de fontaines, par un air clair et épanoui, qui t'invitent et presque te forcent à l'allégresse et à la jubilation¹²².

Les traditions convergent : si printemps, jeunesse et allégresse caractérisent si fortement et si également le *locus amœnus* et son double physique, le jardin, c'est que la physiologie et la psychologie ne cessent de dialoguer avec la poétique. Au travers de ces associations, c'est un premier « imaginaire affectif » du jardin qui se dessine, le plus « archétypal » sans doute, un réseau où les représentations s'entrecroisent et où les idées s'entremêlent aux mentalités. L'allégresse « structurelle » du jardin forme en quelque sorte, dans le concert des émotions qu'il peut orchestrer, la « basse continue » que vont venir moduler, sur un mode mineur ou majeur, les *affetti* provoqués par certains dispositifs spatiaux, techniques ou iconographiques.

Les ambiguïtés du rire

Quand Alberti fait de la villa le lieu de la *festivitas*, il admet ainsi que la gaieté puisse être poussée jusqu'au rire : « Je ne réproue pas des statues ridicules dans un jardin, pourvu qu'elles n'aient rien d'obscène¹²³. » Cent ans plus tard, on l'avait pris au mot. Il faut insister sur cet aspect souvent évacué dans l'historiographie de la Renaissance¹²⁴ ; André Chastel

¹²². Giacomini, 1972b, p. 442 : « *Perché se vorrai trattare amori, feste, giuochi e risi, non sarai ben preparato se (...) sarai afflito, o se abbreviato dimorerai in oscuro e tenebroso carcere ; ma sì se l'animo sia scarico da ogni molestia, vago di letizia, rallegra di soavissime armonie, di dilettevole vista di giardini, di fontane, di aer chiaro et aperto, che t'invitino e quasi sforzino ad allegria e giubilo* ».

¹²³. Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 809 : « *Statuas ridiculas per ortum non reprobo, modo nihil obsceni* ».

¹²⁴. Il y a peu d'études d'histoire de l'art italien sur un tel sujet ; voir cependant Barolsky, 1978. Lazzaro, 1990, p. 150-152, a ouvert certaines pistes à propos de la dimension ironique de l'iconographie sculptée des jardins, que je vais développer et compléter.

rappelle pourtant avec raison qu'au siècle de Rabelais, « le rire est devenu ostensiblement ce qu'il a toujours été, une des composantes de la culture. (...) La vogue des grottesques permet de désigner le sentiment de bouffonnerie irrésistible, alternant avec la gaieté désinvolte, auquel il était devenu indispensable de faire place¹²⁵ ». Et si la grotesque est bien l'un des domaines où peut librement s'épanouir le burlesque, le jardin n'est pas en reste. Après tout, le XVI^e siècle n'a-t-il pas à sa manière inventé un thème promis à un riche avenir, celui du « nain de jardin » ?

Et ce précisément dans la Florence des Médicis. Vasari explique en effet que Côme avait commandé à Valerio Cioli pour le palais Pitti les portraits en marbre de ses deux nains favoris, Pietro dit Barbino, « intelligent [*ingegnoso*], cultivé [*letterato*] et courtois », et Morgante, dont la figure nue est « si belle et si ressemblante qu'on n'a peut-être jamais vu un monstre sculpté avec plus de soin et de vérité¹²⁶ ». Vers 1584, ces deux sculptures seront installées dans des fontaines à l'extérieur, dans le jardin Boboli, de part et d'autre d'une grande allée ou *stradone*¹²⁷, à identifier comme celle qui mène à la grotte de Buontalenti alors en construction, où le *Morgante* – rebaptisé depuis Bacchus par la tradition populaire –, se trouve encore aujourd'hui¹²⁸ (fig. 84). Le surnom parodique de ce nain provenait du géant légendaire du poème épique du Florentin Luigi Pulci, *Il Morgante Maggiore* (1481). Mais le groupe lui-même, un nain obèse trônant sur une tortue, joue sur un autre détournement, celui de l'*impresa* de Côme (*Festina Lente*, « hâte-toi lentement ») illustrée par une tortue portant une voile. Avec un tel poids, le *motto* – et, entendait-on peut-être, le mouvement ou *moto* – devient *Lente* tout court... La sculpture semble ainsi avoir la même fonction que celui qu'elle représente : faire rire la cour avec bouffonnerie, certes, mais aussi esprit,

¹²⁵. Chastel, 1988, p. 58.

¹²⁶. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 62 : « la statua di Pietro detto Barbino nano ingegnoso, letterato e molto gentile » ; « la statua di Morgante nano ignuda, la quale è tanto bella e così simile al vero riuscita, che forse non è mai stato veduto altro mostro così ben fatto, né condotto con tanta diligenza simile al naturale e proprio » (trad. 1981-89, vol. X, p. 231). La commande du *Morgante* date de 1564 (Holderbaum, 1956, p. 439, note 2).

¹²⁷. Borghini, 1584, p. 600 les indique déjà à Boboli ; Bocchi, 1591, p. 68, donne leur localisation, de part et d'autre du « *stradone* ». Wiles, 1933, p. 133, cite des documents de 1584-1585 concernant des conduites pour amener de l'eau à ces sculptures. Voir également Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 37-38 ; Lazzaro, 1990, p. 201 et p. 314-315, note 39. Sur ce *stradone*, dont on a récemment découvert le niveau initial et le pavement de mosaïques, voir Galletti, 1999, p. 232 (un document de 1587 y mentionne déjà le *Barbino*).

¹²⁸. Cette localisation est d'ailleurs confirmée par les *Discours viatiques*, 1983, fol. 36r, p. 81 : « à l'entrée » du jardin, « à côté gauche ». La statue de *Barbino* est identifiée comme la sculpture placée dans une niche du mur extérieur du cortile du palais Pitti : voir Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 42 et fig. 41.

comme le notent du restent certains voyageurs¹²⁹. François ne se contente d'ailleurs pas d'exhiber en plein air les statues des deux nains, puisqu'il commande un autre portrait de Morgante, en bronze et à cheval sur un dragon cette fois, pour le *giardino pensile* de la Loggia dei Lanzi, que Giambologna exécute de 1583 à 1584, aidé de Cencio della Nera¹³⁰.

À Pratolino, Valerio Cioli est requis, à partir de 1574 environ¹³¹, pour un autre type de sculpture « burlesque », puisqu'il y réalise selon les paroles de Borghini « une femme en pierre, plus grande que nature, qui en pressant un linge de marbre, apparemment trempé, en fait jaillir de l'eau ; à ses côtés se tient un petit enfant qui ayant soulevé sa chemise, pisse comme pour plaisanter¹³² ». Cette *Lavandière* est déjà mentionnée fin 1577, alors que l'on travaille à son bassin¹³³. Montaigne l'admire en 1580 :

Au fond, il y a une belle fontaine qui se verse dans un grand timbre par le conduit d'une statue de marbre, qui est une femme faisant la buée [lessive]. Elle épreint une nappe de marbre blanc, du dégout de laquelle sort cette eau, et au-dessous il y a un autre vaisseau, où il semble que ce soit l'eau qui bouille, à faire buée¹³⁴.

La vue d'Utens (fig. 50) et le dessin de Guerra (fig. 51) permettent de reconstituer l'ensemble : une grande *peschiera* ovale, dont la margelle était rythmée de jets d'eau, et au bout de laquelle le groupe, dominant ce petit bassin à bouillonnements (*bollori*), était flanqué de deux hermès. La fontaine a bien sûr disparu, mais en 1985 ont été retrouvés à son

¹²⁹. Tout à fait significative est la description de cette statue à Boboli que donne l'auteur des *Discours viatiques*, 1983, fol. 36r, p. 81 : « Le Duc, qui ne laissait aucun sans récompense, le fit élever sur une tortue en marbre, de telle stature qu'il était en sa vie, et afin qu'encore après sa mort on eut du plaisir de lui, il lui fit par artificiers pisser une belle eau de fontaine ».

¹³⁰. Voir Holderbaum, 1956, et surtout Keutner, 1956. Rappelons que le groupe se trouve aujourd'hui à Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bronzi 9. Un autre petit bronze attribué à Giambologna, qui représente Morgante en Bacchus assis sur un tonneau (Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, inv. OA 8973), devait servir de fontaine de table, ou peut-être de jardin (sur ces deux sculptures, voir les notices d'Anthony Radcliffe dans *Giambologna*, 1978, n° 50-51, p. 101-102, et Avery, 1987, p. 173 et 209).

¹³¹. Thomson, 1976, p. 134, a établi que le sculpteur n'avait probablement pas pu être employé dans le jardin avant cette date.

¹³². Borghini, 1584, p. 600 : « *di macigno una donna maggiore del naturale, che premendo un panno di marmo, finto bagnato, ne fa cader l'acqua fuori, et a canto le è un fanciullino, che alzatasi la camicia dinanzi, quasi scherzando piscia* ».

¹³³. ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 258, 27 novembre 1577 : « *Lavorasi al vivaio della Lavandaia* ».

¹³⁴. Montaigne, 1983, p. 176. Il faut noter que dans BAV Barb. 5341, fol. 209r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175), le texte ne pas mentionne pas le *putto* et indique la *Lavandière* comme sculptée en marbre (« *una lavandara di marmo* »), alors que seul le linge devait l'être en réalité, si on l'en croit Borghini, suivi presque mot pour mot par Sgrilli, 1742, p. 22.

emplacement des fragments de *pietra serena* présentant des draperies, qui pourraient provenir du groupe de Cioli¹³⁵.

Placer une telle sculpture de genre au bout de l'axe principal n'avait évidemment rien de fortuit¹³⁶. Il semble que là encore, toute la saveur du groupe tenait dans un principe de détournement. Au siècle suivant, Baldinucci rapprochera le « *concetto bellissimo* » de Cioli et l'image de la Vénus anadyomène, née des ondes et pressant ses cheveux pour les sécher¹³⁷. C'est d'ailleurs ce type classique que Tribolo avait choisi pour incarner Florence (Firenza) dans la fontaine de Castello, suivi par Giambologna, qui fonda le bronze vers 1570-1572¹³⁸. Dès sa création, la *Lavandière* pouvait être perçue comme une Vénus parodique, accompagnée de son Cupidon. Une telle iconographie avait été employée par Cioli lui-même, ou encore dans le jardin aménagée dans les années 1540 par Agostino Brenzone à Punta San Vigilio¹³⁹. Le *putto* indécent de Pratolino était en fait issu d'une longue tradition : celle du *puer mingens*, un type présent dans la sculpture antique et largement diffusé dans l'art de la Renaissance¹⁴⁰. Titien avait par exemple utilisé le motif du *putto* soulevant sa chemise pour uriner comme allégorie de Rire¹⁴¹ : cette signification lui avait été associée dans le célèbre récit de Francesco Colonna publié à Venise par Alde en 1499, l'*Hypnerotomachia poliphili*¹⁴². Lorsque Poliphile se baigne en compagnie de nymphes

¹³⁵. Voir les reproductions photographiques dans *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 118, fig. 136, et *Il concerto di statue*, 1986, p. 129, fig. 65-67, ainsi que les observations d'Avery, 1991, p. 151-152.

¹³⁶. Sur la place de la *Lavandière* dans le « système iconographique » de Pratolino, voir *infra*, chap. 5, « Jardins hydrographiques » ; pour la question des sculptures de genre, chap. 7, « *Ut pictura poesis* ».

¹³⁷. Baldinucci, 1974-75, vol. III, p. 506-507.

¹³⁸. Vasari indique en 1568 les intentions de Tribolo (Vasari, 1967, vol. V, p. 466 : « *Della quale figura [Firenza] aveva fatto un bellissimo modello, che spremendosi con le mani i capelli, ne faceva uscir acqua* »). Pour la datation de la statue de Giambologna, sur laquelle nous ne possédons pas de document explicite, voir les arguments avancés par Cristina Acidini Luchinat dans Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 194-195 (Avery, 1987, p. 130, propose une date plus précoce, vers 1560) ; il semble d'ailleurs que cette *Vénus*, plus petite que prévu, ait en fait été « récupérée » par le sculpteur flamand parmi sa production plutôt que réalisée spécifiquement.

¹³⁹. Borghini, 1584, p. 600 : « *una Venere insieme con Cupido di marmo minore del naturale si trova appresso a Giovanni da Sommaia* » ; sur la *Vénus et Cupidon* de la villa Brenzone, voir ci-dessous, « La terrifiante puissance du lieu ». Brook, 1991, p. 122 évoque également une telle connotation pour le groupe de Cioli mais à partir d'autres arguments, en se référant à une gravure de Maarten van Heemskerck.

¹⁴⁰. Voir Tervarent, 1956, et Deonna, 1958.

¹⁴¹. Voir Murutes, 1973.

¹⁴². Pour ce livre, la traduction italienne de l'édition aldine (assortie de son fac-similé) et le copieux commentaire philologique de Marco Adriani et Mino Gabriele (Colonna, 1998) apparaît désormais comme l'outil de référence. Sur les rapports complexes de l'œuvre avec l'art des jardins, l'ouvrage de Kretzulesco-Quaranta, 1986, parfois poétique mais sans aucune rigueur, est aujourd'hui complètement dépassé. Il faut notamment renvoyer aux nombreux travaux de Gilles Polizzi dans ce domaine, qui à la suite de sa thèse de doctorat (1987) a procuré une édition de la version française (Colonna, 1994), ainsi qu'au récent colloque *La Réception européenne du Songe de Poliphile*, 1999.

incarnant les cinq sens, il s'approche d'une fontaine murale, où est sculpté un *puer mingens*¹⁴³ (fig. 128). Le texte indique, d'après l'adaptation française de Jean Martin publiée en 1546 :

Je n'eus pas si tôt mis le pied sur un degré pour m'approcher de l'eau tombante, que ce petit enfant leva sa quinette et me pissa, droit contre le milieu de la face, un trait d'eau si froide et si forte, que je cuidai [croyai] tomber à la renverse : parquoi si grande et hautaine risée féminine se prit à résonner sous cette voûte, que moi-même qui pensais être mort, me pris à rire à gorge déployée. Puis revenant petit à petit à moi, j'aperçus la tromperie de l'artifice, industrieusement trouvée ; car en mettant sur un degré mouvant qui était là, aucune chose de pesanteur, il tirait amont, par un contrepoids, la petite quinette de l'enfant ; par quoi entendue la subtilité de l'engin, je demurai bien satisfait. Au-dessus du carré, dans la frise, était écrit ce titre en lettres attiques: ΓΕΛΟΙΑΣΤΟΣ c'est-à-dire, « ridicule, ou faisant rire »¹⁴⁴.

Pour le visiteur cultivé, la *Lavandière* de Cioli était donc susceptible d'apparaître comme la récupération du motif humaniste, mais dont la valeur allégorique était en quelque sorte revisitée, infléchie vers le pôle prosaïque, par l'association du *puer mingens* et de cette pauvre femme dont le dur travail était gâché par le jet malicieux. On pourrait ainsi définir l'une des composantes de l'humour dans la statuaire des jardins florentins de la seconde moitié du XVI^e siècle. Le comique tient aussi du second degré, il peut naître d'un écart affiché par rapport à un *topos*, notamment par la réunion incongrue d'un élément « sérieux » et d'un élément par lui-même « burlesque » : une tortue sur laquelle trône un nain, une activité domestique troublée par un enfant espiègle¹⁴⁵. Humour qui, comme le bouffon du prince, doit être *ingegnoso* et *letterato*...

Ce qui incite à penser que le rire n'est pas tout à fait gratuit, qu'il peut contenir une portée morale. C'est ce que soutient en tout cas Vieri dans sa description de Pratolino : la *Lavandière* représente la partie rationnelle de l'homme, qui presse l'appétit et en extrait les

¹⁴³. Lazzaro, 1990, p. 152, rapproche l'autorité d'Alberti sur les « statues ridicules », ce passage du *Songe de Poliphile* et le *puer mingens* de Pratolino.

¹⁴⁴. Colonna, 1994, I, 8, p. 86. La traduction est ici assez fidèle à l'original (Colonna, 1998, vol. I, p. 84-85).

¹⁴⁵. Comme le suggère le terme « *conchetto* » employé par Baldinucci à propos de Cioli, c'est du côté de la poétique des formes brèves, de l'épigramme et du genre alors donné comme son correspondant moderne, le sonnet, que l'on pourrait chercher des équivalents littéraires à ce comique de la « pointe » (sur le *conchetto* dans le sonnet, voir Graziani, 1989b). D'autre part, Klein, 1983, « La forme et l'intelligible » (1958), p. 170-172, note dans l'intellectualisme de l'esthétique maniériste une tendance au « calembour plastique », dont Arcimboldo serait l'illustration la plus poussée en peinture : le jeu du passage d'une signification à une autre à partir d'une même forme semble en effet typique de l'humour iconographique de la statuaire des jardins.

laideurs, tandis que l'enfant suit seulement son instinct (« *naturale inclinazione*¹⁴⁶ »). Quant à la grotte de Cupidon, qui présente un mécanisme très voisin du *scherzo d'acqua* décrit par Colonna¹⁴⁷, elle signifie les illusions de l'état amoureux, car le véritable amour est céleste et non terrestre¹⁴⁸. Vieri applique ainsi la dénonciation « platonicienne » des illusions sensibles qui paraît également mise en jeu dans l'épisode du *Songe de Poliphile*, où le héros est victime de ses sens, d'une aspersion d'eau froide qui brutalise le corps et place l'âme dans un état extrême, vacillant entre terreur et rire hystérique.

On rit d'avoir eu peur comme on joue à se faire peur. C'est bien ce que suggère la description vaticane à propos d'une sculpture hydraulique située au bas du *barco vecchio* :

On voit une chose plaisante parce qu'il y a une tête de monstre qui, apparaissant sous l'effet de l'eau, bouge rapidement les yeux et la bouche, ce qui dans le même temps épouvante et fait rire¹⁴⁹.

Cet automate ornait l'un des côtés de la colline artificielle représentant le mont Parnasse, et le visiteur était baigné par un grand jet d'eau¹⁵⁰. Ce rire mêlé de frayeur est donc surtout produit par les fameux *scherzi d'acqua*. Leur rôle rafraîchissant¹⁵¹ ne doit pas faire oublier cette vocation ludique. Associés ou non à une iconographie « grotesque », il déclenchent l'hilarité d'une manière toute physique et concrète, cette fois sur le mode d'une plaisanterie qui passe beaucoup moins par des références savantes. Un comique de surprise et de situation (se retrouver trempé à l'improviste), de répétition aussi. On se souvient qu'à Pratolino, certains visiteurs n'osent même plus pénétrer dans les grottes « craignant d'être mouillés¹⁵² ». Dans le projet de *bosco regio* d'Agostino Del Riccio, presque chacune des trente-deux grottes est munie des ces facéties hydrauliques : il n'y a guère que celles décorées de fresques qui en soient dépourvues. Ce caractère systématique dérive largement

¹⁴⁶. Vieri, 1586, p. 45-46.

¹⁴⁷. Voir *supra*, chap. 2, « Une stratégie de "climatisation" ».

¹⁴⁸. Vieri, 1586, p. 53. Sur le « système » explicatif de Vieri, voir *infra*, chap. 5, « Les enjeux d'une exégèse ».

¹⁴⁹. BAV Barb. 5341, fol. 210r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p.176) : « *si vede cosa piacevole perché vi ha una testa di un mostro che affacciandosi per via d'acqua va menandosi con gran prutenza gli occhi e la bocca che il medesimo tempo spaventa e fa ridere* ».

¹⁵⁰. Selon les indications des *Discours viatiques*, 1983, fol. 34r, p. 79 (« une grosse tête à côté [d'Apollon et des Muses] mouvaient les dents et les yeux si bien que tout semblait être vif, quoique cela se fit par dedans la roche ») et de Sgrilli, 1742, p. 26 (« *un gran mascherone, che stralunando gli occhi, e movendo la bocca, tramanda fuori una gran boccata d'acqua, che perlopiù ricuopre i più curiosi che se gli avvicinano per bene osservarlo* »).

¹⁵¹. Sur cet aspect et sur la diffusion des *scherzi d'acqua* à Pratolino, voir *supra*, chap. 2, « Une stratégie de "climatisation" ».

¹⁵². *Discours viatiques*, 1983, fol. 33v, p. 78.

de l'un des principaux modèles du dominicain, Pratolino¹⁵³. Mais il emprunte ses exemples à d'autres jardins grand-ducaux, comme la grotte des Animaux à Castello, perfidement munie d'un portail – visible sur la lunette d'Utens (fig. 73) – qui se referme automatiquement pour emprisonner les promeneurs venus admirer les sculptures sous les trombes d'eau de la voûte, installé à l'époque de François par Cosimo Lotti, élève de Bernardino Poccetti, avec d'autres automates dont une tête monstrueuse « vomissant » de l'eau sur les spectateurs¹⁵⁴. Comme à Pratolino, elle assimilait le comique du jardin au registre de la « grotesque ».

Déjà mis à rude épreuve, les visiteurs imaginaires du *bosco regio* arrivent au quatrième *laberinto*, dont la première grotte est peinte. Un peu de répit ? Pas tout à fait, car

tandis que les gens de goût vont voir ces peintures, il sort en un instant au dehors de la grotte, sur vingt *braccia* [environ onze mètres] une grande quantité d'eau, c'est-à-dire que le sol suinte et envoie des milliers de jets d'eau cristalline, et ainsi baigne d'abord les peureux qui souvent ne veulent pas entrer dans les grottes, par crainte d'être trempés. (...) Qui ne veut pas se mouiller n'aille pas voir ces choses dignes d'attention.

Les visiteurs trop prudents sont en quelque sorte punis pour leur manque de curiosité artistique. Mais rira bien qui rira le dernier...

Cependant le jardinier doit tourner une *chiave* et arroser encore ceux qui sont dans la grotte, comme cela ils veulent fuir Scylla, et obtiennent Charybde¹⁵⁵.

¹⁵³. Sur le détail de ce projet et ses références aux jardins de l'époque voir *infra*, appendice 2 ; sur son arrière-plan épistémologique, *infra*, chap. 4, « Catalogage et indexation ».

¹⁵⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 57v (éd. Heikamp, 1981, p. 89) : « *et in mentre che gl'uomini e donne disputano quello e il tale animale, l'uscio di ferro si chiude da per sé, et tutti rimangono come topi nell'acqua* ». Sur les mécanismes hydrauliques de Cosimo Lotti à Castello, voir Baldinucci, 1974-75, vol. V, p. 8 : « *Ebbe ancora per volontà del medesimo [granduca] a restaurare le fonti della villa di Castello, dove condusse con sua invenzione la bellissima fonte che si chiama la Grotta, con un gran cancello di ferro, che da per se stesso a forza d'acqua chiudendosi, serra il mal pratico forestiere dentro alla medesima, mentre da tutte le parti piocono acque in grande abbondanza : e similmente fu suo concetto e artificio il gran mascherone, che si vede sopra il frontespizio di essa grotta, il quale, al toccar che si fa col piede una lapida, che è nel pavimento poco avanti all'entrare, aprendo mostruosamente la bocca, e stralunando gli occhi, vomita adosso a chi è di sotto trentatrè fiaschi d'acqua in un momento : e fece anche due cigni per un'altra fonte in questa villa, che a vicenda si muovono, tuffando il capo per bere, poi vanno spruzzando l'acqua all'intorno verso i riguardanti* ». La mention des cygnes, animal emblématique de Bianca Cappello, laisse penser que ce grand-duc est bien François et non Ferdinand (voir Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 58).

¹⁵⁵. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 82v-83r (éd. Heikamp, 1981, p. 116) : « *mentre che la gente va a vedere con suo gran gusto queste pitture, esca ad un tratto per fuori della grotta per venti braccia una grand'acqua, indi è che la terra suda et manda fuori le migliaia di zampilli d'acqua cristallina, et così prima bagna i paurosi che molte fiata non vogliono entrare nelle grotte, poscia che habbino paura di non si bagnare, (...) chi non si vuol bagnare, non vadi a veder tali cose degne. (...) però il giardiniere dee voltare una chiave et dar l'acqua ancora a quei che sono nella grotta, così vogliono fuggire Scilla, ed anno i Cariddi* ».

Le déclenchement des *scherzi d'acqua* perd donc son apparente visée morale ; sa « froide » logique est sans pitié. On est détrompé en finissant détrempe.

Philippe Morel a su désigner dans ce type de dispositifs une figure dont on a vu qu'elle semble dominer plus largement l'expérience sensible du jardin : l'immersion. L'omniprésence des *scherzi d'acqua* doit être reliée au développement d'une thématique récurrente dans les grottes de la seconde moitié du XVI^e siècle, celle du Déluge¹⁵⁶. Et il ajoute :

La psychanalyse ou l'alchimie pourraient nous livrer les clés interprétatives de tels procédés : utérus ou athanor, la grotte évoque aussi bien l'existence prénatale dans le ventre de la mère que le bain de la *conjunctio* au sein du four alchimique, avatar de la Mère Nature. La thématique du Déluge se suffit pourtant à elle-même : ces jeux d'eau ont pour fonction de saisir et d'insérer le spectateur dans la vaste mise en scène cosmogonique de la *natura generans*. Ils le noient et le font renaître. Ils lui rappellent avec insistance son rapport à la terre et à l'eau, son appartenance à la nature, son intégration dans un cycle continu de destruction et de régénération. Expérience dont on ne peut nier les consonances hermétiques. (...) La grotte diluvienne est le lieu à la fois d'une révélation et d'une union de l'homme et de la nature¹⁵⁷.

Il s'agit sans nul doute de l'une des portées symboliques de la grotte, encore que cette révélation à travers l'expérience du lieu se fasse davantage sur un mode brutal que véritablement fusionnel¹⁵⁸. C'est d'ailleurs à ce propos que je voudrais nuancer de beaucoup l'affirmation ici esquissée au sujet de l'interprétation « psychanalytique » de ces « procédés », cette idée d'un retour au ventre maternel.

Car, encore une fois, ces *scherzi d'acqua* sont des plaisanteries répétitives et brutales. Leur mise en place comme l'expérience qu'ils provoquent tient d'une certaine *obsession* et implique fondamentalement un *plaisir*, qui seraient davantage à rapprocher, plutôt que d'un imaginaire de la régression infantile, de celui du sado-masochisme. On sait que Freud lui-

¹⁵⁶. Nous reviendrons sur cette question ci-dessous, chap. 5, en particulier « Représentations météorologiques ».

¹⁵⁷. Morel, 1998, p. 94. De même Morel, 1987b, p. 38 : « Pratolino est peut-être d'abord le signe d'une volonté d'« immersion » (d'où la multiplicité des *scherzi d'acqua*) qu'il faut lire comme une identification aux forces et qualités élémentaires de la nature ». Rinaldi, 1979, p. 172, suggère au contraire que le visiteur se trouve « *catturato nella "macchinazione" totale del giardino* », et s'abandonne dès lors au « *capriccio dispotico del Principe* ». C'est cette hypothèse que je vais tâcher d'approfondir ici.

¹⁵⁸. La relation entre homme et nature comme reflet sera envisagée sous un autre angle ci-dessous, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

même n'associe pas systématiquement ce type de relation intersubjective à une satisfaction sexuelle : « Le sadisme consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre personne prise comme objet », écrit-il par exemple dans *Pulsions et destins des pulsions* (1915)¹⁵⁹. Cette pulsion de « violence » se perçoit nettement dans les traités d'agriculture qui conseillent de multiplier les *scherzi d'acqua*. Outre Del Riccio, Giovanvettorio Soderini témoigne de cet acharnement à inonder les visiteurs par des déluges fictifs, qui se veulent presque aussi périlleux que les épisodes mythiques qui décimèrent l'humanité :

Dans les grottes, faire encore venir une eau furieuse pour détremper les gens par surprise, avec une grande réserve d'eau qui se déverse depuis un mur, en ouvrant une cataracte qui recouvre et quasiment noie en un instant chacun de la tête aux pieds¹⁶⁰.

Tout ce passage de son traité joue sur le registre métaphorique de la violence : les jets d'eau doivent mot à mot « immoler avec furie¹⁶¹ ». De leur côté, les spectateurs peuvent ressentir ce type d'assaut comme une agression. La lettre de Claudio Tolomei sur la fontaine d'Agabito Belluomo à Rome (1543) emploie ainsi une métaphore militaire au sujet des eaux :

On prend encore grand plaisir à celles qui étant dissimulées, tandis que l'homme reste tout absorbé dans l'émerveillement d'une si belle fontaine, soudain, comme des soldats qui sortent d'une embuscade, s'ouvrent et assaillent autrui à l'improviste en le baignant : ce qui fait naître chez tous le rire, la confusion et le plaisir¹⁶².

De son côté, Claude-Énoch Virey – étudiant en droit à Padoue lors de son séjour en Italie – proteste ironiquement à propos des *scherzi d'acqua* des grottes de Pratolino, en y voyant une sorte d'infraction au code de l'hospitalité :

Nous plaignant que Neptune ou le dieux de ces eaux
Nous eut ainsi noyé pourpoints, chausses, manteaux
Contre tout droit des gens qui fait juste défense

¹⁵⁹. Freud, 1968, p. 26.

¹⁶⁰. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 265 : « *Nelle grotte poi far venire acqua furiosa da immolare le genti all'improvviso, con un gran caraffo d'acqua che sbocchi da un muro, aprendo una cateratta che cuopri e quasi annieghi uno dal capo ai piedi tutto in un tratto* ».

¹⁶¹. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 265 : « *zampilli (...) che con furia immolino* » ; il est significatif que d'un point de vue syntaxique, ce verbe soit construit sans complément d'objet...

¹⁶². Tolomei, 1978, p. 13 : « *Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'uomo è tutto involto nella meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'agguato, s'apreno, e disavvedutamente assagliano e bagnano altrui : onde nasce e riso, e scompiglio, e piacer tra tutti* ».

De ne faire en lieu libre aux voyageurs d'offense¹⁶³.

Il y aurait donc un plaisir du maître du lieu à persécuter les visiteurs, un plaisir de ceux-ci à se laisser prendre au piège, à accepter de se faire inonder pour leur bien-être d'abord car l'eau est rafraîchissante, mais assez vite pour leur inconfort. Le *Journal* de Montaigne reflète très clairement cette dualité, en notant par exemple à Castello la « très *plaisante* expérience » vécue par le groupe des voyageurs, concentrés à « contempler certaines figures de marbre ». D'invisibles traits d'eau jaillissant soudainement du sol,

ils furent tous arrosés par le moyen de quelques ressort souterrain que le jardinier remuait à plus de deux cents pas de là, avec un tel art que de là en hors, il faisait hausser et baisser ces élancements d'eau comme il lui *plaisait*, les courbant et les mouvant à la mesure qu'il *voulait*¹⁶⁴.

Et l'on sait justement par Vasari que Tribolo avait savamment étudié la disposition de ces *zampilli* de la fontaine de Fiorenza¹⁶⁵.

Le contentement de celui qui guide ses hôtes, connaît les mécanismes secrets et tourne les clefs des conduites en restant au sec, repose sur le consentement de ceux qui le suivent. La « manifestation de puissance » apparaît ainsi comme l'un des ressorts de ce pacte inavoué. Les *scherzi d'acqua* qui se déclenchent automatiquement présenteraient même un degré de « perversité » supplémentaire, les visiteurs s'infligeant d'eux-mêmes une douche forcée. Si ces dispositifs peuvent les renvoyer concrètement à leur condition d'êtres de chair, ils seraient aussi une manière ludique de leur rappeler qui commande, étant entendu que l'« humour » du jardin à la Renaissance est loin d'être délesté d'implications symboliques : moins qu'un rapport imaginaire à la nature, c'est d'un rapport imaginaire entre les hommes, en l'occurrence la dialectique – politique – de la domination et de la soumission, que l'expérience du jardin engage ici. Lorsqu'il explique comment prévoir ces mécanismes automatiques, Del Riccio le suggère précisément à travers une anecdote. Elle met en scène le prince et ses « amis », à qui Pratolino doit donner l'*hilaritas* :

¹⁶³. Virey, 1999, II, 787-790. Une telle remarque engage en fait toute la délicate question du statut ambivalent de la villa – par rapport aux *vigne* romaines –, espace privé à vocation partiellement « publique » (« lieu libre »), qui semble ne s'être vraiment mis en place que sous Ferdinand : voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

¹⁶⁴. Montaigne, 1983, p. 181 (je souligne).

¹⁶⁵. Vasari, 1967, vol. V, p. 465 : « sotto il piano del laberinto, con certe canne di bronzo che erano sparse per quel piano con bell'ordine, [il Tribolo] empié tutto quel pavimento di sottilissimi zampilli, di maniera che volgendosi una chiave si bagnano tutti coloro che s'accostano per vedere la fonte ». Il ajoute qu'il est difficile de fuir à cause du banc de pierre qui entoure la fontaine, et que pour réussir cet effet, le sculpteur dut aplanir toute cette zone qui était légèrement en pente.

À ce sujet, je veux rapporter un fait remarquable : m'étant rendu à Pratolino pour mon plaisir et ma distraction, j'y trouvai le grand-duc François ; (...) Son Altesse dînait en compagnie de nombreux seigneurs et gentilshommes ; puis, après le repas, il alla dans son somptueux jardin pour voir les grottes que je décris moi-même. Il sortit d'une porte secrète, se trouva face à ces gentilshommes et seigneurs, ses amis, et leur dit, comme je l'entendis : « Messieurs, vous vous baignerez vous-mêmes », en faisant allusion au fait qu'il y a certains mécanismes par lesquels, lorsqu'on pose un pied sur une plaque, celle-ci s'abaisse, et l'on finit par se baigner soi-même. Il y a de même à Pratolino de nombreux sièges conçus de telle sorte que quiconque s'y assoit se baigne lui-même¹⁶⁶.

Comme dans *Le Songe de Poliphile*, la voûte de la grotte devait résonner de deux rires différents. L'expérience des *scherzi d'acqua* paraît relever d'un imaginaire davantage « fissionnel » que fusionnel. C'est du reste ce que souligne Gaston Bachelard, au-delà d'une perspective strictement historique, lorsqu'il traite de la « violence de l'eau » dans son essai sur *L'Eau et le rêves* ; il commente en effet les remarques d'Eugenio d'Ors à propos des jeux d'eau de Hellbrunn, lesquelles évoquent le « bain par surprise » subi par le visiteur, devenu « victime », comme « une variété du sport de l'auto-humiliation ». Ce jardin, situé près de Salzbourg, fut en fait aménagé de 1612 à 1619 par Santino Solari pour le prince archevêque Marcus Sitticus de Hohenems, et il dérive largement de Pratolino¹⁶⁷. Pour le philosophe qui médite sur les traces de la psychanalyse, « les rires de l'eau » ont bien un caractère ambivalent :

Celui qui rit, d'un rire moqueur, d'un rire blessant, d'un rire d'initiateur, c'est le père. Si l'enfant rit, c'est d'un rire forcé, c'est d'un rire contraint, c'est d'un rire nerveux étonnamment complexe¹⁶⁸.

¹⁶⁶. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 74v-75r (éd. Heikamp, 1981, p. 109) : « *A questo proposito, voglio raccontare un bel fatto, et è tale che essendo ito a Pratolino per mio diporto e spasso, vi ritrovai il Gran Duca Francesco, (...) Sua Altezza desinava, e gli facevano compagnia molti signori et gentilhuomini, et poi dopo desinare si andava per il suo sontuoso giardino a vedere le grotte che son descritte da me. Egli uscì d'una porta segreta, et riscontrò quelli gentilhuomini et signori suoi amici, et disse, che io sentii : "Signori, voi vi bagnerete da per voi", volendo alludere che ci sono certi ingegni che, talhora che si pone il pie' su una lastra, quella viene abbassare, e l'uomo si viene a bagnare se stesso. Così vi sono in Pratolino molti scabelli, che chi vi siede su si bagna da sé* ».

¹⁶⁷. Sur les dettes d'Hellbrunn à l'égard de Pratolino, voir notamment Rava, 1970 ; Zangheri, 1986b, p. 85, et 1991a, p. 58.

¹⁶⁸. Bachelard, 1993, p. 188.

Le plaisir de l'effroi

Ce qui nous amène peu à peu à d'autres formes d'émotions que la pure allégresse. Au rez-de-chaussée du palais de Pratolino, le vestibule central ou Grande Grotte s'ouvre au fond, par quelques degrés, sur la grotte de Galatée. Son plan varie d'un document à l'autre : il s'agirait d'une salle en forme d'hémicycle, comme le montrent Schickhardt (fig. 27) et le dessin de 1736 (fig. 29), d'ovale selon Guerra (fig. 28) ou bien circulaire d'après Sgrilli (fig. 30). Guerra en donne une vue (fig. 40) : la niche du fond contient un petit théâtre d'automates, tandis que des colonnes corinthiennes adossées à la paroi soutiennent un entablement continu – plus exactement une corniche architravée –, que surmonte la coupole découpée de caissons. Cette partie haute apparaît fissurée, ce que le dessinateur relève aussi par quelques mots : « ruine artificielle et belle tromperie¹⁶⁹ ». Les descriptions de Vieri et de la Bibliothèque Vaticane notent les mêmes éléments : « La grotte de Galatée est peinte de telle manière qu'elle semble sur le point de tomber en ruine et de s'écrouler à terre » ; « Elle est faite de telle sorte que lorsqu'on y arrive, on se met à fuir pour la raison que sa voûte est si pleine de fissures, qu'il semble qu'elle va à l'instant tomber en ruine¹⁷⁰. » Elles expliquent que le décor se compose de nacre, et qu'au fond un petit bassin orné de coquillages, de coraux et de rochers imite la mer ; à l'appel d'un Triton, sortant des rochers et soufflant dans un coquillage, Galatée apparaît sur une conque d'or tirée par deux dauphins, qui crachent de l'eau. Se regardant dans un miroir, elle est accompagnée par deux nymphes, qui tiennent des rameaux de corail d'où s'écoule de l'eau. Lorsque le Triton sonne à nouveau, elle retourne dans sa caverne¹⁷¹.

La grotte joue cette fois sur un autre type d'*affetto* : une certaine frayeur. La menace de l'effondrement suscite un mouvement de retrait, que l'on pourrait interpréter comme l'expression du mouvement de l'âme elle-même : une fuite face à l'objet qu'elle appréhende, pour reprendre les termes de Giacomini. Comment cette peur, toute ludique, est-elle

¹⁶⁹. « *Artificiata ruina e belo ingano* [sic] ».

¹⁷⁰. Vieri, 1586, p. 35 (éd. Barocchi, 1977, p. 3408) : « *la grotta della Galatea, di maniera figurata che e' pare che detta grotta stia di punto in punto per rovinare e venirsi a terra* » ; BAV Barb. 5341, f. 207v, (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 174) : « *è fatta in guisa che quand'altri vi giunge si mette per fuggire avvengaché la sua volta è sì piena di screpoli che pare che immanentemente rovini* ».

¹⁷¹. BAV Barb. 5341, fol. 207v-208r (éd. Zangheri, 1979, p. 174), donne quelques détails supplémentaires par rapport à Vieri.

provoquée ? D'abord grâce au trompe-l'œil, bien sûr, qui introduit dans la grotte son devenir potentiel, la ruine. Le voyageur Moryson note à ce propos que la grotte est « solidement construite », mais « semble en ruine¹⁷² » ; Del Riccio reprendra cet effet pour l'une des grottes du *bosco regio*, aux parois fissurées et à l'ordonnance qui menace de s'effondrer¹⁷³. La peinture et l'architecture dites « maniéristes » ne manquent pas de précédents à un tel jeu. On pense bien sûr à la salle des Géants du palais du Tè à Mantoue, décorée en 1530-1532 de fresques peintes par Rinaldo Mantovano sur les dessins de Jules Romain, dont l'illusionnisme est célébré par Vasari dans une description enthousiaste, où la ruine et la peur sont des leitmotive¹⁷⁴. Du reste, Jules Romain opère aussi un détournement ironique du langage classique dans le cortile et ses triglyphes surbaissés par rapport au reste de l'entablement¹⁷⁵. La maison inclinée de Bomarzo vient encore à l'esprit (fig. 116) ; probablement construite entre 1565 et 1570¹⁷⁶, elle ne fait pas appel tant au thème de la ruine qu'à une incertitude du spectateur sur sa solidité, en proposant une expérience de « vertige » à qui s'y aventure. Mais dans la grotte de Galatée – comme dans la salle des Géants –, l'iconographie participe également à un dispositif complexe, qui, si l'on y prête attention, semble fondé sur des associations poétiques.

Le sujet même de la scène jouée par les automates provient de la littérature antique. Théocrite avait chanté dans l'une des ses *Idylles* l'amour impossible de Polyphème pour Galatée, éprise d'Acis ; le cyclope y invitait la Néréide à venir goûter, dans sa caverne sous l'Etna, la douceur de la vie terrestre¹⁷⁷ : déjà les deux univers de la mer et de la grotte se trouvaient mis en regard. Philostrate, qui brode sur le texte de Théocrite, servira de modèle à Politien dans ses *Stanze*. C'est cette dernière source que semble suivre Raphaël dans son

¹⁷². Moryson, 1907-08, vol. I, p. 328-329 : « *a cave strongly built, yet by Art so made, as you would feare to enter it, lest great stones should fall upon your head (...); and in this Cave seemig ruinous (...)* ».

¹⁷³. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 81v (éd. Heikamp, 1981, p. 115) : « *La stanza adornata di varie colonne di marmi mistii, così di spugne varie, ma sopra tutto si de' fingere una grotta piccola, la quale tutta sia screpolata et stieno per cascare i capitelli et i muri, e tutto si dice che si fa ad arte come ha fatto fare il Gran Duca Francesco nella sua amena villa di Pratolino* ».

¹⁷⁴. Vasari, 1967, vol. V, p. 282-285.

¹⁷⁵. Voir entre autres Tafuri, 1966, p. 50-51.

¹⁷⁶. Voir Darnall – Weil, 1984, p. 37-39, et Bredekamp, 1989, p. 63 : l'idée de cet édifice proviendrait d'un emblème publié par Achille Bocchi en 1555, et la maison serait dédiée à Julia Farnèse, l'épouse défunte de Vicino Orsini. Sur la structure de l'édifice, directement construit sur une masse rocheuse, voir Dotson, 1982, p. 212-213. Le rapprochement avec la grotte de Galatée est aussi proposé par Vincenzo Cazzato dans Fagiolo, 1986, p. 72.

¹⁷⁷. Théocrite, *Idylles*, VI, 6-19 et surtout XI (éd. 1972, p. 58-59 et 74-77). Virgile s'en souvient dans les *Bucoliques*, IX, 39-43 (éd. 1983, p. 93).

Triomphe de Galatée peint à la Farnésine, comme l'explique le *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557) de Ludovico Dolce, qui illustre par cet exemple le recours à l'*ut poesis pictura* dans le domaine de l'invention¹⁷⁸. La description du cortège de Galatée chez le poète florentin a dû également être exploitée à Pratolino¹⁷⁹. D'autre part, l'imminence d'un effondrement, rendue ici par le trompe-l'œil architectural, pourrait faire écho à l'épisode suivant du mythe, le meurtre d'Acis par Polyphème, qui l'écrase d'un rocher selon le récit d'Ovide. En effet, Cesare Agolanti donne quelques indications dans sa description versifiée de Pratolino : elle nous apprend justement que l'histoire d'Acis et Galatée était peinte sur la voûte¹⁸⁰, alors qu'aucune autre source ne fait mention de ces fresques. En outre, Agolanti associe cette grotte au souvenir d'un autre épisode mythologique : le héros de son poème ressent la même frayeur que Phlégyas, puni aux Enfers pour avoir brûlé à Delphes le temple d'Apollon, qui avait enlevé sa fille Coronis, par la perpétuelle menace de la chute d'un rocher¹⁸¹. La lecture de l'iconographie, tout comme fort vraisemblablement son invention, semblent donc opérer sur un mode « associatif » ; le théâtre d'automates et son contexte architectural cherchent à retranscrire dans l'espace le contenu livré par différentes sources poétiques et le décor en arrive à juxtaposer sans heurt des motifs pourtant aussi hétérogènes que la caverne chthonienne et le triomphe maritime, la terre et l'eau¹⁸² : il s'agit, comme nous le verrons plus loin, d'un passage subtil entre poésie et jardin qui correspond à une sorte d'émulation réciproque ou d'« *ut poesis hortus* »¹⁸³.

On pourrait d'ailleurs rapprocher le parcours du visiteur des aventures que vivent les chevaliers des romans épiques si lus à la Renaissance. Dans le *Roland amoureux* (1495), Boiardo avait décrit le royaume de la fée Morgane, situé sous un lac, où plonge le héros

¹⁷⁸. Philostrate, *Images*, II, 18, 4 (éd. 1991, p. 94-95) ; Politien, 1994, *Stanze*, I, 118, p. 84 ; Dolce, 1969, p. 192. Sur l'iconographie de la fresque de Raphaël, voir notamment Kinkead, 1970.

¹⁷⁹. Chez Philostrate, Galatée dirige un attelage de quatre dauphins avec l'aide des « filles de Triton » alors que chez Politien en revanche, il n'y a que deux dauphins et la Néréide est accompagnée de « ses sœurs » (identifiées par Agolanti dans le cas de Pratolino : voir la note suivante).

¹⁸⁰. Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 882-884 (éd. 1969-72, vol. III, p. 84) ; Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 84v : l'auteur identifie d'ailleurs les deux nymphes comme Orithyie et Limnorèia (fol. 83v), qui sont en fait des Néréides, ce qui concorde avec le texte de Politien.

¹⁸¹. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 84r. La source serait ici Virgile, *L'Énéide*, VI, 602-603, 618-627 (éd. 1977-80, vol. II, p. 65-66) ; ce passage, dont l'ordonnance apparaît altérée dans la tradition manuscrite comme l'a révélé de longue date la critique virgilienne (voir p. 173-176 dans l'édition citée), semble bien compris par Agolanti.

¹⁸². Sur la connotation « météorologique » de cette grotte, voir *infra*, chap. 5, « Représentations météorologiques ».

¹⁸³. Voir *infra*, chap. 7, « *Ut pictura poesis* ».

avant de s'enfoncer dans une immense caverne. Roland y découvre un fleuve, puis une île remplie de perles et de pierres précieuses. Pour atteindre le trésor de la fée, il faut franchir un pont gardé par deux automates : il préfère sauter par-dessus l'eau, et se trouve confronté à un roi et son armée, machines d'or et de pierreries. Voulant se saisir du charbon magique qui illumine ce lieu fantastique, il déclenche un tremblement de terre mais parvient, en suivant un escalier de marbre, à regagner la surface¹⁸⁴. La visite des grottes de Pratolino, où le spectateur, « magiquement transporté » comme dirait Wotton, passe par la Grande Grotte et son déluge aquatique pour parvenir à celle de Galatée, pouvait ressembler à un tel périple, variation sur le double archétype du voyage aux Enfers et du jardin enchanté¹⁸⁵, où le héros croit risquer sa vie, se retrouve face à des automates et contemple des trésors... La « grotte marmoréenne¹⁸⁶ » de Morgane évoquée par Boairdo était sans nul doute familière au cercle de François : Bernardo Vecchiotti, collectionneur et mécène cultivé qui fut souvent l'agent artistique du grand-duc, avait choisi ce sujet pour sa villa surnommée « Il Riposo », à Bagno a Ripoli au sud de Florence. Sans doute achevée en 1573, le nymphée est décrit par Borghini dans son dialogue homonyme ; il abritait une statue en marbre de la fée par Giambologna, qui, ôtée au XVIII^e siècle de la grotte toujours conservée, a récemment été retrouvée¹⁸⁷. Il faut remarquer que la sculpture tend à identifier la fée nordique à une nymphe, une naïade plus précisément puisqu'elle tient un coquillage d'où s'écoule une source¹⁸⁸. Dans une niche extérieure, un bas-relief de pierre doit également figurer le visage de Morgane, et les vers qui étaient inscrits au-dessous faisaient de la fontaine une source de

¹⁸⁴. Boairdo, 1995, livre II, chant VIII, strophes 3-38, vol. II, p. 664-674. Le rapprochement de ce texte avec les grottes de Buontalenti a été suggéré par Alessandro Rinaldi dans Acidini Luchinat – Rinaldi, 1979, p. 239-240.

¹⁸⁵. Le jardin séducteur, illusoire et périlleux de la magicienne, mythe moderne qui rencontrera une immense fortune à partir de l'Arioste et du Tasse, a véritablement été mis en place par Boairdo : voir à ce propos Alexandre-Gras, 1988. J'ai eu l'occasion de souligner les multiples convergences entre Pratolino et ce *topos* du jardin magique dans une précédente étude (Brunon, 1999e).

¹⁸⁶. Boairdo, 1995, II, VIII, 5, vol. II, p. 665 : « *una grotta marmorina / Tutta di pietra relucente e fina* ».

¹⁸⁷. Voir essentiellement Heikamp, 1981b, Colomo, 1999, et sur la statue, acquise dans une collection privée, la notice de Detlef Heikamp dans *Magnificenza alla Corte dei Medici*, 1997, n° 18, p. 51-52. Ce nymphée est actuellement en restauration.

¹⁸⁸. Borghini, 1584, p. 250-251 : « *Esce in larga vena quest'acqua christallina (...) in una grotta fatta con grande artificio, e tutta per entro vagamente dipinta, e cadendo in una gran pila ovata con dilettevol suono si fa sentire ; sopra il vaso che l'acqua riceve à una bellissima donzella ignuda di marmo fatta da Giambologna in atto d'uscir d'un antro, et una mano si pone al delicato petto, e l'altra sostiene una conca marina da cui inalzandosi ricade nel vaso l'acqua, che ariento vivo sembra, e questa bella donna per la Fata Morgana (da cui anticamente fu appellata questa fonte) è figurata* ».

jouvence¹⁸⁹, gage de fraîcheur et de bien-être pour le « Petit Vieux » qui avait dédié sa villa au « repos ».

La grotte de Galatée doit être mise en relation avec un autre espace créé quelques années plus tard sous la direction du même Buontalenti : la *Grotta Grande* de Boboli¹⁹⁰, qui apparaît en bas à gauche de la lunette d'Utens (fig. 82). Elle a souvent été commentée, en particulier pour le décor de la première salle¹⁹¹ (fig. 87) ; nous y ferons allusion à plusieurs reprises par la suite car il s'agit d'une commande de François qui se place dans la continuité directe de Pratolino. Son chantier ne nécessita pas moins de dix ans. Les deux premières salles de la grotte correspondent à l'emplacement d'une première fontaine ou *vivaio*, que Vasari avait construit de 1557 à 1564, au bout du *stradone* où seront plus tard placées les statues de *Morgante* et *Barbino*¹⁹² ; la façade en était déjà décorée en 1560 de deux sculptures dues à Baccio Bandinelli, *Apollon* et *Cérès*, qui s'y trouvent encore¹⁹³. À partir d'août 1583, Buontalenti transforme le *vivaio* en une grotte composée de trois chambres successives, le directeur des travaux pour toute la partie constructive étant Ammannati jusqu'en mai 1585. Dès septembre 1583, les maçonneries de la première salle semblent terminées et les *spugne* destinées aux parois sont fournies en 1584, tandis que les reliefs sont exécutés par Pietro di Tommaso Mati ; c'est en avril 1585 que sont insérés dans les angles les *Prisonniers* de Michel-Ange, données à Côme à la mort du maître par son neveu¹⁹⁴ ; Bernardino Barbatelli dit Poccetti débute la décoration picturale l'année suivante ; la fresque de la voûte est

¹⁸⁹. « *Io sono o lettor, Fata Morgana / Che giovin qui ringioveniva altrui ; / Qui del Vecchiotti, poichè vecchia io fui / Ringiovenita con la sua fontana / MDLXXIII* », d'après Colomo, 1999, p. 111, qui avance l'hypothèse que cette tête sculptée représente également Morgane et non Gorgone.

¹⁹⁰. Le rapprochement de ces deux grottes est notamment proposé par Lazzaro, 1990, p. 206.

¹⁹¹. Cette grotte a d'abord été étudiée par Heikamp, 1964b et 1965 (ces deux articles ne diffèrent essentiellement que par leur dernière partie), ainsi que Heikamp, 1978b, où sont citées de nombreuses pièces d'archives. Ses interprétations sont reprises et ponctuellement complétées par Mourlot, 1977, p. 331-341. Parmi les travaux récents d'intérêt général, on doit avant tout consulter Lazzaro, 1990, p. 201-208 ; Zangheri, 1991c, qui éclaire la phase précédente ; enfin les mises au point de Medri, 1999, sur le décor et de Galletti, 1999, sur la construction. La synthèse chronologique proposée ici à partir de ces contributions mériterait bien entendu des vérifications précises en archives : même si la connaissance de la documentation a beaucoup progressé ces dernières années, certains détails restent encore à éclaircir.

¹⁹². Ce « *stradone* » (Bocchi, 1591, p. 68), long d'environ 140 mètres, était bordé de pavements de mosaïques, qui ont été retrouvés lors de fouilles en 1997 ; reliant le palais au *vivaio* de Vasari, il bifurquait ensuite perpendiculairement à droite pour conduire à la *grotticina* : voir Galletti, 1999, p. 232-233.

¹⁹³. Bandinelli avait transformé l'*Ève* prévue pour la cathédrale de Florence en *Cérès*, qui fut donnée à Éléonore de Tolède avec l'*Apollon* : Vasari, 1967, vol. VI, p. 70.

¹⁹⁴. Comme le rappelle Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 498. Pour la date de leur installation, voir entre autres Wiles, 1933, p. 128, et Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 38. Il s'agit aujourd'hui de copies, les originaux ayant rejoint en 1908 la Galleria dell'Accademia de Florence.

réalisée en octobre¹⁹⁵. L'édification des deux premières salles et de la façade apparaît à peu près achevée en 1587. C'est aussi à cette date que l'on situe généralement la mise en place devant l'entrée de la deuxième chambre du groupe de Vincenzo de' Rossi (fig. 91), lui aussi « récupéré » de la collection de Côme, auquel le sculpteur l'avait donné au moment du concours pour la fontaine de Neptune sur la place de la Seigneurie¹⁹⁶ ; signalons néanmoins qu'Aldrovandi le décrit déjà à cet endroit lors de son séjour florentin en juin 1586¹⁹⁷. Les travaux vont dès lors se concentrer sur la dernière salle¹⁹⁸ : c'est à Gualtieri di Iacopo Gonnelli – et non à Mati – que l'on doit les reliefs de terre cuite de la frise courant à la base de la voûte, alternativement des masques grotesques et des médaillons figurant les amours de Jupiter ; Giovan Battista Ferrucci del Tadda crée entre septembre 1589 et juillet 1590 le décor des trois niches à base de *spugne*, de coquillages, de coraux, de cristaux et de pierres colorées, tandis que son parent Michelangelo Ferrucci sculpte les satyres de marbre blanc pour la vasque de la fontaine centrale, taillée dans un marbre vert d'Égypte¹⁹⁹ ; de juillet 1592 à juillet 1593, on y installe enfin la sculpture principale, une *Vénus* réalisée vers 1570 par Giambologna²⁰⁰ (fig. 92). Ce n'est donc qu'en 1593, six ans après la mort de François, que toute la grotte peut être considérée comme terminée. Cet ensemble complexe sera ici examiné du point de vue de l'expérience émotive du spectateur²⁰¹.

Dès 1591, dans son guide de Florence, l'érudit local Francesco Bocchi évoque le décor de la première chambre :

La salle intérieure a été ordonnée selon le dessin de Bernardo Buontalenti, avec une voûte et deux colonnes sur la façade, qui soutiennent une architrave dorique, le tout d'une parfaite habileté et d'une grande ingéniosité. C'est une chose admirable que de contempler les fantaisies délicates et extravagantes [*gentili e biszcare fantasie*] que Bernardino Poccetti a peintes dans cette grotte sur ordre du grand-duc François (...). En effet, la voûte semble en train de

¹⁹⁵. Medri, 1999, p. 218.

¹⁹⁶. Voir entre autres Heikamp, 1978b, p. 42 (qui cite le document ASF, FM, 63, fol. 120v, avec cependant la date de 1586) et Galleni, 1991, p. 47 (ASF, FM, 64, fol. 26v).

¹⁹⁷. Aldrovandi, 1989, fol. 52v, p. 331 : « *In Pitti Palatio. In cripta prima. Paris qui Helenam rapit ex marmore alabastro* ».

¹⁹⁸. Pour la chronologie et les artistes du décor de la troisième salle, je m'appuie sur les recherches d'archives de Medri, 1999, p. 219-221, et Galletti, 1999, p. 235.

¹⁹⁹. Signalons que ce « *gran pilone* » est mentionné au chapitre « *Del marmo verde d'Egitto* » de Del Riccio, 1996, VII, fol. 5v, p. 92.

²⁰⁰. Voir Avery, 1987, p. 107, sur la date probable de la sculpture (mais qui par erreur place à la même période la construction de la grotte).

²⁰¹. Sur la dimension symbolique de la succession des trois salles, voir le développement spécifique ci-dessous, chap. 5, « Parcours allégoriques : les mystères de Vénus ».

s'écrouler ; des fissures et des fractures sortent divers animaux, tels que serpents, oiseaux, satyres et de nombreuses plantes, qui paraissent si vrais, si naturels que par leur vraisemblance [*quasi in verità del fatto*] ils provoquent chez le spectateur [*altrui*] du plaisir, mais non sans terreur, puisqu'il semble tout à fait que l'édifice s'effondre à terre²⁰².

La voûte en coupole, qui repose sur quatre grandes arcade formées de *spugne*, est effectivement peinte de rochers aux nombreuses anfractuosités (fig. 90) ; ils composent des arêtes qui se découpent sur le ciel en trompe-l'œil, comme si la partie supérieure de la grotte s'était progressivement évidée. L'impression que des rochers naturels viennent déstabiliser la structure architectonique se retrouve d'ailleurs dans la façade (fig. 86) : depuis les deux monticules de *spugne* ponctuant le linteau à l'aplomb des colonnes – qui datent de la première structure vasarienne –, les pierres semblent s'écouler jusqu'à l'architrave pour venir lécher les chapiteaux, à la manière de triglyphes qui se seraient transformés en rochers vivants, tandis que de menaçantes stalactites pendent à l'arcade et au tympan. Buontalenti va ici beaucoup plus loin que Jules Romain. L'ornementation architecturale tout comme sa transcription picturale à l'intérieur, dans laquelle on peut voir une version « rustique » de la grande tradition italienne de la *quadratura* – celle d'un Mantegna à la Chambre des époux – et de son art des constructions feintes, répondent à la même évocation d'une potentialité organique de la matière : une « architecture de la métamorphose », ainsi que l'a surnommée Detlef Heikamp²⁰³, qui semble revisiter la poétique du *non-finito* présente dans la sculpture de Michel-Ange, selon des modalités que nous aurons l'occasion de commenter dans le cas de Pratolino²⁰⁴. Mais dès à présent, un trait de cette esthétique doit être relevé : la tendance à confronter l'œuvre à son origine et à son devenir, c'est-à-dire le passage d'une forme naturelle à une forme artificielle, ou sa dissolution et son retour au simple état de « matière ». Autrement dit, l'architecture même de la grotte rend compte de la puissance à laquelle, comme tout objet sensible, elle reste soumise : la nature.

La description de Bocchi se poursuit avec les fresques et les sculptures des parois :

²⁰² Bocchi, 1591, p. 69 : « *La stanza di dentro con disegno di Bernardo Buontalenti è stata ordinata con la volta parimente, e due colonne di fuori che reggono un architrave di forma dorica con somma industria e con grande ingegno. È cosa mirabile il contemplare le gentili e bizze fantasie che Bernardin Puccetti ha dipinte in questa Grotta, con ordine del Gran Duca Francesco (...). Egli si mostra adunque la volta in sembiante che rovini, e che per li fessi e per le rotture escano diversi animali, come serpi, uccelli, satiri, e molte piante, che paiono così vere, così naturali, che quasi in verità del fatto recano altrui diletto, ma non senza terrore, posciaché del tutto pare che a terra rovini l'edifizio* ».

²⁰³ Heikamp, 1964b.

²⁰⁴ Voir *infra*, chap. 6, « *Ars naturans* », et surtout chap. 7, « Le complexe de Vertumne », à propos de l'*Apennin* de Giambologna.

Des paysages lointains et forestiers sont imités [*contrafatti*], avec des montagnards et leurs troupeaux qui semblent effrayés ; des concrétions [*acque congelate*] sont placées avec tant d'artifice, que tout ce qui est représenté apparaît avec son propre relief et ses propres couleurs. Quatre statues de la main du Buonarroto, exécutées pour le tombeau de Jules II, ont déjà été disposées dans ce lieu, et non sans une intention aussi gracieuse que subtile : car ces figures, ébauchées avec un art incroyable et merveilleux, semblent vouloir sortir du marbre pour fuir la ruine qui se trouve au-dessus d'elles, et elle font se remémorer ce que racontent les poètes : lorsque l'humanité fut décimée par le déluge, le monde fut restauré par Deucalion, qui fit sortir les hommes des pierres²⁰⁵.

Tel serait le *concetto* du décor. Heikamp, qui a bien vu l'importance de ce passage, s'est interrogé sur la validité de cette interprétation²⁰⁶. Certes, les figures sculptées sur les parois et partiellement couvertes de mosaïques pourraient bien être prises dans une pluie torrentielle de boue ; il faut en effet les imaginer animées par un perpétuel ruissellement d'eau²⁰⁷ et baignées d'une étrange lumière puisque l'oculus au sommet de la voûte, rapproché de celui du Panthéon par Baldinucci, était vitré et servait d'aquarium, le visiteur voyant des poissons nager au-dessus de lui²⁰⁸. Mais les bergers et leurs troupeaux sur la gauche (fig. 88), comme les divinités sur la droite (fig. 89), donnent en revanche une impression de sérénité : auraient-ils été instantanément pétrifiés, ou bien le décor doit-il être considéré comme une « plaisanterie », ainsi qu'invitent à le penser le regard sur le spectateur des deux faunes insérés parmi les rochers (fig. 90) ? L'un, dans le pendentif nord-est, a la pose serpentine d'un *ignudo* de Michel-Ange ; la flûte qu'il semble tenir l'identifierait comme Pan. L'autre, au-dessus de l'entrée de la deuxième salle, ne montre que son buste et son visage barbu couronné de feuillages, au rire ironique, fait penser à Silène. En ce sens, Heikamp a raison de mettre en question l'importance de la référence au mythe de Deucalion et Pyrrha dans l'invention iconographique. Cependant le texte de Bocchi mérite d'être déchiffré avec attention ; il faut rappeler que *Le Bellezze della città di Fiorenza* est

²⁰⁵. Bocchi, 1591, p. 69-70 : « Sono contrafatti paesi lontani e boscarecci con montanari che si mostrano spaventati co' suoi armenti ; si veggono acque congelate con tanto artificio, che par di vero di rilievo ogni cosa, che con colori è stata effigiata. Quattro statue di mano del Buonarroto, fatte già per la sepoltura di Papa Giulio Secondo, sono state già in questo luogo collocate, e non senza vago e sottile intendimento : perche abbozzate con incredibile e maraviglioso artificio mostrano queste figure con ogni sforzo di volere uscir del marmo per fuggir la rovina che è loro di sopra, e fanno risorvenire di quello che favoleggiano i poeti, quando estinti gli uomini per lo diluvio, cavando quelli da pietre, fu il mondo da Deucalion restaurato ».

²⁰⁶. Heikamp, 1965, en particulier p. 30-34.

²⁰⁷. Sur la technique d'exécution et les canalisations internes de ces sculptures, voir les observations de Pierelli, 1991.

²⁰⁸. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 499 : « Ha questa grotta una grande apertura nel bel mezzo della volta, a simiglianza della Rotonda di Roma ; di tale apertura servissi il Buontalenti per effettuare un suo nuovo concetto, e fu d'accomodare in essa alcuni cristalli, che coprendola tutta, formavano un grosso vaso, dove tenevasi acqua e pesci, i quali da chi era sotto vedeano entro il medesimo andar vagando, senza togliere alla grotta la necessaria luce ».

le premier guide culturel au sens moderne, dans la mesure où la description des « beautés » de la ville mobilise et vulgarise les ressorts du discours sur l'art et du jugement de goût tel qu'auparavant le milieu florentin de la critique, de Vasari à Borghini, en a fixé les normes²⁰⁹. Sur le plan de la réception qui nous intéresse ici, ces lignes à la valeur didactique – et non pas seulement documentaire, comme on a trop souvent eu tendance à les réduire – sont donc à examiner pour ce qu'elles disent de la manière dont un tel espace pouvait ou devait être vécu.

L'effroi qui est censé saisir le visiteur reposerait sur l'effet de ruine créé par le trompe-l'œil et sur une sorte d'association mentale avec le récit – ovidien²¹⁰ – du Déluge. Nous sommes effectivement très près des procédés « expressifs » de la grotte de Galatée. Il faut d'ailleurs remarquer au passage que dans sa biographie de Poccetti, Baldinucci indique que cet élève de Buontalenti travailla également à Pratolino²¹¹ : il n'est donc pas impossible qu'il y ait peint les fresques et le trompe-l'œil de la grotte de Galatée, sous la direction du même Buontalenti. Selon Bocchi, les figures sculptées paraissent ressentir de la peur, comme s'ils étaient des personnages placés au cœur de cette « tragédie » que fut le Déluge ; par « sympathie », selon le phénomène psychologique auquel Giacomini se réfère à la suite d'Aristote pour expliquer la *catharsis*, le visiteur déjà intimidé par l'aspect périlleux de la grotte devrait à son tour être gagné par cette frayeur²¹². Or, davantage qu'une inventivité et une liberté imaginative relevant du *capriccio* (« fantaisies délicates et extravagantes »), le principal critère artistique qui permet à Bocchi de valoriser la réussite du décor est manifestement la ressemblance mimétique (« qui paraissent si vrais, si naturels »), qualité esthétique dont dépend l'illusion qui doit s'opérer sur le spectateur. Voyez comme c'est bien fait ; « belle tromperie », dit de même Guerra à Pratolino. C'est effectivement du théâtre, comme du reste Heikamp en avait eu l'intuition en rappelant l'activité scénographique de Buontalenti, qu'il faut alors rapprocher ce dispositif, et une expression centrale dans le texte, « par leur vraisemblance ils provoquent chez le spectateur du plaisir,

²⁰⁹. Voir les observations de Schlosser, 1996, p. 375-376.

²¹⁰. Ovide, *Métamorphoses*, I, 253-437 (éd. 1969-72, vol. I, p. 16-22).

²¹¹. Baldinucci, 1974-75, vol. III, p. 135 : « *L'opere ch'egli dipinse a grottesche furono molte in Firenze e fuori, e fra le prime si annoverano quelle della real villa di Pratolino pel serinissimo granduca Francesco* ».

²¹². Chez Vasari, l'éloge de l'illusionisme de Jules Romain dans la salle des Géants, que j'ai cité plus haut, insistait de la même manière sur les *affetti* exprimés par les personnages figurés : « *sono tanto bene sparsi tutti gl'affetti della paura, così in coloro che stanno, come quelli che fuggono, che non è possibile, non che vedere, immaginarsi più bella fantasia di questa in pittura* » (Vasari, 1967, vol. V, p. 283).

mais non sans terreur », nous indique l'une des clés de ce rapport à l'univers théâtral : tout simplement la *Poétique* et sa théorie du plaisir dramatique.

Des générations de philologues et de théoriciens se sont questionnées sur la *catharsis* ; Giacomini, dans la conférence qu'il prononça en 1586 à l'Accademia degli Alterati, au moment même où cette grotte était réalisée, évoquait en particulier le problème du plaisir qui accompagne cette mystérieuse purgation des passions :

Même si le spectateur de la tragédie sait que ce qui est représenté n'est pas vrai, tandis qu'il recourt à l'aide de l'intellect, il n'en est pas moins trompé par l'artificieuse imitation accompagnée d'une douceur illusoire, (...) ressent de la terreur, de la compassion et du chagrin, (...) et éprouve encore d'autres plaisirs.

La tragédie, ajoutait-il, « est agréable grâce à l'imitation²¹³ ». Jusqu'au XVIII^e siècle, tant que la *mimèsis* règne en maître sur la théorie littéraire et artistique, l'un des propos obsessionnels d'une majorité de discours sur la représentation, théâtrale ou plastique, ceux qui ne cèdent pas à la condamnation platonicienne de l'illusion, tient dans la fiction d'un regard qui se laisserait piéger par ce que lui montre la scène ou l'image²¹⁴, selon ce que l'on pourrait appeler le fantasme « plinien » de la vraisemblance mimétique, lequel trouve dans les fameux raisins de Zeuxis l'un de ses paradigmes²¹⁵. Ce type de discours a presque toujours partie liée avec l'aristotélisme, ainsi que Jacqueline Lichtenstein le suggère avec beaucoup de pertinence :

Une étroite affinité semble régner entre le platonisme d'une part et les théories qui prétendent imposer à la représentation l'homogénéité d'un ordre fondé sur un idéal abstrait et, d'autre part, entre l'aristotélisme et les théories qui demandent à la représentation d'être un espace du désir et de l'hétérogène où la nature s'exprime dans sa diversité, c'est-à-dire toutes les conceptions privilégiant les dimensions rhétoriques et esthétiques de l'apparence²¹⁶.

²¹³. Giacomini, 1972a, p. 364-365 : « *lo spettatore de l'atto tragico, benché conosca quello che si rappresenta non esser vero, mentre a l'intelletto ricorre per aiuto, nondimeno, ingannato da l'artifiziosa imitazione da lusinghevole dolcezza accompagnata, (...) sente in sé timore e compassione e pianto ; et (...) prova ancora altri diletti* » ; « *la tragedia (...) è dilettevole per l'imitazione* ».

²¹⁴. Ce que dit par exemple Vasari, 1967, vol. V, p. 281, à propos de la fresque de *La Chute d'Icare* au palais du Te : « *La qual invenzione fu tanto bene considerata et immaginata da Giulio, ch'ella par proprio vera* ». Que cet illusionnisme doive toute sa saveur à « l'invention » ou à « l'exécution » est un problème central dans la théorie de l'art du XVI^e siècle, qui dépasse cependant le cadre de notre analyse.

²¹⁵. Voir à ce sujet *infra*, chap. 6, « Le génie du singe, ou l'art d'imiter la nature ».

²¹⁶. Lichtenstein, 1999, p. 65-66.

Il s'agit alors de faire croire que l'on croit à ce que l'on voit. En l'occurrence, il est peu probable qu'un quelconque visiteur, à moins de souffrir d'une sensibilité pour le moins paranoïaque, ait pu réellement craindre que la grotte de Boboli s'effondre à son entrée... Ce qui est en jeu derrière cette duperie de la duperie n'est autre que le plaisir, fondamentalement *esthétique* et certes fort complexe, que donne l'imitation réussie. Aristote lui-même ne manquait pas de le souligner :

Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (...) et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images [*eikonas*] les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres²¹⁷.

La lecture de la grotte que propose Bocchi correspond précisément à un tel principe. Et la figure hilare de Silène est peut-être chargée de rappeler dès son entrée au visiteur sa condition de spectateur – comme pourrait le faire plus brutalement quelque *scherzo d'acqua* –, selon un effet que l'on est tenté de qualifier, à la manière de Brecht, de « distanciation ».

Étrangement indifférents à ces menaces d'effondrement, les personnages des parois participent pourtant d'une autre manière à cette mise en scène, par leur insertion dans un *paysage*. Des bergers accompagnés de jeunes filles mènent leur troupeau de chèvres sur le mur de gauche (fig. 88) ; à droite, on voit des nymphes aux poses alanguies et des hommes barbus dont l'un, allongé et tenant une urne, représente à l'évidence un fleuve (fig. 89). Il s'agit d'une évocation sculptée du paysage pastoral et des deux types de figures qui l'habitent, les bergers et les divinités du lieu²¹⁸. Elle est complétée au-dessus par les fresques peintes sous la direction de Bernardino Poccetti notamment aidé, comme l'a récemment montré Litta Medri, par un autre peintre qui se forma dans l'entourage de Buontalenti :

²¹⁷ . Aristote, *Poétique*, 4, 1448b 5-12 (éd. 1980, p. 43). Comme me l'a fait remarquer Patricia Falguières, ce passage pourrait définir tout un versant de l'esthétique dite « maniériste » ; on en sent par exemple la trace dans le passage des *Vite* cité plus haut à propos du portrait de Morgante par Cioli, qui l'imité de *maniera* si ressemblante [*diligenza*], qui se rattache au champ sémantique de la *maniera*, du style] que le « *mostro* » devient « *così ben fatto* » ; si l'objet représenté est laid, sa représentation réussie sera néanmoins « *tanto bella* » (Vasari, 1967, vol. VIII, p. 62). Ce qui en revanche est proprement « moderne », c'est d'appliquer cette idée au jugement esthétique, quand Aristote insistait avant tout sur la dimension intellectuelle, cognitive d'une telle expérience (voir à ce sujet le commentaire dans l'édition citée de la *Poétique*, p. 164-165, note 4).

²¹⁸ . La question du paysage pastoral sera traitée plus complètement *infra*, chap. 7, « Figures pastorales », « *Ut pictura poesis* » et « Le complexe de Daphnis ».

Ludovico Cardi dit le Cigoli²¹⁹. Sur les parois, des montagnes, des torrents et des forêts sont traversés par quelques bergers, chasseurs et mineurs ainsi que des animaux, tandis que sur le pourtour de la voûte sont rassemblés d'autres animaux sauvages, cette fois de véritables « portraits » grandeur nature à la valeur encyclopédique²²⁰. Heikamp a décelé dans ces vues de paysages montagnards et sauvages, selon lui conçus par Buontalenti²²¹, la marque de modèles nordiques :

Les Alpes en tant que monde de l'horreur apparaissent ici selon une conception de la littérature antique qui survécut bien au-delà du XVI^e siècle. La montagne, que n'a pas façonnée la main de l'homme, n'attire pas encore par son caractère sublime ; on la fuit comme un lieu de péril et de mort. Les récits des voyageurs reflètent le même sentiment. Rares étaient les chasseurs, bergers, chercheurs de cristal, brûleurs de poix osant s'aventurer dans de telles régions²²².

L'observation ouvre sur un champ qui reste largement à explorer, l'histoire de la perception du paysage. Piero Camporesi a notamment analysé l'imaginaire infernal que de nombreux écrivains italiens rattachent au monde de la montagne et des mines qui en exploitent les trésors²²³. Il serait établi que la naissance d'un sentiment esthétique vis-à-vis de la montagne ne daterait pas d'avant la fin du XVII^e siècle²²⁴. Nul doute cependant que bien des artistes nordiques aient reconnu un immense attrait aux solitudes alpestres – Pieter Bruegel l'Ancien en est sans doute le cas le plus frappant²²⁵ –, et que les montagnes toscanes n'aient pas non plus laissé indifférents certains peintres italiens comme Federico Zuccari ou Ligozzi²²⁶. En ce qui concerne les paysages peints à Boboli, certains éléments ont peut-être une valeur topographique : Litta Medri a récemment suggéré pour les scènes d'excavation de marbre une référence aux Alpes Apuanes et, dans l'évocation d'une forteresse maritime,

²¹⁹. Medri, 1999, qui mentionne différents documents où le nom du peintre apparaît et examine sa participation à la lumière des restaurations en cours sur le décor de la grotte.

²²⁰. Sur ces représentations animales et le rapport entre les deux registres, voir *infra*, chap. 4, « L'animal entre signe et objet ».

²²¹. Heikamp, 1964b, p. 6-7, et 1965, p. 36-39, publie un dessin conservé à la Galleria Nazionale de Rome, traditionnellement donné à Iacopo Bertola, qui serait le *bozzetto* de la paroi de gauche et qu'il attribue à Buontalenti. L'hypothèse n'a pas été rediscutée dans l'historiographie plus récente.

²²². Heikamp, 1964b, p. 7 (de même Heikamp, 1965, p. 39).

²²³. Camporesi, 1995, p. 47-67.

²²⁴. Par exemple Roger, 1997, « Du "pays affreux" aux "sublimes horreurs" », p. 86-98.

²²⁵. Voir à ce sujet Gibson, 1991.

²²⁶. Citons les croquis de Zuccari exécutés lors d'une excursion dans la forêt de sapins de Vallombrosa en 1576 (GSA, n° 13329r-v), et la série de dessins de Ligozzi sur le mont Verna de 1607, destinées à l'estampe (dont un exemplaire vient d'être acheté par le Fitzwilliam Museum de Cambridge, inv. P.D. 52-1997) : voir dans le catalogue *Magnificenza alla Corte dei Medici*, 1997, les notices de Piera Giovanna Tordella, n° 197, p. 248-249, et de Lucilla Conigliello, n° 236, p. 290.

celle à une cité portuaire qui pourrait être Livourne, Port'Ercole ou Portoferraio²²⁷. Ajoutons que dès lors, la grotte de Boboli reprendrait une thématique territoriale déjà présente dans celle de Thétis à Pratolino²²⁸. Il y aurait aussi une piste, jusqu'ici totalement délaissée, à creuser en direction d'une tout autre forme de modèle pictural. En effet, l'iconographie pourrait être teintée de connotations dionysiaques : Silène, les chèvres et les panthères appartiennent au cortège de Bacchus ; les nymphes endormies à droite ou la femme portant un vase à gauche sont des motifs attendus dans les Bacchanales de la Renaissance, par exemple dans le fameux *Festin des dieux* conservé à la National Gallery of Art de Washington, réalisé par Giovanni Bellini en 1514 pour le *Camerino d'alabastro* du duc Alphonse I^{er} d'Este à Ferrare, un tableau dont le paysage, avec des montagnes à l'arrière-plan, fut repeint par Titien vers 1529²²⁹. Mais le registre spécifiquement « pastoral » domine et d'autres détails apparaissent fortement « littéraires », tels les deux satyres ou encore, sur les parois comme à la voûte, l'image répétée des caprinés qui « pendent » à un relief broussailleux que l'on regarde au loin depuis « une grotte verdoyante²³⁰ », poncif de la poésie bucolique que revitaliserait ici l'encyclopédisme de la figuration des espèces animales. Le rôle de la vision littéraire du paysage montagnard ne saurait donc être sous-estimé, et la conception antique qui la détermine doit être prise en compte.

Délices et tourments, ou le jardin comme récit

Les arbres aux épaisses frondaisons, les rochers et les précipices, les cours d'eau tumultueux qui apparaissent dans les fresques de la grotte de Boboli auraient avant tout un caractère générique : il est tout à fait possible d'y voir l'équivalent figuratif d'un *topos* qui, s'il a sans doute connu une fortune plus restreinte que le *locus amœnus*, n'en est pas moins largement présent dans la poésie antique et moderne. Curtius avait repéré dans le roman

²²⁷. Medri, 1999, p. 224.

²²⁸. Sur ce point, voir *infra*, chap. 5, « Programmes médicéens ».

²²⁹. Selon les travaux récents, synthétisés par Cole, 1995, p. 23.

²³⁰. Virgile, *Bucoliques*, I, 74-76 (éd. 1983, p. 41) : « *Ite meae, felix quondam pecus, ite, capellae : / non ego uos posthac, uiridi proiectus in antro, / dumosa pendere procul de rupe uidebo* » ; de même Sannazar, 1990, prose V, 18, p. 98 : « *Ma le pecore e le capre (...) cominciarono ad andarsi appiccando per luoghi inaccessibili e ardui del selvatico monte (...) in maniera che chi di lontano vedute le avesse, avrebbe di leggiero potuto credere che pendessero per le scoperte ripe* ».

médiéval une forme de « paysage épique », la forêt sombre et terrifiante, qui renferme souvent en son sein un *locus amœnus*, comme dans le thème antique de la vallée de Tempé²³¹.

Ainsi Ovide la décrit-il :

Il est dans l'Hémonie un bocage [*nemus*], qu'enferme de toutes parts une forêt abrupte ; on l'appelle Tempé. Au milieu, le Pénée, sorti des pieds du Pinde, roule ses eaux écumantes ; d'une chute où s'abîme leur masse il soulève des nuages de vapeurs légères, qui retombent en pluie sur la cime des arbres et, bien au-delà de son voisinage, il fatigue les airs de leur fracas²³².

La critique plus récente a dégagé la prégnance dans la poésie latine de ce type de paysage, le *locus horridus* ou *terribilis*²³³. Il semble avoir été principalement introduit par Virgile, par une sorte d'inversion systématique du *locus amœnus*, dans sa description des Enfers au sixième livre de *L'Énéide*. Il y a également recours à propos de la vallée d'Ampsactus, qui contient une entrée du monde infernal :

Au centre de l'Italie, sous de hautes montagnes, il est un lieu célèbre et dont la renommée a porté le nom en bien des pays, la vallée d'Ampsactus : pressée sur l'un et l'autre de ses versants par le flanc noir d'un bois [*nemoris*] aux feuillages serrés ; au milieu, un torrent fait éclater sur des rochers le fracas de ses tourbillons. Là se voit une caverne pleine d'horreur [*specus horrendum*], les soupiraux du cruel Dis ; un abîme énorme, béant dans une faille de l'Achéron, y découvre des passes empestées où disparut l'Érinys ; l'odieuse divinité soulageait de sa présence le ciel et la terre²³⁴.

Ces deux exemples permettent d'esquisser les traits constitutifs du *locus horridus* : l'environnement montagnard, l'épaisse forêt, le relief escarpé, les rochers, la caverne, le grondement des eaux d'un torrent, chaque élément du *topos* renvoie à une nature sauvage et même hostile à l'homme ; il s'agit bien du double négatif du *locus amœnus*, sous le signe cette fois de l'enfer et non plus du paradis. Il est associé à l'« horreur » au sens latin du terme : un hérissement, un frisson d'effroi, une terreur, qui comme nous le verrons est d'abord d'essence religieuse. La culture médiévale, qui a tellement eu tendance à christianiser Virgile, en hérite : c'est l'espace d'égarement dans lequel Dante, au début de *l'Enfer*, se

²³¹. Curtius, 1991, p. 323-326.

²³². Ovide, *Métamorphoses*, I, 568-573 (éd. 1969-72, vol. I, p. 27) : « *Est nemus Haemoniae, praerupta quod undique claudit / Silua; nocant Tempe. Per quae Penus ab imo / Effusus Pindo spumosis uoluitur undis / Deiectuque graui tennes agitantia fumos / Nubila conducit summisque aspergine siluis / Impluit et sonitu plus quam uicina fatigat* ».

²³³. Voir à ce sujet à Fabre-Serris, 1996, et la bibliographie qui y est citée.

²³⁴. Virgile, *L'Énéide*, VII, 563-571 (éd. 1977-80, vol. II, p. 104) : « *Est locus Italiae medio sub montibus altis, / nobilis et fama multis memoratus in oris, / Ampsacti ualles; densis hunc frondibus atrum / urget utrimque latus nemoris, medioque fragosus / dat sonitum saxis et torto uertice torrens. / Hic specus horrendum et saeni spiracula Ditis / monstrantur ruptoque ingens Acheronte uorago / pestiferas arepit fauces quis condita Erinys; / inuisum numen terras caelumque leuabat* » (trad. légèrement modifiée).

retrouve projeté, « une forêt obscure car la voie droite était perdue (...), cette forêt féroce et âpre et forte qui ranime la peur dans la pensée !²³⁵ ».

Il se pourrait bien que l'association de ce type de paysage au jardin remonte également à la Rome antique : Pierre Grimal décelait le développement dans la peinture d'une « paysage alpestre », qu'il mettait en rapport avec celui de l'art des jardins :

Si, à l'origine, il vient de la poésie et des légendes hellénistiques, il n'a pu se libérer et prendre de l'importance que grâce à celui-ci, qui satisfait, comme lui-même, un goût propre aux Romains pour les sauvageries apprêtées et les déserts poétiques²³⁶.

Et c'est sous l'égide de l'Antiquité qu'il semble pleinement réapparaître à la Renaissance, notamment à partir du *Songe de Poliphile*, où il tient un rôle essentiel dans la géographie et la progression du récit. Forêt menaçante des premières pages, val de la Pyramide, ruine du temple de Pluton, cimetière des amants antiques : autant d'éléments qui introduisent, ainsi que l'a récemment souligné Gilles Polizzi en recourant fort pertinemment à un couple central dans l'esthétique de la première moitié du XVI^e siècle, une *terribilità* tout en contraste avec la *venustà* du *locus amœnus*, et qui pourrait bien caractériser l'esthétique propre du jardin « maniériste »²³⁷.

Pratolino témoigne amplement de la diffusion de tels motifs, et dans certains cas on ne peut qu'être frappé des convergences assez précises qu'il est possible d'établir avec l'œuvre de Colonna²³⁸. Lorsque Poliphile contemple l'énorme Pyramide à demi démolie, il fait allusion à Dinocrate²³⁹, l'architecte d'Alexandre, qui avait transformé le mont Athos en figure humaine et dont parle Vitruve dans la préface du deuxième livre du *De architectura*. Il identifie dans le site en ruine les traces de structures de jardins antiques, hippodrome, xyste ou euripe, c'est-à-dire celles qu'un Pline le Jeune avait décrites dans ses lettres. Comme le relève Polizzi, « le chaos s'interprète alors comme l'image du *devenir* historique du jardin,

²³⁵. Dante, 1992, *Inferno*, I, 2-6, vol. I, p. 24-25 : « *una selva oscura, / ché la dritta via era smarrita (...), esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura !* ».

²³⁶. Grimal, 1984, p. 343-345.

²³⁷. Polizzi, 1998^o, et surtout 1998b et 1999. Sur ces catégories stylistiques, par lesquelles s'opposent la « violence » d'un Michel-Ange ou d'un Jules Romain et la « grâce » d'un Corrège ou d'un Parmesan, voir notamment Chastel, 1989, p. 279-294.

²³⁸. J'ai eu l'occasion de proposer un examen plus large des relations entre Pratolino et le paradigme « colonnien » de l'art des jardins (Brunon, 1999d).

²³⁹. Colonna, 1994, I, 3, p. 32 ; Colonna, 1998, vol. I, p. 29.

l'effet de la dégradation de la relation entre l'artifice et le naturel²⁴⁰ » : c'est ce que jouent à montrer les grottes faussement en ruine de Pratolino et de Boboli. Aux abords du monument, le narrateur rencontre

un merveilleux colosse ayant les pieds sans semelles, les jambes creuses et vides, et pareillement tout le reste du corps jusques à la tête qui ne se pouvait regarder sans horreur. (...) Par les cheveux de sa tête, on pouvait monter sur son estomac et de là, entrer en sa bouche par le poil de sa barbe²⁴¹.

Et il s'enfonce alors dans ses entrailles. Un tel géant n'est pas sans rappeler l'*Apennin* de Giambologna²⁴² (fig. 16), montagne anthropomorphe également creusée de galeries et de grottes (fig. 18), et qui par sa taille écrasante peut sembler l'œuvre d'un émule de Dinocrate créée pour le compte d'un nouvel Alexandre²⁴³. Pénétrant enfin à l'intérieur de la Pyramide, Poliphile est effrayé par un dragon ; dans sa fuite, il ne sait plus s'il ne se trouve pas dans le labyrinthe de Dédale, la caverne de Cacus – l'ancre du fils monstrueux de Vulcain où sont accrochées des têtes coupées²⁴⁴ – ou « en la roche creuse de Polyphème le cruel Cyclope²⁴⁵ ». Au-delà de cette référence commune, le passage renvoie au principe même de la grotte de Galatée : qui s'avance dans une caverne menaçant de tomber en ruine doit avoir l'impression d'être au milieu de la pire situation qui puisse s'imaginer, comme le suggère Agolanti en se référant à l'épisode de Phlégyas. Même si le cas du *puer mingens* de la Lavandière montre que le *Poliphile* fait bien partie de la « culture » du jardin dans l'Italie du XVI^e siècle, comme du reste Ernst Gombrich l'a suggéré de longue date dans le cas précis de Bramante et du cortile du Belvédère²⁴⁶, il faut voir dans le récit de Colonna, plutôt qu'une source directe à l'invention de certaines grottes ou fontaines de Pratolino, le texte fondateur qui a formulé ou redécouvert l'association entre *locus horridus* et jardin, que la villa de François exploite pleinement.

La grotte va ainsi s'affirmer comme l'un des lieux où se concentre cet imaginaire de l'effroi. On le devine particulièrement chez le cardinal Gabriele Paleotti, qui dans le *Discorso*

²⁴⁰. Polizzi, 1999, p. 86.

²⁴¹. Colonna, 1994, I, 4, p. 39-40, qui suit d'assez près le texte original (Colonna, 1998, vol. I, p. 35).

²⁴². Pour la construction de l'*Apennin* et la bibliographie générale le concernant, voir *supra*, prologue, « Le chantier initial » ; sur ses grottes intérieures, *infra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ».

²⁴³. Lazzaro, 1990, p. 149, évoque ce lien possible entre l'*Apennin* et la légende de Dinocrate.

²⁴⁴. Virgile, *L'Énéide*, VIII, 190-199 (éd. 1977-80, vol. I, p. 125).

²⁴⁵. Colonna, 1994, I, 6, p. 66, et Colonna, 1998, vol. I, p. 63, pour la version italienne (« *nella cubicolosa spelunca dil terrifico Cyclope* »).

²⁴⁶. Gombrich, 1993, « Hypnerotomachiana » (1951), p. 102-108.

intorno alle imagini sacre e profane (1582) appuie sa condamnation des peintures « *grottesche* » sur l'étymologie de *grotta* (du grec *kruptè*, lieu caché et secret). Ce genre « fantastique » trouverait son origine dans la décoration des lieux souterrains voués aux cultes infernaux : la croyance voulait que « ces cavernes privées de lumière et pleines d'horreur fussent encore habitées de fantômes, de monstres et de choses difformes²⁴⁷ ». Bien entendu, il s'agit d'associer de manière presque caricaturale les grotesques aux aspects les plus inacceptables du paganisme²⁴⁸. Une telle attitude montre cependant que cette dimension du sacré rattachée à la grotte – infléchie vers la terreur par la conception « latine » du sentiment religieux, sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure – était parfaitement perçue à la Renaissance²⁴⁹. Toutefois, la tradition classique pouvait aussi accoupler la grotte au *locus amoenus* : celle de Calypso décrite dans l'*Odyssée*, entourée d'arbres odorants et de prairies fleuries et où « même un dieu se fût senti émerveillé et plein de joie », paraît même comme le paysage primitif, originel, qui bien plus que le jardin d'Alcinoos a pu donner naissance à toute la déclinaison du *topos*²⁵⁰. Antre des nymphes, sanctuaire que tout paysage bucolique se doit d'offrir aux bergers qui le parcourent, la grotte devient ainsi à la Renaissance l'un des éléments constitutifs de la scène satyrique, qui est alors rapportée à la pastorale ; mais des poètes comme l'Arioste font parfois de la caverne le centre d'un *locus horridus*²⁵¹. Archétype ambivalent, la grotte est tantôt le lieu retiré et frais, propice aux amours, tantôt le souterrain sauvage et menaçant dont on ne saurait supporter longtemps l'inquiétante atmosphère. D'ailleurs on sent parfois les échos du « *specus horrendum* » virgilien dans des descriptions pourtant moins littéraires. Ainsi chez Arditio, dans sa relation de la visite de Grégoire XIII à Caprarola : parmi les caves du palais creusées dans la roche, garnies d'excellents vins, se trouve « une profonde grotte s'ouvrant sous terre dans le tuf, (...) dont les ténèbres et le

²⁴⁷. Paleotti, 1961, II, 39, p. 436 : « *queste caverne, prive di lume e piene di orrore, abbondassero anco di fantasmi, mostri e cose contrafatte* ».

²⁴⁸. Voir à ce propos Morel, 1997, p. 119-121.

²⁴⁹. Voir notamment Cenci, 1992, p. 147-148. La grotte peut du coup se prêter à la « christianisation » d'une formule antique : voir Conforti, 1990, et Castelli, 1999, pour l'hypothèse d'une thématique mariale dans le cas de la « grotte » d'Isabelle d'Este à Mantoue.

²⁵⁰. Voir sur ce point l'interprétation de Nys, 1999a, p. 260-262. Le texte d'Homère sera cité ci-dessous.

²⁵¹. Voir Mourlot, 1977, qui souligne la coexistence des grottes « infernales » et « pastorales » dans la tradition des intermèdes florentins, et récemment Pietrogrande, 1999 ; nous reviendrons sur la question de la scène satyrique ci-dessous, chap. 7, « *Ut pictura poesis* ».

froid induisent en chacun je ne sais quelle horreur » ; seuls les Suisses de la garde, peut-être attirés par les bons crus, se refusent à quitter les souterrains²⁵²...

La typologie même des grottes de jardin, dont Vasari donne un éventail qui se fonde sur celle de l'architecture antique, comprend à côté des nymphées où l'artifice reste visible « une autre espèce de grottes conçues de manière plus rustique, qui imitent les sources sauvages²⁵³ ». La *villa civile* décrite par Doni comporte une telle grotte, creusée sous une montagne artificielle (« *artifiziosa montagnetta* »), et l'écrivain la qualifie précisément de « *spelunca* » : elle est formée

d'une voûte massive, réalisée avec grande habileté et construite de pierres brutes toutes étranges et bizarres, cependant de manière à y faire entrer la lumière et à faire passer l'eau par deux ou trois chutes, semblables aux cascades naturelles que l'on trouve dans ce genre de montagnes à l'intérieur des cavernes des contrées presque incultes [*mal coltivati paesi*]²⁵⁴.

Le jardin en vient ainsi à représenter le paysage alpestre non seulement par ses figurations, comme dans les fresques de la grotte de Buontalenti, mais à travers l'appareillage des rochers et la disposition des jeux d'eau, ainsi que l'expliquera à son tour Soderini²⁵⁵. Évocation du *locus horridus*, la grotte creusée dans la montagne renvoie avant tout aux « contrées presque incultes », à la nature *savage*²⁵⁶.

À Boboli, si la première salle se rattache au *locus horridus* par son apparence de ruine et ses paysages alpestres, la dernière abrite au contraire Vénus, entourée sur les parois de feuillages et d'oiseaux sur un fond blanc (fig. 92). La voûte s'ouvre à nouveau sur le ciel, mais à travers une *pergola* percée de baies au lieu de rochers menaçant de s'effondrer. Cette salle, on s'en souvient, date de travaux sous Ferdinand ; la statue est généralement identifiée comme celle, réalisée vers 1570, qui décorait la chambre de François, lequel, nous apprend

²⁵². Arditio, BAV Urbino. 818, fol. 228r (éd. Orbaan, 1920, p. 388) : « una profonda grotta sotto terra nel tuffo, che oltre non vi si può troppo fermare (...) et ne l'entrare che si fa in essa par che le tenebre et il freddo inducano nella persona non so che di orrore ; et nondimeno tra gli altri li squizzari della guardia erano tanto animosi, che discendevano in questa caverna tanto sicuramente et si trattenevano tanto volentieri, che non se ne sapevano partire ».

²⁵³. Vasari, 1967, vol. I, p. 87 : « un'altra specie di grotte più rusticamente composte, contrafacendo le fonti alla selvatica » ; sur ce point voir *infra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

²⁵⁴. Doni, 1977, p. 3328-3329 : « una volta massiccia, fatta con grande maestria, fabbricata di pietre rozze tutte bizarre e stravaganti, però con modi di vedervi lume e far fare due o tre cadute là sotto a quell'acqua, come le naturali fanno, che talvolta per le caverne de' mal coltivati paesi in quei monti alpestri si trovano ».

²⁵⁵. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 263 : « Per tutto ove si possi accomodare fonti in grotte di lavoro rustico, o di tartari, o sotto monte, o fra massi, che poi che l'acqua scappi d'esse, o fabbricati a mano o in altro modo acconcio, staranno sempre bene che rappresentino o caverne, o luoghi concavi ovati di belle pietre da fonte, o spugne, che tutte colino l'acqua o la spicciolino ».

²⁵⁶. Il faut replacer cet aspect dans le problème général de la représentation dans l'art des jardins : voir ci-dessous les développements du chap. 7.

Fortuna, avait interdit de la retoucher à Giambologna²⁵⁷. Le « programme » de la grotte se serait-il infléchi sous son successeur, qui par ailleurs modifia l'ornementation de la façade en y plaçant ses propres armes ? Mais l'hypothèse que ce troisième espace ait été prévu comme tel dès François est tout à fait défendable²⁵⁸. La discontinuité iconographique s'explique très bien si l'on prend en compte la double connotation littéraire de la caverne : à la périlleuse pesanteur succède maintenant une légèreté aérienne, à la sombre *terribilità* la *venustà* calme et claire. On l'a vu, le *locus horridus* classique renferme souvent en son sein un *locus amœnus*, les Champs Élysées au cœur de l'enfer ou le bocage de la vallée de Tempé, et le roman médiéval, comme l'a pressenti Curtius, joue sur l'alternance des deux *topoi* dans la dynamique narrative. Le parcours narratif du *Songe de Poliphile* ne procède pas autrement : les premières épreuves du héros sont récompensées par la magnificence des festivités et des jardins entièrement artificiels du royaume d'Éleuthérilide, dont l'imminence est annoncée dans le rire déclenché par le *puer mingens*²⁵⁹ – tout comme Silène conclut la première salle à Boboli – ; après d'autres ruines et lieux sauvages, l'île de Cythère, règne de Vénus, consacre l'aboutissement de la quête²⁶⁰. Oscillations multipliées dans la poésie du Tasse, qui fait précéder la si célèbre description du jardin d'Armide par cet extraordinaire voyage de Charles et Ubalde au-delà des colonnes d'Hercule, dans ce quinzième chant de la *Jérusalem*

²⁵⁷ ASF, Carteggio d'Artisti, I, fol. 257-260, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbin, 27 octobre 1580 : « [Giambologna] ha supplicato il Gran Duca che gli lasci rifar quella Venere che ha in camera (...) né mai ha potuto otternerlo, di che si dispera e hanne fatte molte querele meco e con altri », document transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 196, p. 182 (et auparavant dans Gaye, 1839-40, vol. III, p. 440-444). Sur cette statue, voir notamment Avery, 1987, p. 107.

²⁵⁸ L'hypothèse que je privilégie, en l'absence d'une claire documentation sur ces intentions initiales, peut se justifier de manière générale par le goût de François pour ce type d'antagonisme, dont témoigne assez la fête des Orti Oricellari évoquée ci-dessous (sur la continuité « symbolique » que l'on peut aussi déceler dans le parcours de la grotte, voir *infra*, chap. 5, « Parcours allégoriques »). En ce qui concerne la *Vénus*, une autre statue était susceptible d'être réutilisée ou commandée – le premier cas étant celui de tous les autres marbres – , ou encore l'original si prisé d'être copié. Du même Giambologna, nous avons vu que François fit placer une *Vénus* dans la fontaine de Fiorenza à Castello pour laquelle le bronze, fondu vers 1572, n'a pas été originellement exécuté (voir Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 194-195) ; en revanche, la *Thétis* qui surmontait la fontaine de l'une des grottes de l'*Apennin* avait presque certainement été créée à cette intention (la fonte date d'octobre 1584 : voir Keutner, 1990, p. 23-26). En outre, il faut noter que dans son *Istoria delle pietre* (1597), Del Riccio associe les richesses minérales de la dernière salle à des interventions de François : c'est lui qui y aurait placé la vasque de marbre vert d'Égypte ainsi qu'une *spugna* blanche de Hongrie (Del Riccio, 1996, VII, fol. 5v, p. 92 et CII, fol. 40v-41r, p. 130 ; voir de même Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 146r sur le « monte di tutte le miniere che si potessi trovare » fabriqué au Casino de San Marco sous François puis installé dans l'une des niches). Ce témoignage laisse supposer qu'avant le décès du grand-duc en 1587, la troisième salle avait déjà fait l'objet d'un projet d'ensemble, incluant une ornementation minérale précieuse dont la réalisation s'était déjà amorcée. Cela dit, on ne saurait être affirmatif sur cette question, et de toute manière l'interprétation avancée ici vaudrait également dans le cas d'ajouts décidés seulement sous Ferdinand : il s'agirait alors d'une addition qui compléterait et parachèverait le décor des salles précédentes.

²⁵⁹. Voir sur ce point Colonna, 1998, vol. II, p. 687, note 1.

²⁶⁰. Je renvoie de nouveau à Polizzi, 1998b et 1999.

délivrée dont le véritable protagoniste n'est autre qu'un paysage qui se déroule au fil des vers, se nuance et se transforme à peine quelques mots en ont-ils tracé l'image. Les deux chevaliers arrivent sur l'île de la magicienne :

Au-dessous la mer pacifique fait silence,
au-dessus s'enchevêtrent de noires forêts
ténébreuses, et au milieu est une caverne,
de lierre, de douces eaux et d'ombre amène²⁶¹.

Grimpant les pentes enneigées, sauvages et sombres, ils sont attaqués par un horrible serpent et un lion féroce ; mais le sommet leur offre un tout autre spectacle : un souffle parfumé rafraîchit un ciel d'été, une source arrose la prairie fleurie. Au chant suivant, pour parvenir à l'intérieur du jardin et contempler ses charmes, il leur faudra encore franchir le labyrinthe qu'ont construit des démons et qui en défend l'accès. Le basculement constant entre les deux registres, de l'effroi à l'émerveillement devant les prodiges séducteurs d'une nature perpétuellement printanière, donne au récit une étrangeté fantastique, passant continuellement d'un extrême à l'autre comme dans un rêve entrecoupé de cauchemars.

Mise en scène d'un même renversement, l'opposition des deux pôles de la grotte de Boboli tend ainsi à reconstituer cette succession d'émotions contradictoires qui marque le songe initiatique ou l'aventure chevaleresque. Et si à Pratolino, la séquence de la Grande Grotte et de la grotte de Galatée fait penser à l'épopée de Boiardo, le caractère bucolique de la première salle n'est peut-être pas étranger à l'*Arcadie* de Sannazar, un livre qui, avec pas moins de soixante-dix éditions au cours du XVI^e siècle, fut sans doute l'un des plus lus et lança durablement le succès du genre pastoral. Les figures semblent prises dans une pluie diluvienne de boue, comme lorsqu'à Pompéi les habitants furent ensevelis sous la cendre²⁶² : les restes pétrifiés de la cité apparaissent justement à Sincero, le narrateur, lors de sa traversée d'une série de cavernes qui relie l'Arcadie à Naples sous la Méditerranée²⁶³. Le visiteur, baigné dans une lumière ondoyante que filtre le mouvement des poissons, pouvait à son tour se croire immergé dans une grotte sous-marine.

²⁶¹. Tasse, 1993, XV, 43, p. 463 : « *Tacciono sotto i mar securi in pace ; / sovra ha di negre selve opaca scena, / e 'n mezzo d'esse una spelonca giace, / d'edera e d'ombre e di dolci acque amena* ». Ce passage dérive directement de la description de Cartage chez Virgile, *L'Énéide*, I, 159-163.

²⁶². Ce rapprochement est suggéré mais non exploité par Mourlot, 1977, p. 332, et par Fagiolo, 1979b, p. 140.

²⁶³. Sannazar, 1990, prose XII, 31-34, p. 218-219.

Qu'au *Cinquecento* un jardin puisse à la fois être conçu et vécu comme un roman apparaît d'ailleurs fort possible d'après un autre cas qui a souvent résisté aux tentatives d'exégèse qu'une historiographie trop férue d'iconologie lui a consacrées : Bomarzo. Francesco Sansovino dédie son édition de l'*Arcadie* parue en 1578 à Vicino Orsini ; les paysages décrits par le poète lui rappellent le *boschetto* de son ami qui avait « tant de fois lu » ce livre :

Quand me vient à l'esprit votre magnifique domaine de Bomarzo, je ne peux retenir en moi quelque soupir, car il me plut tant lorsque je le vis que j'oserai dire que nul des seigneurs de la Maison Orsini ne possède résidence plus plaisante et agréable que la vôtre. (...) Je désire le revoir aussitôt que possible, et d'autant plus qu'à lire le volume présent, j'y ai rencontré certaines descriptions de collines et de vallées qui en me représentant le site de Bomarzo, m'en ont fait venir la plus grande envie. (...) Je projette pour tout dire d'y jouir avidement de cette oisiveté si agréable et douce (...), avec cette joie que doit avoir l'homme libre lorsqu'il se trouve en de tels paradis terrestres²⁶⁴.

À l'inverse, de nombreuses « scènes » de Bomarzo paraissent dériver de motifs romanesques, en particulier du *Roland furieux* de l'Arioste qui, avec la lyrique de Pétrarque, a pu être exploité dans plusieurs des sculptures ou des éléments de la composition, comme ont cherché à le montrer Margaretta J. Darnall et Mark S. Weil en reliant l'itinéraire dans le *boschetto* à la culture littéraire d'Orsini²⁶⁵. Ce dernier comparait volontiers son domaine au château magique d'Atlant, « où ces paladins et ces dames demeuraient insouciantes grâce aux enchantements²⁶⁶ ». Bomarzo nous entraînerait loin, et il faut se limiter ici à deux remarques. L'humour typique de la Renaissance y joue là encore aussi à détourner les *topoi*,

²⁶⁴. Francesco Sansovino, dédicace à Vicino Orsini de son édition de Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, Venise, 1586, fol. A2r-A3v, reproduite dans Bredekamp, 1989, p. 297-298 : « *questo libro (...) tante volte veduto e letto da voi* » ; « *Quando mi viene a mente il vostro bellissimo loco di Bomarzo, non posso astenermi di non trar qualche sospiro, perciocché mi piacque tanto quando io vi fui, ch'ardirò dire che nessun de' Signori della Casa Orsina possiede il più ameno et il più dilettevol luogo del vostro. (...) Desiderar dico di rivederle [queste cose] quando che sia ; et tanto più desiderarlo, quanto che leggendo il presente volume, vi ho trovato per entro alcune descrittioni di colli e di valli, che rappresentandomi il sito di Bomarzo, me ne hanno fatto venir grandissima voglia. (...) Et disegno in somma di godervi bramosamente in quell'otio così grato e suoave (...) con quella letitia che dee aver l'omo libero che si trovi in così fatti paradisi terreni* ». Bury, 1983, a le premier signalé ce passage, en mentionnant l'édition de 1578 ; Bredekamp formule l'hypothèse d'une première publication du texte en 1570 (p. 177, note 8).

²⁶⁵. Darnall – Weil, 1984 : les interprétations proposées par ces auteurs, qui parfois mériteraient ponctuellement une argumentation plus précise et souffrent souvent de la lecture univoque d'une iconographie indéniablement polysémique, éclairent en tout cas assez nettement cette dimension du jardin (certaines de leurs conclusions ont été complétées par Bury, 1985). Pour une analyse plus nuancée et toujours attentive aux facettes de la personnalité d'Orsini, il faut consulter Bredekamp, 1989.

²⁶⁶. Archivio di Stato di Roma, Deposito Santa Croce, Y 592, fol. 120, lettre de Vicino Orsini à Giovanni Drouet, 14 août 1573 : « *reputarei che [Bomarzo] fosse un di questi Castelli d'Atlante, dove quei paladini e quelle dame stavano per incantamenti spensierati* », transcrit dans Bredekamp, 1989, p. 256. Le passage en question est Arioste, 1992, IV, 32, vol. I, p. 83 (voir Bredekamp, 1989, p. 50).

tels la « *selva oscura* » dantesque, ce qui n'étonne guère de la part d'un mécène quelque peu débonnaire, doté d'un solide sens de la dérision et dont la correspondance manifeste le franc-parler et le dédain des conventions. L'inscription de la gueule infernale renverse la lugubre sentence du vestibule de l'éternelle douleur (« Vous qui entrez laissez toute espérance²⁶⁷ »), devenant l'exhortation à déposer tout souci (« *Lasciate ogni pensiero o voi ch'intrate* ») pour entrer dans une grotte qui, comme l'illustre Guerra (fig. 115), abrite en fait une table propice à des banquets ombragés, inattendue récompense pour ceux, intimidés par l'horrible masque, qui se seront risqués à y pénétrer²⁶⁸. L'enfer des âmes s'est transmué en paradis des sens ; l'au-delà et ses tourments perpétuels auraient moins de consistance que le bonheur présent. Le témoignage de Soderini est d'ailleurs assez éloquent : lorsqu'il évoque cette grotte aménagée pour des banquets, il en retient surtout l'anthropomorphisme architectural ; ce n'est finalement qu'éclairée de nuit et vue de loin qu'elle peut vraiment apparaître comme un « masque effroyable », dont il ne signale même pas les connotations infernales²⁶⁹. Dans sa grande monographie sur Bomarzo, Horst Bredekamp va jusqu'à qualifier Orsini de prince « anarchiste » : il y aurait, chez cet épicurien convaincu, une volonté de démystifier les hiérarchies apposées au réel et à la société presque aussi vigoureuse que celle de l'un de ses auteurs fétiches, Rabelais²⁷⁰. D'autre part, Orsini représente en quelque sorte la figure radicale de l'un des pôles où tend la personnalité de François, l'aspiration « horatienne » à cette vie retirée et délestée d'obligations que permet la villégiature mais à laquelle un souverain ne saurait totalement céder²⁷¹. Et si le grand-duc dédie Pratolino à l'« *bilaritas* » de ses amis, le seigneur invite les siens dans un poème, le *Capitolo del Boschetto* :

Ici la nature a semé²⁷² chaque plaisir,
tu as sans cesse la compagnie de tous les autres

²⁶⁷. Dante, 1992, *Inferno*, III, 9, vol. I, p. 40-41 : « *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate* ».

²⁶⁸. Selon Darnall – Weil, 1984, p. 47-49, elle signifie que l'âme amoureuse est libérée de pensées sérieuses : l'hypothèse ne tient pas assez compte de la dimension ironique de l'inscription. Bury, 1985, p. 217, souligne au contraire le comique du contraste entre extérieur et intérieur, suivi par Lazzaro, 1990, p. 142, qui note que la bouche semble s'ouvrir pour rire.

²⁶⁹. Soderini, 1902-07, vol. I, p. 276-277 : « *a Bomarzo (...) un grandissimo ciottolo che rappresenta una maschera, nella quale la bocca fa la porta e le finestre son gli occhi e dentro la lingua serve per tavola et i denti per i sedili, che quando vi si apparecchia da cena con i lumi, tra le vivande apparisce di lontano un paurissimo mascherone* ». Ce passage a été signalé – mais insuffisamment commenté – par Acidini Luchinat – Rinaldi, 1979, p. 246-247.

²⁷⁰. Bredekamp, 1989, en particulier p. 147-148 sur cette grotte.

²⁷¹. Voir *supra*, chap. 1, « Une retraite solitaire ».

²⁷². Cette traduction de « *messe* » tente de garder au verbe le sens figuratif qu'il possède souvent en italien (« *mettere discordia* »).

et chacun peut venir visiter le *boschetto*
car tout ami y est un parent,
et l'on y vit ensemble dans l'allégresse²⁷³.

Quoi qu'il en soit, le milieu florentin pourrait offrir d'autres exemples que la grotte de Boboli où une telle alternance d'atmosphères, créées à l'aide des connotations poétiques de l'iconographie, soit susceptible de donner une qualité narrative ou dramaturgique au parcours du jardin. Le *bosco regio* inventé par Del Riccio l'illustre bien : les deux grottes où sont représentées au moyen d'automates des histoires de suicide, la fin tragique de Pyrame et Thisbé²⁷⁴ puis l'agonie de Cléopâtre, sont suivies par une grotte munie d'engins hydrauliques musicaux ; une lanterne et des fenêtres rendront l'espace lumineux et le dominicain annonce d'emblée :

La sixième grotte doit être joyeuse pour ne pas donner trop d'angoisse aux pauvres demoiselles qui ont vu les deux précédentes, lesquelles sont fort tristes²⁷⁵.

Ce jeu d'opposition se retrouve également dans un épisode pittoresque de la vie culturelle sous le règne de François, la fête nocturne organisée en 1578 aux Orti Oricellari, le jardin du palais Rucellai de la via della Scala, que Bianca Cappello avait acheté cinq ans plus tôt et que le grand-duc fréquentait assidûment. Cette mascarade, prévue pour le passage de son frère Vittorio à Florence, est rapportée par un texte à peu près contemporain, l'*Avvenimento ridicoloso in materia di spiriti succeduto nel giardino della Signora Bianca Cappello*, pièce tirée d'un recueil de nouvelles dû à un imitateur de Boccace d'origine vénitienne, Celio Malespini²⁷⁶. Lors des préparatifs, une fosse est creusée puis recouverte de quelques planches et de pelouse ; mis au courant, le grand-duc fait disposer dans une loggia destinée à l'hivernage des agrumes la table d'un banquet et une petite grotte où se placeront des musiciens. Le soir venu, la cour se promène dans le jardin. Apparaît le Négromante, qui commence d'étranges incantations ; des fumigations fétides se répandent et bientôt des démons

²⁷³. Vicino Orsini, *Capitolo del Boschetto* (vers 1574), BAV, ms. Chigiano. LIII. 61, fol. 144r-145v : « *Qui messe la natura ogni piacere, / Sempre hai il comertio di tutta la gente / E puossi andar a visitar ogn'uno / Che pel boschetto ogni amico è parente, / Si vive allegro, si vive a comuno* », transcrit dans Bredekamp, 1989, p. 264.

²⁷⁴. Ovide, *Métamorphoses*, IV, 55-166 (éd. 1969-72, vol. I, p. 98-101).

²⁷⁵. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 86v (éd. Heikamp, 1981, p. 119) : « *La sesta grotta deve essere allegra per non dar tanta angoscia alle povere femminucce che hanno visto le due passate molto meste* ». Pour le détail de ces grottes voir *infra*, appendice 2 (IV, 4-6).

²⁷⁶. Voir Berti, 1967, p. 144-146, Murlot, 1977, p. 321-323, et Bartoli – Contorni, 1991, p. 21-24, où le texte est reproduit dans sa quasi intégralité. « Aventurier », Celio Malespini avait été impliqué dans l'assassinat à Florence en août 1572 de Pietro Bonaventuri, le mari de Bianca Cappello coupable d'adultère ; il publia à Venise en 1580 une édition pirate de la *Jérusalem délivrée* (Berti, 1967, p. 290 et 305).

poussent d'affreux hurlements. Le conducteur de ces rites finit par mettre le feu à une charge explosive et, frappant du pied, précipite dans la trappe le prince et les autres participants, qui croient tomber en enfer. Mais des jeunes filles les conduisent alors à la loggia illuminée et parfumée d'odeurs suaves, où ils dînent en écoutant des madrigaux chantés par de voix angéliques. Cependant, lorsqu'à la fin du concert les convives s'appêtent à se retirer en saluant leur hôte, un grondement terrible disperse la foule dans le jardin.

La fête, où l'ouïe et l'odorat sont soumis à des sensations extrêmes et dont les deux étapes matérialisent parfaitement le contraste entre *locus horridus* et *locus amœnus*, accentue en quelque sorte l'oscillation de l'effroi à l'allégresse. Elle n'est pas sans sentir le soufre : en 1574-1575, l'archevêque de Pise, Pietro Iacopo Bordone, avait dû faire face à plusieurs cas de possession dans un couvent féminin ; il consulta deux professeurs de l'Université, Andrea Cesalpino et Franceco de' Vieri, lequel publia l'année suivante un *Discorso intorno a' demonii, volgarmente chiamati spiriti* – dédié précisément à Bianca Cappello –, où il démontre sur un plan métaphysique l'existence des démons²⁷⁷. Démons célestes et sirènes ne cesseront pourtant pas de hanter les spectacles médicéens, comme lors des fameux intermèdes de 1589, dont l'arrière-plan conceptuel se révèle fortement lié à l'hermétisme ficinien²⁷⁸. Luciano Berti a justement reconnu comme l'une des constantes de la scénographie ce couple de la terreur et de l'allégresse orchestré dans la fête de 1578, en suggérant que Buontalenti en ait été le véritable « metteur en scène »²⁷⁹, encore que le récit, doit-on noter, fasse la part belle au grand-duc dans l'idée du divertissement. Les six

²⁷⁷. Vieri, 1576b : il s'agit d'une traduction italienne due à Pietro Gambarelli ; pour la version latine, voir Vieri, BRF Ricc.1223 (une copie du texte italien, datée de 1593, se trouve dans le ms. Ricc. 2092, fol. 1-70). Vieri y traite de l'existence des démons selon le point de vue aristotélicien, platonicien puis chrétien, en s'attachant comme souvent dans son œuvre à montrer la concordance des trois doctrines (c'est le sujet central de son grand ouvrage de 1590). Cesalpino défendra quant à lui une position plus strictement aristotélicienne – et donc plus difficile à tenir sur ce sujet – dans sa *Daemonum investigatio peripatetica* (Florence, 1580). Voir à ce propos *Astrologia, magia e alchimia*, 1980, p. 370, n° 3. 2. 17-18, et Zambelli, 1996, p. 259, note 21.

²⁷⁸. Voir Morel, 1991, p. 292-303. Depuis le célèbre essai de Warburg, 1996, « I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di conti* di Emilio de' Cavalieri » (1895), p. 59-107, le genre des intermèdes et plus généralement l'art du théâtre dans la culture médicéenne ont été largement étudiés. On pourra consulter : Nagler, 1964 ; *Feste e apparati medicei*, 1969 ; *Il luogo teatrale a Firenze*, 1975 ; Zorzi, 1977 ; Blumenthal, 1980 ; *La scena del principe*, 1980 ; *Il teatro dei Medici*, 1980 ; Mamone, 1981 ; *Musique des intermèdes*, 1986 ; Strong, 1991, p. 231-281.

²⁷⁹. Berti, 1967, p. 144. On pourrait ajouter que l'architecte avait déjà travaillé pour Bianca Cappello en restructurant sa résidence de la via Maggio au début des années 1570 (voir Borsi, 1993, p. 204, et surtout Fara, 1995, p. 59 et p. 106-107, fig. 161-164), où le motif de la chauve-souris introduit à la base des fenêtres préfigure même l'atmosphère « démoniaque » de la mascarade.

intermèdes à l'*Amico fido* donnés en 1586 aux Offices, cités en exemple par Vieri dans sa théorie de la magnificence justifiant la création de Pratolino²⁸⁰, jouent sur toutes les nuances de la grotte : de « l'effroyable caverne pleine d'horribles feux », image de l'enfer, à « l'ancre souterrain » d'où sortent Zéphyr et Flore pour métamorphoser une campagne désolée par l'hiver en un jardin de délices, et à la grotte pastorale s'ouvrant dans une montagne boisée au dernier intermède²⁸¹. Avec leurs changements de décors à vue et leur thématique fondée sur la déclinaison des quatre éléments, bien plus simple que les subtiles allusions du spectacle organisé trois ans plus tard, il s'agit sans nul doute de l'un des grands précédents aux effets de la scénographie baroque et de ses machineries compliquées, quand l'opposition de l'horreur infernale et des joies paradisiaques deviendra pratiquement banale dans la dramaturgie de l'opéra²⁸².

On ne saurait passer sous silence l'évidente affinité entre l'atmosphère des intermèdes florentins et celle créée sous la direction du même Buontalenti dans la villa de François ; c'est du reste une analogie que bien des commentateurs ont relevée²⁸³. Avancé un parallèle qui n'est pas sans saveur, Luigi Zangheri est allé jusqu'à parler de Pratolino comme d'une sorte de « Broadway maniériste²⁸⁴ » : avec ses théâtres d'automates, le jardin se fait spectacle permanent. Les descriptions des voyageurs se montrent d'ailleurs sensibles à cet aspect de la villa, tel Claude-Énoch Virey, qui résume : « Ces spectacles sont ainsi offerts aux yeux²⁸⁵. » Une remarque mérite peut-être d'être ajoutée du point de vue justement de la perception du « spectateur ». Les descriptions insistent facilement sur l'envoûtement procuré par une telle expérience, « l'impression d'avoir été magiquement

²⁸⁰. Voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

²⁸¹. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 512-516 : « *un'orrida caverna piena d'orribilissimi fuochi* » ; « *una sotterranea spelonca* ». Voir à ce sujet Mourlot, 1977, p. 311-331.

²⁸². Mais, en amont, cette dichotomie théâtrale s'enracine aussi dans la tradition médiévale, comme l'a souligné Beijer, 1956.

²⁸³. Voir notamment Mourlot, 1977, sur l'influence réciproque entre grottes des jardins et grottes des décors de théâtre à Florence, les conclusions de Conforti, 1980b, p. 189-190, et surtout Mastroiocco, 1981, chap. 4 : « Il giardino della villa di Pratolino : l'alienazione del reale », p. 91-133, qui centre toute son étude du jardin sur ce lien avec le théâtre. En revanche les quelques remarques à ce sujet de Miller, 1982, p. 48-50, se contentent de noter l'analogie (son livre sur l'histoire de la grotte artificielle depuis l'Antiquité étant beaucoup trop général, et souvent superficiel). J'ai moi-même cherché à définir cette dimension « théâtrale » de Pratolino en interprétant le rapport au réel qu'elle implique (Brunon, 1999e).

²⁸⁴. Zangheri, 1984.

²⁸⁵. Virey, 1999, II, 768, p. 72.

transporté dans un nouveau jardin » comme le dira Wotton²⁸⁶. Mais, encore une fois, nul n'est totalement dupe. Parallèlement, même si la perspective scénographique, l'introduction des changements de décor à vue et les efforts pour unifier en un même espace salle et plateau²⁸⁷ manifestent dans les intermèdes le souci d'accentuer les effets scéniques sur le public, le plaisir ne repose pas tant sur l'identification que sur l'admiration tout à fait consciente pour les prouesses techniques du spectacle²⁸⁸. Ce n'est pas la « *catharsis* » qui est recherchée, l'intermède étant d'ailleurs un genre rattaché à la comédie ou à la pastorale dont il doit ponctuer les actes²⁸⁹. Quant au plaisir émotionnel, la « douceur illusoire » dont parle Giacomini, tout est affaire de projection imaginaire, c'est-à-dire de « convention » théâtrale, de ce pacte implicite que le public signe en entrant dans la salle : le théâtre « n'est peut-être pas plus illusion que réduction de l'illusion », rappelle le psychanalyste Octave Mannoni²⁹⁰. On pourrait alors distinguer différents degrés d'intensité dans les émotions « théâtrales » que procure un jardin comme Pratolino. Par exemple, la grotte de Galatée joue sur l'ambiguïté du lieu où se trouve le spectateur : il est à la fois placé devant une « scène », celle que jouent les automates dans la niche du fond, et lui-même plongé dans un espace de représentation, le décor en trompe-l'œil qui l'environne. En revanche, le petit hémicycle qui donne sur le Parnasse, espace extérieur et non plus fermé, lui permet de faire un halte ; il s'agit, comme le note Guerra (fig. 68), d'un « théâtre commode pour les spectateurs afin de voir aussi bien que d'entendre l'harmonie²⁹¹ », soit la musique exécutée par l'orgue hydraulique²⁹² (fig. 69). Dans la fraîcheur reposante de l'ombre des arbres, avant que celle plus pernicieuse des *scherzi d'acqua* ne reprenne le jeu incessant de l'immersion, le petit

²⁸⁶. Hunt, 1986, « Garden and Theatre », p. 59-72, note l'importance au XVII^e siècle de cette réceptivité des voyageurs britanniques à la dimension « théâtrale » des jardins italiens.

²⁸⁷. Voir sur ce point Purkis, 1975.

²⁸⁸. Voir à ce sujet la passionnante étude de Testaverde Matteini, 1991, sur la mise en œuvre technique des intermèdes de 1589 à partir du *Memoriale* de Girolamo Seriacopi. C'est aussi « la science de l'ingénieur » qui fait tout le prix de créations comme Pratolino ou la grotte de Boboli, ainsi que le suggère Zangheri, 1991b.

²⁸⁹. C'est ce qu'affirmera le « metteur-en-scène » Angelo Ingegneri dans son essai théorique *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (Ferrare, 1598) : l'intermède ne convient pas à la tragédie, car s'il est triste le public ne parviendra pas à suivre parallèlement deux intrigues, et s'il est joyeux l'effet de purgation des passions sera totalement compromis. Voir le passage reproduit dans l'anthologie de Marotti, 1974, p. 292, et le commentaire d'Attolini, 1988, p. 227-228.

²⁹⁰. Mannoni, 1969, « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », p. 183. Sur cette question dans la culture de la Renaissance, voir *Vérité et illusion dans le théâtre*, 1983.

²⁹¹. « *Teatro commodo a li spettatori così per vista come per udire l'armonia* ». Voir de même *Discours viatiques*, 1983, fol. 34r, p. 79 ; Virey, 1999, II, 791-797, p. 73.

²⁹². Voir *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas* ».

spectacle apparaît paradoxalement comme un « entracte » à l'intérieur de ce grand théâtre qu'est Pratolino.

La gaieté reste donc la tonalité dominante. D'ailleurs les procédés d'inversion que nous avons repérés valorisent chaque fois le charme du *locus amoenus* : l'effroi ne gâche pas l'allégresse, il la prépare et l'accentue. Dans sa défense de la villégiature, Taegio rend précisément compte de cet effet psychologique. La discussion entre les deux amis en vient à un problème largement débattu dans l'esthétique du XVI^e siècle : est-ce l'art ou la nature qui apporte le plus de plaisir ? Partenio, défenseur de la cité, s'engage sur la première voie et allègue le pouvoir « cathartique » de la *mimèsis* :

C'est la qualité [*vertù*] de l'imitation, laquelle a tant de force, qui rend plaisant ce qui est laid et désagréable, comme on peut le voir par exemple dans la statue du *Laocoon*. (...) La même chose se produit pour les fictions poétiques, si bien que nombreux sont ceux qui prennent beaucoup plus de plaisir dans les pleurs, les désespoirs et les morts des tragédies qu'ils n'en trouvent dans les jeux, les rires et les joies des comédies²⁹³.

Vitauro, le porte-parole de l'auteur, lui réplique avec les arguments sur lesquels Sannazar avait construit son manifeste du « style rustre » de l'églogue²⁹⁴ :

Il naît bien plus de plaisir des belles choses produites par la nature que de la qualité de celui qui [les] imite. C'est ce que démontre clairement la différence d'une source naturelle à une fontaine artificielle, d'un paysage peint à celui qui est réel²⁹⁵.

Aussi les jardins urbains, qui ne sont que la représentation de la villa campagnarde²⁹⁶, divertissent-ils moins que celle-ci dont les plaisirs s'augmentent

²⁹³. Taegio, 1559, p. 114 : « È la virtù dell'imitare, la quale è di tanta forza, ch'ella fa che le cose brutte et dispiacevoli piacciono, come per esemplo si può vedere nella figura di Laocoonte (...). Il che parimente ha loco nelle fittioni poetiche, onde è che molti molto maggior diletto prendono da i pianti, dalle disperationi e dalle morti delle tragedie, che non fanno da i giuochi, da i risi e da i contenti delle comedie ».

²⁹⁴. Sannazar, 1990, prologue, p. 53-55 : sur ce point, voir *infra*, chap. 7, « *Ut pictura poesis* ». Rappelons que Taegio cite à plusieurs reprises l'*Aradie*.

²⁹⁵. Taegio, 1559, p. 114-115 : « Assai maggior diletto nasce dalle cose belle che produce la natura, che non fa dalla virtù di colui che va imitando. Il che chiaramente lo dimostra la differenza ch'è da una fontana naturale ad una artificata, e da un paese dipinto ad uno che sia vero ».

²⁹⁶. Taegio, 1559, p. 115, explique qu'au début de l'Antiquité, il n'y avait pas de jardins dans les cités et qu'ils furent fondés par Épicure à Athènes, parce qu'ils « *rappresentavano il natural ritratto della villa* ». Cette idée, déjà présente chez Lollo, 1544, fol. B VIIIr, serait à commenter longuement pour deux aspects. D'une part elle explicite, comme de nombreux autres textes du XVI^e siècle, la conception du jardin comme représentation, sans la théoriser mais en lui donnant clairement une origine antique : nous aurons à considérer un rôle probable de l'*ars topiaria* – latine et hellénistique – dans cette conception (voir *infra*, chap. 7, en particulier « *Ut pictura poesis* »). D'autre part, Alberto Lollo, qui se base sur le témoignage de Diogène Laërce, fait du jardin (urbain) une invention épicurienne ; il évoque l'intérêt progressif pour les jardins dans l'Antiquité, mentionne également la reine Sémiramis, les jardins suspendus de Babylone et le rôle des jardins dans la civilisation égyptienne. Ce faisant, il ouvre d'une certaine manière la voie à un domaine qui ne s'épanouira que beaucoup

par le voisinage de leur contraire, car on voit souvent dans les villas des monts menaçants, des nids de serpents, d'obscures cavernes, d'effroyables corniches, d'étranges escarpements, (...) de rudes rochers, des déserts alpestres et semblables choses qui, bien qu'on ne puisse rarement les regarder sans horreur, rendent néanmoins plus complète la joie et le bonheur de la villa. Et de plus, les jardins des cités offrent seulement aux yeux les arbres domestiques cultivés par une main experte, alors qu'à la villa on jouit encore de la vue des plantes sauvages produites par la nature dans les hautes montagnes, plus dignes et mémorables que ne le sont les vignes cultivées des jardins²⁹⁷.

L'« horreur » de la nature rend la villa plus amène, le monde sauvage est beau, mais regardé de loin. Il n'est donc pas tout à fait exact, comme l'affirme Piero Camporesi, que « rien n'était plus éloigné du goût du XVI^e siècle qu'un paysage purement naturel, que n'avait pas construit et fabriqué l'industriel labour humain : un espace libre, ouvert, inculte, un "pays" que n'aurait pas marqué en profondeur la présence de l'homme, de ses multiples savoir-faire, de son ingéniosité, de ses artifices²⁹⁸ ». Il y a, à la Renaissance, une certaine fascination pour ces paysages « produits par la nature », qui est sans doute profondément liée à la place qu'ils avaient tenu dans l'Antiquité. L'« horreur » à laquelle se réfèrent de tels textes apparaît comme le sentiment que donne la nature à son « degré zéro ». Le Tasse l'a exprimé en quelques mots : quand Armide rompt ses enchantements et détruit le jardin enchanté de son île,

restèrent seulement

la montagne et l'horreur qu'en ces lieux la nature avait créée²⁹⁹.

Comment cette fascination pouvait-elle être justifiée ? On peut le saisir en partie dans la lettre où Iacopo Bonfadio, vers 1541, décrit à son ami Plinio Tomacelli le lac de Garde – en y introduisant d'ailleurs une expression que reprendra Taegio, la « troisième

plus tard, au XIX^e siècle sous sa forme pleinement affirmée, mais dont l'« archéologie » reste encore à entreprendre : l'historiographie de l'art des jardins.

²⁹⁷. Taegio, 1559, p. 115: « *Per la vicinanza del lor contrario ; perciò che spesse volte in villa si veggono minacciosi monti, tanne da serpi, oscure cave, orride balze, strani greppi, (...) aspre roccie, alpestri deserti e cose simili, le quali, quantunque senza orrore rare volte riguardar si possano; nondimeno più compiuta rendono la gioia, e felicità della villa ; ma, che più, ne gli orti delle città solamente si gioisce della vista de gli alberi domestici e da maestrevol mano coltivati, ma nella villa si gode ancora del vedere le selvaggioe piante dalla natura prodotte ne gli alti monti, le quali snogliono cose recar più degne e memorabili, che non fanno le coltivate viti de' giardini* ».

²⁹⁸. Camporesi, 1995, p. 143.

²⁹⁹. Tasse, 1993, XVI, 70 : « *e restâr sole / l'alpe e l'orror che fece in la natura* ».

nature »³⁰⁰. Le texte, bâti point par point par la rhétorique de l'éloge, rend d'abord hommage à la beauté d'un « haut lieu » déjà célébré dans l'Antiquité :

Ici vous verrez un ciel épanoui, clair et brillant, qui, dans un grand mouvement et une vive lumière, comme par un sourire semble inviter à l'allégresse. (...) L'air est de même lumineux, subtil, pur, salubre, vital et rempli d'une odeur suave³⁰¹.

Identifié au *locus amoenus*, le site possède les vertus bénéfiques que nous avons analysées plus haut. Sur les collines des rives, le printemps règne perpétuellement sur des vergers d'agrumes comparés aux jardins des Hespérides et d'Alcinoos. Mais le charme de ce paysage n'est complet que par la présence de son double négatif :

Et comme ce qui est gracieux [*le cose vaghe*], provoquant intensément le plaisir dans nos sens, ne divertit pas longtemps s'il n'y a pas à proximité son contraire, la nature prévient, afin que la perfection fût ici accomplie, que vers la partie qui regarde le nord il y eût des montagnes élevées, rudes, escarpées, inclinées et menaçantes, qui donnent horreur à quiconque les observe, avec des grottes, des cavernes, de terribles rochers, refuges d'animaux étranges et d'ermes³⁰².

Le raisonnement a la rigueur du syllogisme : l'horreur, nécessaire à la grâce, a été « prévue » par la nature. C'est un autre grand thème classique que la *catharsis* qui semble en jeu, le fameux « *Suave magno mare* » lucrétien, le délice d'échapper aux tourments :

Douceur, lorsque les vents soulèvent la mer immense,
d'observer du rivage le dur effort d'autrui,
non que le tourment soit jamais un doux plaisir
mais il nous plaît de voir à quoi nous échappons³⁰³.

Ce goût du contraste, déjà si présent dans la poésie latine, s'est aussi de longue date associé à la villégiature : chez Plinie le Jeune, la villa Laurentine est entourée d'un côté par la

³⁰⁰. Cette lettre fut publiée dans le second livre de l'anthologie épistolaire éditée par Paul et Antoine Manuce (*Lettere volgari*, 1545, II, fol. 9r-12r), régulièrement réimprimée jusqu'en 1567 ; j'ai recours à l'édition critique d'Aulo Greco (Bonfadio, 1978, n° 16, p. 93-98, également reproduite par Azzi Visentini, 1991a, vol. I, p. 236-239). Je renvoie à une précédente étude consacrée à ce texte essentiel, assortie d'une traduction annotée (Brunon, 1999c). Pour la *terza natura*, voir *infra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

³⁰¹. Bonfadio, 1978, p. 94 : « *Qui vederete un cielo aperto, lucente e chiaro con largo moto, e con vivo splendore quasi in un suo riso invitarci all'allegria. (...) L'aere similmente è lucido, sottile, puro, salubre, vitale e pieno di soave odore* »

³⁰². Bonfadio, 1978, p. 97 : « *E perché le cose vaghe, le quali in gran maniera creano piacer ne' sensi nostri, non lungo tempo dilettono, se non vi è appresso il contrario, acciò che qui fusse compiuta perfezione, provide natura che verso la parte che guarda settentrione fussero monti alti, ardui, erti, pendenti e minacciosi, che a chi li guarda mettono orrore, con spelonche, caverne e rupi fiere, albergo di strani animali e d'eremiti* ». Lazzaro, 1990, p. 300, note 13, rapproche ce passage de celui de Taegio que nous avons cité, mais sans s'interroger suffisamment sur leurs enjeux esthétiques.

³⁰³. Lucrèce, *De la nature*, II, 1-4 (éd. 1997, p. 114-115) : « *Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem ; / non quia uexari quemquamst incunda uoluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est* ».

mer, de l'autre par des bois et des montagnes dans le lointain ; celle des *Tusci* se situe au pied de l'Apennin :

Le pays est très beau. Représentez-vous un immense amphithéâtre, tel que la nature seule peut en faire. Une plaine largement ouverte et spacieuse est ceinte de montagnes ; ces montagnes portent à leur sommet de hautes futaies antiques³⁰⁴.

Mais ce qui semble justement caractériser le jardin de la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est l'intégration de cette bipolarité géographique à l'intérieur même de la composition. Encore une fois, Pratolino apparaît en ce sens comme une adaptation « moderne » de la villa de Toscane, et si Pline faisait remarquer pour l'hippodrome qu'« au milieu du raffinement de la ville surgit devant nous subitement comme un aspect de la campagne », le même effet s'observe dans la partie du *barco nuovo* qui pourrait en être la réinterprétation, le *prato* qui s'étale au nord du palais³⁰⁵ (fig. 23-24). « Émaillé de mille fleurs variées et d'une herbe très fine et si verte qu'elle en paraît presque noire », selon le manuscrit de la Bibliothèque Vaticane – qui reprend les syntagmes de la description du jardin dans le *Décameron*³⁰⁶ –, il précède un bassin semi-circulaire « en forme de théâtre³⁰⁷ », dominée par le colosse recouvert de roches et la colline creusée d'une niche à laquelle il est adossé (fig. 17). Cette montagne artificielle, probablement détruite vers la fin du XVII^e siècle³⁰⁸, le jet d'eau qui naît d'une pression de la main gauche du géant à la manière d'un torrent³⁰⁹, à l'arrière les sombres massifs d'arbres dont la gravure de 1587 donne déjà un aperçu (fig. 1-2), tous ces éléments font de l'*Apennin*, ce « grand et gros sauvage³¹⁰ », la mise en scène d'un *locus horridus*. La vue s'ouvrant depuis la façade septentrionale du palais pouvait ainsi constituer une véritable représentation du paysage dans lequel la villa se situait³¹¹. Traversant l'Ombrie, Montaigne notait quinze siècles après Pline :

³⁰⁴. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 7 (éd. 1967-72, vol. II, p. 63) : « *Regionis forma pulcherrima. Imaginare amphitheatrum aliquod inmensum et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur, montes summa sui parte procera nemora et antiqua habent* ». Voir à ce sujet l'observation d'Anne-Marie Guillemin (vol. II, p. 69, note 1 dans l'édition citée).

³⁰⁵. Sur ce rapprochement, voir *supra*, chap. 1, « Les divertissements du prince ».

³⁰⁶ BAV Barb. 5341, fol. 206r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *un prato di mille varietà di fiori dipinto, che d'erba minutissima e verde sì che quasi nera rassembra* » ; Boccace, 1992, III, introduction, vol. I, p. 325 : « *un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori* ».

³⁰⁷. Vieri, 1586, p. 28 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403) : « *un pelago (...) a uso di teatro* ».

³⁰⁸. Voir notamment Acidini Luchinat, 1988a, p. 17.

³⁰⁹. Sur la valeur « météorologique » de cette image, voir *infra*, chap. 5, « Une iconographie plurivoque ».

³¹⁰. *Discours viatiques*, 1983, fol. 32r, p. 78.

³¹¹. Le contraste entre l'aménité de la villa et la rudesse de son site, critère esthétique général que nous avons vu employé par Taegio, est justement appliqué par Vieri à Pratolino. Dans sa préface, il s'excuse d'utiliser un vocabulaire « *più presto rozzo che leggiadro e che gratioso* », et ajoute : « *che questi miei discorsi siano più dilettevoli, come più conformi alle bell'opere di Pratolino, le quali molto più piacciono in luoghi così rozzi, ne' quali le si ritrovano ; forse perché la*

Cela même n'y donnait pas mauvais lustre, que parmi ces montagnes si fertiles, l'Apennin montre ses têtes renfrognées et inaccessibles, d'où on voit rouler plusieurs torrents, qui, ayant perdu cette première furie, se rendent là, tôt après, dans ces vallons, des ruisseaux très plaisants et très doux. Parmi ces bosses, on découvre, et au haut et au bas, plusieurs riches plaines, grandes parfois à perdre de vue par certain biais de prospect. Il ne me semble pas que nulle peinture puisse représenter un si riche paysage³¹².

Pratolino n'est pas un cas isolé. À Vérone, Agostino Giusti aménage entre 1565 et 1580 un jardin davantage marqué par les expériences d'Italie centrale que par la tradition vénète³¹³. Devant le palais, un premier terrain rectangulaire en très légère pente est traversé par une allée principale bordée de cyprès, divisé en *quadri* et décoré de statues et de reliefs antiques. Il s'étend jusqu'au pied d'une falaise, haute de près de vingt mètres ; plutôt que de transformer le site en une succession de terrasses, le projet exploite l'escarpement, où sont construites de nombreuses grottes, dédiées semble-t-il aux cinq sens. La grotte principale, s'ouvrant au bout de l'axe, contenait des paysages peints et des miroirs qui donnaient l'illusion de se trouver à l'intérieur d'un jardin. À l'aplomb de celle-ci, un énorme mascarón en forme de monstre à la terrible dentition supporte une petite balustrade et sert de belvédère sur le premier niveau. Toute la partie supérieure, d'où l'on jouit d'un extraordinaire panorama sur la cité traversée par l'Adige, est à nouveau relativement plane ; autrefois plantée d'herbes aromatiques, elle comprend une *palazzina* dédiée à Vénus. Le parcours ascendant n'est donc pas sans rappeler celui d'un Poliphile³¹⁴, et c'est à nouveau la déclinaison du *locus amœnus* et du *locus horridus* qui lui sert de fil conducteur.

gratia delle cose molto più si conosce quando gl'è vicino il suo contrario, che quando le è lontano, oltre che in questa maniera ci vien ricordato che ogni perfezione di quaggiù et ogni bellezza ha avuto principio o vero origine dal suo contrario » (Vieri, 1586, p. 7). La grâce est valorisée par la proximité de son contraire : c'est l'idée, commune au XVI^e siècle et ici infléchie sur un mode platonicien, qui sert de prémisse à Bonfadio pour évoquer « l'horreur » des montagnes qui entourent le lac de Garde.

³¹². Montaigne, 1983, p. 244. Nous reviendrons sur ce point *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

³¹³. Voir les excellents travaux d'Azzi Visentini, 1984a, 1990, p. 578-585, ainsi que sa notice dans *Il giardino veneto*, 1988, p. 110-113, sur lesquels s'appuie la suite du paragraphe. L'agencement topographique du jardin reste aujourd'hui relativement bien conservé.

³¹⁴. On pourrait d'ailleurs voir dans la grotte centrale l'équivalent des jardins entièrement artificiels du royaume d'Éleuthérilide, et dans le masque celui de la tête de Méduse qui décore la Pyramide.

La terrifiante puissance du lieu : bois sacrés et *genius loci*

Des rochers se détachant audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc., ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais, si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est plus propre à susciter la peur.

La description pourrait s'appliquer à un jardin comme Pratolino, dont les grottes, nous le verrons, retentissent de tels désastres climatiques³¹⁵ ; le texte reconduit comme chez Bonfadio et Taegio le « *Suave mari magno* » de Lucrèce. On aura pourtant reconnu dans ces lignes un extrait du paragraphe où, dans son analyse du jugement esthétique, Kant traite de « la nature comme force », en ajoutant :

Et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature.

Pour le philosophe, ce sublime ne se trouve pas proprement dans la nature mais dans notre esprit, « dans la mesure où nous pouvons devenir conscients d'être supérieurs à la nature en nous, et, ce faisant, à la nature en dehors de nous (pour autant qu'elle exerce une action sur nous)³¹⁶ ».

Mais à la Renaissance, l'effroi provoqué par le monde sauvage n'avait sans doute pas tout à fait le même sens. Chez un Sannazar, le *locus horridus* est partie intégrante de la géographie affective du paysage pastoral :

Nous arrivâmes à la source d'un fleuve appelé l'Érymanthe, qui jaillit au pied d'une montagne par une fissure entre des pierres vives, dans un bruit fracassant et effroyable, provoquant des bouillonnements de blanche écume, puis s'écoule par la plaine et va frapper de son murmure les forêts voisines. Ce spectacle, à quiconque s'avance, provoque déjà de

³¹⁵. Voir *infra*, chap. 5, « Représentations météorologiques ».

³¹⁶. Kant, 1992, I^{re} partie, section I, livre II, B, § 28, p. 142 et 146.

loin une peur incommensurable et fort justifiée, car on assure d'après l'opinion des gens de la région que c'est en ce lieu qu'habitent les nymphes du pays³¹⁷.

Cet effroi lié aux présences divines est au centre de la dixième prose :

Non loin d'ici, une profonde vallée gît entre des monts déserts, entourée de toutes parts de forêts solitaires, résonnantes, d'une sauvagerie inouïe : si belle, si merveilleuse et étrange qu'elle épouvante au premier abord d'une terreur inhabituelle les âmes de ceux qui y pénètrent (...). Mais alors qu'on parvient au fond de cette vallée, on voit aussitôt une grotte, vaste et très sombre, s'ouvrir sous les pieds ; en y pénétrant, on entend immédiatement des clameurs horribles, provoquées divinement par des esprits invisibles (...). Lieu véritablement sacré et digne, tel qu'il est, d'être toujours habité par les dieux³¹⁸.

Dérivés du modèle ovidien de la vallée de Tempé³¹⁹, ces deux passages renvoient à la même idée que les « bois inviolables » ou « forêts sacrées » qui sont invoqués lors des rituels des bergers dans le Temple de Palès³²⁰ : celle, profondément ancrée dans la culture religieuse et littéraire de l'Antiquité, du *bois sacré*.

On s'est parfois essayé à en mesurer les traces dans certains jardins du XVI^e siècle. Mais au-delà de l'étude de cas spécifiques, qu'il est nécessaire d'articuler entre eux, ce versant de la Renaissance, déterminant dans le problème qui nous occupe, demanderait en lui-même des recherches approfondies ; nous ne pouvons ici l'aborder qu'en circonscrivant certains de ses multiples aspects et en formulant quelques hypothèses.

Encore faut-il bien saisir au préalable que cette tradition antique n'est pas univoque. Dans Homère, la grotte de Calypso visitée par Hermès, archétype du *locus amœnus*, est l'une des premières transpositions littéraires du *temenos* grec, l'enceinte consacrée à une divinité :

Mais lorsqu'il arriva dans l'île très lointaine,

³¹⁷. Sannazar, 1990, prose V, 14-15, p. 97-98 : « *al capo di un fiume chiamato Erimanto pervenimmo ; il quale da piè di un monte per una rottura di pietra viva con un rumore grandissimo e spaventevole e con certi bollori di bianche schiume si caccia fore nel piano, e per quello transcorrendo, col suo mororio va fatigando le vicine selve. La qual cosa di lontano, a chi solo vi andasse, porgerrebbe di prima intrata paura inextimabile, e certo non senza cagione ; con ciò sia cosa che per commune opinione de' circostanti populi si tiene quasi per certo che in quel luogo abiteno le ninfe del paese* ».

³¹⁸. Sannazar, 1990, prose X, 22-26, p. 171 : « *Non molto lunge di qui, tra deserti monti, giace una profondissima valle, cinta d'ognintorno di solinghe selve e risonanti di non udita selvatichezza ; sì bella, sì maravigliosa e strana, che di primo aspetto spaventa con inusitato terrore gli animi di coloro che vi entrano (...). Ma poi che al fondo di quella si perviene, una grotta oscurissima e grande vi si vede incontanente aprire di sotto ai piedi, ne la quale arrivando si sentono subito strepiti orribilissimi, fatti divinamente in quel luogo da non veduti spirti (...). Luogo veramente sacro, e degno, sì come è, di essere sempre abitato dagli dîi* ».

³¹⁹. Voir à ce sujet Tateo, 1988, p. 141-142.

³²⁰ Sannazar, 1990, prose III, 27, p. 79 : « *li inviolabili boschi* », « *le sacre selve* ». Ces expressions dérivent de la source de l'épisode, la description des *Parilia* chez Ovide, *Fastes*, IV, 749-753 (éd. 1990, p. 131-132).

quittant la mer couleur de violette, il gagna
la terre ferme, et atteignit une grotte où la nymphe
aux belles boucles demeurait (...).
Un bois avait poussé près de la grotte avec richesse :
des peupliers, des aunes, des cyprès qui sentent bon.
(...) En un tel lieu survenu, même un dieu
se fût senti émerveillé et plein de joie...
Ainsi, l'Éblouissant contemplait immobile ;
puis, quand son âme eut tout considéré,
sans attendre, il gagna la vaste grotte³²¹.

Pour Pierre Grimal, qui a souligné le rôle fondamental que l'idée même de « bois sacré » a pu jouer dans le développement du jardin romain, il faut remonter à cette source :

Il est remarquable que cette première expression hellénique de la beauté d'une nature libre – ou presque libre –, d'une nature, en tout cas, « gratuite », et non pas asservie par la culture intéressée, soit associée à la religion. (...) Tandis que la tradition latine nous montre un sentiment d'horreur et de vénération craintive attaché aux arbres et aux sites, et peu, ou pas du tout, la préoccupation de la beauté que peuvent revêtir ces demeures des dieux, les Grecs, eux, les ont humanisées. On peut affirmer, de façon très générale, que, dans la nature, les Grecs ont moins cherché le surhumain que la grâce, l'harmonie, et tout ce qui était à la mesure de l'homme (...), leurs poètes imaginèrent des bois sacrés « aimables » d'où était banni le frisson³²².

Cette sensibilité religieuse a dû progressivement infléchir le *lucus* italique, marqué par cet effroi devant l'inconnu typique du rapport latin au sacré, pour aboutir à la notion de *nemus*, terme qui désigne « le bois sacré “humanisé” de la tradition littéraire hellénique et hellénistique, dans lequel, au moins à l'époque impériale, l'élément sacré est en régression devant l'élément esthétique », ce que l'on sent bien dans la poésie d'Ovide, et qui « finit par désigner tous les bosquets des jardins³²³ ». Mais une constante semble demeurer : ces bois sacrés, qui sont sévèrement protégés par la juridiction romaine, relèvent primitivement de l'intouchable, d'un tabou imposé au lieu ; ils ne sont pas « cultivés » et ont contribué à maintenir dans l'art des jardins une part d'irrégularité, d'apparence sauvage, quand l'ordre et la discipline paraissent davantage relever d'influences asiatiques et pourraient trouver leur

³²¹. Homère, *Odyssée*, V, 55-77 (éd. 1992, p. 85-86).

³²². Grimal, 1984, p. 68-69 ; voir en outre p. 54-56, 67-70, 72-78 et 167-173. Sur le rapport entre jardin et sacré dans l'Antiquité, voir également Hauteceur, 1959, p. 25-57.

³²³. Grimal, 1984, p. 68-69, note 5.

origine dans les « *paradeisoi* » perses³²⁴. D'autre part, le sentiment religieux de la nature habitée de présences divines, où chaque arbre, chaque source peut abriter une nymphe, également manifeste dès la culture hellénique et accentué à l'époque hellénistique³²⁵, marque nettement les arts plastiques et la littérature – que l'on pense seulement aux *Métamorphoses* d'Ovide. Conçu suivant le modèle de la peinture comme *ars topiaria*, représentation de lieux³²⁶, le jardin romain qui cherche à donner une image de la nature fait une large place, avec ses nymphées, ses rocailles, ses laraires et sa statuaire dionysiaque ou apollinienne, aux « paysages sacrés »³²⁷.

La nuance qu'il est possible d'établir entre les approches grecque et latine du bois sacré mériterait d'être confrontée de près au traitement littéraire et plus généralement culturel qu'en fera la Renaissance. Par exemple, la vallée dont parle Sannazar, « si belle, si merveilleuse et étrange », semble assez bien correspondre au champ sémantique du *nemus* chez Ovide ; on devine chez Ficin, sensible à « l' "aura" religieuse des sites » dans laquelle apparaissent privilégiées « une fraîcheur augurale, une grâce prête à se traduire en figures allégoriques » comme l'observe André Chastel³²⁸, une approche en somme beaucoup plus proche de la « *venustà* » hellénique que de la « *terribilità* » latine. Il ne serait guère étonnant que l'on puisse délimiter deux lignes d'attitudes, « homérique » et « virgilienne³²⁹ », dans les rêveries modernes sur le sentiment qu'inspire la nature, mais aussi certains points où elles viennent se toucher. Peut-être même une création comme la grotte de Boboli pourrait-elle suggérer que, par delà le contraste rhétorique entre deux *topoi*, ces versants pouvaient se concilier dans la superposition et non plus seulement la juxtaposition. Mais le problème est loin d'être simple, car l'époque avait aussi d'autres syncrétismes à réussir ou à exorciser.

Évandre montre à Énée le Capitole, où s'élèvera le temple de Jupiter *tonans* :

³²⁴. Grimal, 1984, p. 76 et 84.

³²⁵. Grimal, 1984, p. 86-89.

³²⁶. Grimal, 1984, p. 90-100.

³²⁷. Grimal, 1984, p. 303-337. La question générale de l'*ars topiaria* sera abordée à nouveau ci-dessous, chap. 7, en particulier « *Ut pictura poesis* ».

³²⁸. Chastel, 1982, p. 148.

³²⁹. Le Virgile de *L'Énéide* mais aussi, dans une certaine mesure, des *Géorgiques* : « *caligantem nigra formide lucum* », « le bois sacré enténébré de noire épouvante », dit l'un des vers du récit d'Orphée aux Enfers (IV, 468, éd. 1998, p. 148).

Alors déjà la redoutable sainteté du lieu pénétrait de terreur les gens de ces campagnes ; cette forêt, cette roche les faisaient trembler. « Ce bois, dit-il, cette colline au sommet plein d'ombre, un dieu (quel dieu, je l'ignore) les habite »³³⁰.

Que les bois sacrés soient particulièrement propices à susciter l'intuition du divin, Sénèque l'assure dans la lettre à Lucilius où, traitant de la force de l'âme, il commente ces fameux mots de Virgile :

Si tu arrives devant une futaie antique d'une hauteur extraordinaire, bois sacré [*lucus*] où la multiplication et l'entrelacs des branches dérobent la vue du ciel, la grandeur des arbres, la solitude du lieu, le spectacle impressionnant de cette ombre si épaisse et si continue au milieu de la libre campagne te feront croire à une divine présence. Cet antre tient sur des rocs profondément minés une montagne suspendue ; il n'est pas de la main d'homme ; des causes naturelles ont créé l'énorme excavation : le sentiment d'un religieux mystère saisira ton âme. Nous vénérons la source des grands fleuves ; des autels marquent la place où une rivière souterraine a soudain largement jailli. On honore d'un culte les sources d'eaux thermales. La sombre couleur, l'insondable profondeur de leurs eaux ont conféré à certains étangs un caractère sacré³³¹.

À son tour Pétrarque reprendra les paroles de Sénèque pour évoquer, dans son apologie de *La Vie solitaire*, le site de Fontaine-de-Vaucluse, en se démarquant toutefois sur un point :

Quel lieu, je te demande, serait plus digne d'autels ? Le Christ m'est témoin que je songe depuis longtemps – si j'ai la possibilité de réaliser mon vœu – à en ériger dans mon petit jardin, là-bas, qui surplombe la source au pied du rocher : ce n'est point aux Nymphes que je veux le consacrer (je n'ai pas les mêmes sentiments que Sénèque), ni à quelque divinité des sources et des fleuves, mais à Marie, dont l'ineffable enfantement et la virginité féconde ont renversé tous les autels et les temples des dieux³³².

Pourtant, les *Lettres familières* en donnent une autre image ; les deux jardins qu'il surnomme « son Hélicon transalpin » ont été dédiés à Apollon et à Bacchus³³³.

³³⁰. Virgile, *L'Énéide*, VIII, 349-352 (éd. 1977-80, vol. II, p. 131-132) : « *Iam tum religio pauidos terrebat agretis / dira loci, iam tum silua saxuque tremabant. / "Hoc nemus, hunc" inquit "frondoso uertice collem / (quis deus, incertum est) habitat deus"* » (trad. légèrement modifiée). Virgile emploie aussi « *lucus* » (vers 342).

³³¹. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, IV, 41, 3 (éd. 1969-71, vol. I, p. 167-168) : « *Si tibi occurrerit uetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli ramorum aliorum alios protegentium <pronentu> summonens, illa proceritas siluae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numinis faciet. Si quis specus saxcis penitus exesis montem suspenderit, non manu factus, sed naturalibus causis in tantam laxitatem excauatus, animum tuum quadam religionis suspitione percutiet. Magnorum fluminu capita ueneramus ; subita ex abdito uasti amnis eruptio aras habet ; coluntur aquarum calentium fontes, et stagna quaedam uel opacitas uel immensa altitudo sacrauit* ».

³³². Pétrarque, 1999, II, 14, 13, p. 366-367 : « *ubi, oro, dignius are fuerint ? Quas ego iampridem, Cristum testor, siqua voto facultas affulserit, illic in ortulo meo, qui fontibus imminet ac rupibus subiacet, erigere meditor non Nymphis, ut Seneca sentiebat, neque ullis fontium fluminumque numinibus, sed Marie, cuius partus ineffabilis et fecunda uirginitas omnes deorum aras ac templa subvertit* » (trad. légèrement modifiée).

³³³. Pétrarque, 1992, *Familiarum Rerum Libri*, XIII, 8, 14, p. 794-795 (« *Elicon nostrum transalpinum* ») ; une grande partie de cette lettre est traduite en français dans Baridon, 1998, p. 574-575. Sur l'intérêt direct de

Avec Pétrarque, c'est toute la question de la potentialité sacrée du lieu qui va ressurgir à la Renaissance, celle du *genius loci*, qui, portée par une tradition rhétorique et philosophique fondée sur Platon et Cicéron, culminera chez Ficin : Terry Comito y voit avec justesse l'une des contributions essentielles de l'humanisme et de sa valorisation de l'*otium* à l'idée que la Renaissance se fit de la nature et de l'importance qu'elle accorda aux jardins³³⁴. Dans le *Banquet religieux* d'Érasme (1522), Eusebius se fait le porte-parole de cette manière de concevoir le rapport entre le monde et la pensée : « Loin d'être muette, la nature tout entière parle, et enseigne beaucoup à l'homme qui la contemple, s'il est attentif et se laisse instruire. » Mais, confie-t-il, c'est le Christ sculpté dans la petite chapelle, « et non pas un obscène Priape, que j'ai chargé de veiller sur mon jardin et sur tout ce que possède, sur mon corps et mon âme³³⁵ ». Nul doute cependant que le jardin italien soit lié plus ou moins profondément à ce « paganisme » de la Renaissance dont des historiens comme Aby Warburg et Edgar Wind ont interrogé les manifestations³³⁶. Le dieu phallique y aura même ses effigies et ses sacrifices, du moins dans le *Songe de Poliphile* : « Sur le plan de l'autel était posé le rude et rustique gardien des jardins », – « rigidement raidi », précise le texte original que le traducteur Jean Martin euphémise –, « marqué de son enseigne, ombragé d'une treille de verdure³³⁷. » L'association du cortège dionysiaque au jardin sera d'ailleurs dans certains cas reconduite : nous l'avons suggéré dans le cas de la grotte de Boboli ; il en est des exemples bien attestés. Vasari rapporte que Perin del Vaga avait peint vers 1515 dans le jardin de l'Archevêque de Chypre à Rome « des *Bacchanales* avec des satyres, des faunes et des paysages agrestes pour accompagner une statue antique qu'il possédait, un *Bacchus* assis près d'un tigre. Perino décora ainsi cet endroit de diverses fables mythologiques [*poesie*]³³⁸ ». Le peintre arétin devait lui-même concevoir en 1553 des

Pétrarque pour le jardinage, reflété dans les notes de l'un de ses manuscrits (BAV, Vat. lat. 2193, fol. 156), voir récemment Ellis-Rees, 1995.

³³⁴. Comito, 1978, chap. III : « Gardens of Poetry and Philosophy », p. 51-88, et Comito, 1991.

³³⁵. Érasme, 1991, *Convivium religiosum*, p. 639 et 643.

³³⁶. Warburg, 1996, et Wind, 1992 ; voir aussi le cadre général tracé par Delumeau, 1984, chap. 14 : « Renaissance et paganisme », p. 400-425.

³³⁷. Colonna, 1994, I, 17, p. 188 ; Colonna, 1998, vol. I, p. 194 : « *Sopra la plana della dicta veneranda Ara rigidamente rigoroso permineva el rude simulachro del hortulano custode, cum tutti gli sui decenti e propriati insignii. Laquale misteriosa Ara tegeva uno cupolato umbraculato* ». Sur la fortune de Priape à la Renaissance, voir Morel, 1985b.

³³⁸. Vasari, 1991, vol. II, p. 855 : « *molte storie di baccanti, di satiri e di fauni e di cose selvagge, alludendo ad una statua d'un Bacco, che egli ci aveva antico, che sedeva vicino a una tigre. E così adornò quel luogo di diverse poesie* » (texte identique dans Vasari, 1967, vol. V, p. 341 ; trad. dans Vasari, 1981-89, vol. VII, p. 241-242).

bacchanales, comprenant Silène, Priape et autres satyres, pour des reliefs du nymphée de la villa Giulia, qui ne furent pas exécutés³³⁹.

Il est d'ailleurs une porte que je ne saurais qu'entrebâiller ici. L'horreur latine n'est pas seulement un sentiment d'essence religieuse : dans son bel essai sur *Le Sexe et l'effroi*, qui médite sur les rapports entre peinture et érotisme dans la Rome antique, Pascal Quignard a aussi souligné la part fondamentale que joue la « fascination » dans la conception du désir, *fascinus* étant la traduction latine de *phallos*. *Horridus*, explique-t-il, « c'est le mot secret de la beauté à Rome et le mot même qui définit les vers fescennins³⁴⁰ », genre associé au culte de Priape. Qu'une certaine « érotique du paysage » ait pu se développer à la Renaissance n'est pas à démontrer – il suffit de penser aux Vénus peintes par un Titien³⁴¹. Mais l'enchevêtrement entre *locus horridus*, rapport au sacré et mise en jeu du désir, de même que ses résonances dans l'art des jardins dont on sent bien la présence tout autre que souterraine dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, mériteraient sans doute une enquête un peu poussée³⁴².

À quel(s) dieu(x) doit-on consacrer son jardin ? Les registres mythologique et biblique peuvent certes se juxtaposer. Sur le promontoire de Punta San Vigilio, au bord oriental du lac de Garde, l'avocat véronais Agostino Brenzone aménage à partir de 1538 une villa dont le bâtiment est attribué à Sanmicheli. Le gentilhomme cultivé a dû concevoir lui-même la série de jardins parsemés d'inscriptions latines qui l'entourent, aujourd'hui partiellement conservés³⁴³. Il les décrit dans une lettre antérieure à 1553. L'un d'eux, rempli de myrtes et de citronniers, contenait « une Vénus de marbre avec un Cupidon qui pisse et arrose le dit jardin », le type de groupe dont la *Lavandière* de Pratolino, on l'a vu, offre une réadaptation parodique. Un autre, planté d'une variété d'oranger (« *pomi d'Adamo* »), est dédié à Adam. Dans un troisième, où pousse un grand laurier, « on trouve d'un côté la tête

³³⁹. On connaît ces projets de Vasari notamment par ses dessins des Offices (GDSU 641 F et 620 F ; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, n° 2157) et sa correspondance : voir Barocchi, 1964, n° 19-21, p. 24-25.

³⁴⁰. Quignard, 1994, p. 44.

³⁴¹. Sur l'érotisme chez Vecellio, voir le bel essai de Ginzburg, 1989, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », p. 113-137, qui serait à compléter par le statut du paysage dans cette dimension de ses tableaux.

³⁴². Cette question sera par ailleurs évoquée, sous un autre angle, à propos du cas de la grotte de Buontalenti à Boboli : voir ci-dessous, chap. 5, « Parcours allégoriques : les mystères de Vénus ».

³⁴³. Voir la notice de Margherita Azzi Visentini dans *Il giardino veneto*, 1988, p. 90-92, et Azzi Visentini, 1991.

de Pétrarque aux yeux perforés, d'où s'écoule une fontaine qui baigne les pieds du laurier et dont l'eau pénètre jusqu'à ses racines, et de l'autre côté une grande statue d'Apollon, en marbre précieux, de sorte que le laurier est placé au milieu³⁴⁴ ». Un peu plus tard, vers 1560, sera ajoutée la rotonde des Antiques, ponctuée d'édicules en forme de niches décorés de bustes de Césars ou de personnages illustres du monde classique. Jardin exemplaire de cette aspiration des humanistes à concilier sans heurt leur admiration parfois nostalgique pour l'Antiquité gréco-romaine et l'héritage chrétien, où le laurier du poète qui pleure sa bien-aimée est aussi celui du dieu des arts.

Mais déjà en 1512, Jean-François Pic de la Mirandole³⁴⁵ – le neveu du grand philosophe –, avouant dans une lettre publiée l'année suivante qu'il se sentait dans le Belvédère de Bramante, peuplé d'antiques par Jules II, comme au milieu bois de Vénus et de Cupidon, s'était mis à composer un poème exhortant à expulser ces divinités des âmes des bêtes féroces qui hantaient le Vatican, autrement dit les membres de la Curie³⁴⁶. Dès son élection en 1566, Pie V, choqué à son tour que de telles idoles s'exhibent dans la résidence du successeur de saint Pierre, cherche à démanteler la collection³⁴⁷. En France, trois ans plus tôt, le huguenot Palissy expose dans sa *Recepte veritable* une conception « mystique » du jardin fortement marquée par la condamnation calviniste des images, où des inscriptions tirées des Proverbes et de l'Ecclésiaste ont remplacé les épigrammes latines et les figures mythologiques qu'elles commentent³⁴⁸. Alors que la Contre-Réforme se met en marche, le paganisme déployé dans l'iconographie des jardins de certains cardinaux italiens a dû leur attirer les foudres des ardents défenseurs d'une foi chrétienne épurée, un Charles Borromée par exemple, irrité par les dépenses de son confrère Gambara à Bagnaia

³⁴⁴. Agostino Brenzone, *Lettera (...) per la descrizione del suo luogo S. Vigilio sul lago di Benaco* (avant 1553), publiée dans S. Cattaneo et B. Grattarolo, *Salò e sua Riviera*, Venise, 1745, vol. I, p. XXXIX-XLII, et reproduite dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 256-257 : « una Venere di marmo con Cupidine, il qual piscia, ed adacqua detto Giardin » ; « Si ritrova da una banda la Testa del Petrarca con li occhi forati, dalli quali esce una fontana, che bagna al piede il lauro, e l'acqua penetra alla radice ; dall'altra banda vi è l'immagine d'Apolline grande di marmo finissimo, tal che il lauro vien a esser in mezzo » . La statue antique de Vénus que l'on observe aujourd'hui comprend deux Cupidons.

³⁴⁵. Sur cette figure essentielle de la culture philosophique et littéraire du début du XVI^e siècle, voir la monographie de Schmitt, 1967.

³⁴⁶. Gombrich, 1993, « Hypnerotomachiana » (1951), p. 104-108.

³⁴⁷. Voir entre autres Coffin, 1979, p. 86 ; Haskell – Penny, 1988, p. 27.

³⁴⁸. Palissy, 1996b : voir à ce sujet Lecoq, 1991 ; Amico, 1996, chap. 5 : « Hors-mis le jardin de paradis terrestre », p. 157-185 ; Lestringant, 1996 et 1999. Sur Palissy, figure de plus en plus étudiée, voir avant tout les études réunies dans *Bernard Palissy, 1510-1590*, 1992, et la bibliographie répertoriée p. 207-236.

qu'il visite en 1580³⁴⁹. Si Pratolino, villa princière, semble échapper à ce genre de critiques, on verra néanmoins Vieri faire de son mieux pour le « christianiser » au moyen d'une exégèse moralisante³⁵⁰.

Le *barco* avait bien sa chapelle, construite par Buontalenti en 1580, décorée d'un retable de Botticelli³⁵¹, et pour laquelle Grégoire XIII accorda des indulgences spéciales que rappelle une inscription datée de la même année³⁵². Mais l'imagination hardie des poètes voudrait la vouer à de tout autres cultes. Agolanti en parle comme d'un temple

consacré à notre Pan, pour autant que je sache,
par le grand héros de Toscane, François I^{er}.
Diane ou Pan n'en ont de semblable, je pense,
ni en Arcadie, ni ailleurs³⁵³.

Et il répètera plus loin, évoquant le petit *bosco* qui l'entoure :

Cette forêt ombreuse de sapins
est à Diane, et encore le Temple sacré
est à Pan³⁵⁴.

Dans son identification générale du jardin au paysage pastoral³⁵⁵, il faisait de cette partie retirée un sanctuaire, un *nemus* habité des divinités de la nature.

Bomarzo illustre la même ambiguïté. Orsini dédie à la mémoire de sa défunte épouse, Julia Farnèse, la chapelle située au sommet du *boschetto*, dont le dôme dérive, comme pour celle de Pratolino, du grand modèle brunelleschien de Santa Maria del Fiore, évoqué par Vicino lui-même dans une lettre de 1565³⁵⁶. On peut certes y voir une image du salut, le couronnement du « pèlerinage » que représenterait le parcours du jardin³⁵⁷ ; mais les références étrusques dans l'ordre toscan de l'architecture et les signes du zodiaque

³⁴⁹. Voir les suggestions d'Adorni, 1991, p. 91.

³⁵⁰. Voir *infra*, chap. 5, « Les enjeux d'une exégèse ».

³⁵¹. Vieri, 1586, p. 30 (éd. Barocchi, 1977, p. 3405) ; BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171).

³⁵². Le texte en est reporté par Zangheri, 1979, vol. I, p. 134.

³⁵³. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 32v-33r : « *Sacrato al nostro Pan, per quanto stimo, / Dal gran toscano Eroe Francesco Primo. // Altro a questo, pens'io, non ha simile / Diana, o Pan là nell'Arcadia, o altrove* ».

³⁵⁴. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 90r : « *degli abeti quella selva ombrosa / È di Diana, è 'l sacro Tempio ancora, / Quello è di Pan* ».

³⁵⁵. Voir à ce sujet *infra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

³⁵⁶. Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano, Estero, Viterbo, 533, lettre de Vicino Orsini à Alexandre Farnèse, 9 octobre 1565, transcrite dans Bredekamp, 1989, p. 252. Voir à ce sujet Fagiolo, 1986, p. 73-74, qui attribue le projet de la chapelle à Vignole.

³⁵⁷. C'est l'hypothèse de Darnall – Weil, 1984, p. 66-70.

figurés dans le décor intérieur, comme dans le temple de Vénus sur l'île de Cythère où s'unissent Poliphile et Polia, indiquent aussi que ce mausolée pourrait présenter des connotations païennes³⁵⁸. Du reste, l'ensemble du *boschetto* est explicitement assimilé à un « bois sacré » dans l'inscription sur la plinthe de la terrasse qui domine une clairière ornée de glands et de pignes sculptés :

Que Memphis et toutes les autres merveilles
autrefois prisées dans le monde cèdent place au bois sacré,
à lui-même et nul autre pareil³⁵⁹.

Bredenkamp a souligné les affinités du jardin avec la tradition littéraire antique du bois sacré, à laquelle Orsini a probablement puisé au travers de Sannazar ainsi que le suggère la dédicace de Sansovino ; l'ascension vers le temple prend aussi la tournure du voyage initiatique qui conduit du *locus horridus* au *locus amœnus*³⁶⁰, d'un Hadès habité par Perséphone et Cerbère, chargé de motifs funéraires tels les fausses sépultures étrusques³⁶¹, à une sorte de paradis cosmique. Cependant, l'itinéraire en est sans doute davantage « colonnien » que « dantesque ». Car, comme tend à le montrer le détournement de la *Divine Comédie* dans la gueule infernale, Orsini prend certaines distances avec la théologie de la rédemption ; la dimension érotique diffuse dans toute l'iconographie du jardin, mise en évidence par le chercheur allemand³⁶², laisse même penser que c'est, comme dans l'« erotomachie » de Colonna, à une sublimation de la sensualité plutôt qu'à sa négation que l'initiation doit parvenir, que cet idéal eschatologique est un paradis plus « terrestre » que « céleste », et même plus arcadien ou épicurien qu'édénique. Ajoutons que c'est bien le premier registre qui semble avoir été vécu par ses visiteurs, si l'on en croit Sansovino ou encore Soderini.

Renouer avec sacralité des sites antiques, aspiration dont Bomarzo est fortement chargé dans sa revitalisation de la culture étrusque³⁶³, est peut-être l'une des caractéristiques profondes des jardins du Latium. À Rome même, où les ruines font intrinsèquement partie du tissu urbain, on voit le cardinal Ferdinand ériger en 1576 un mont artificiel dans le *bosco*

³⁵⁸. Bredenkamp, 1989, p. 138-143.

³⁵⁹. Texte transcrit par Bredenkamp, 1989, p. 285, n° 10 : « CEDAN ET MEMPHI E OGNI ALTRA MARAVIGLIA / CH HEBBE GIA L MONDO IN PREGIO AL SACRO BOSCHO / CHE SOL SE STESSO ET NVLL ALTRO ASSOMIGLIA ».

³⁶⁰. Bredenkamp, 1989, p. 98-99.

³⁶¹. Bredenkamp, 1989, p. 144 et 135-138.

³⁶². Bredenkamp, 1989, en particulier p. 114-118.

³⁶³. Bredenkamp, 1989, p 111-114.

de sa villa du Pincio, à l'emplacement d'un temple circulaire identifié comme *Templum Solis* par Leonardo Bufalini ou *Templum Fortunae* par Ligorio³⁶⁴. Réalisé par Davide Fortini et alimenté par l'Acqua Vergine grâce à l'ingénieur Camillo Agrippa, il fut planté de cyprès en 1583 ; si certains textes le désignaient sous le nom de « Parnasse »³⁶⁵, il devait surtout ressembler, avec ses terrasses successives et ses arbres à la connotation funéraire, à une sorte de mausolée, comme le note par exemple Domenico Buti dans la légende de sa gravure publiée en 1612³⁶⁶ (fig. 100, n° 55). Un tel monument pouvait être rapproché de l'idée que l'on se faisait alors du tombeau d'Auguste, tout proche et d'ailleurs transformé en jardin depuis le milieu du siècle par monseigneur Francesco Soderini ; on pensait en effet qu'il avait été planté de cyprès dans l'Antiquité, comme l'explique un autre membre de la famille Soderini, Giovanvettorio³⁶⁷. Bien entendu, l'un des principaux enjeux de ce type de « récupération » est d'ordre politique ; Ferdinand apparaît comme un nouvel Auguste, ainsi que le sous-entend l'inscription qui était placée au sommet de la colline, jouant sur l'homonymie de l'ingénieur Camillo et de l'architecte impérial³⁶⁸. Une hypothèse peut être avancée à ce sujet : il se pourrait bien que l'ambitieux cardinal Médicis, Florentin soucieux de son image romaine, ait cherché à rivaliser avec son confrère Alexandre Farnèse et sa *vigna* du Palatin, site impérial par excellence. Les travaux de ces « *Horti Palatini Farnesiorum* » comme les appellent l'inscription du portail d'entrée, commencés en 1565 probablement sur un projet de Vignole, qu'aurait repris Giacomo del Duca à sa mort en 1573, s'étaient activés en vue du Jubilé de 1575³⁶⁹. Installé sur les vestiges du complexe des palais impériaux, en particulier ceux de la *Domus Tiberiana*³⁷⁰, le jardin délimité par une enceinte

³⁶⁴. Voir entre autres Keller, 1991. Les fouilles récemment menées par l'École Française de Rome sur le pourtour de la colline ont mis à jour les traces de l'édifice antique.

³⁶⁵. Voir Andres, 1976, vol. I, p. 291 ; Butters, 1991c, p. 382. Signalons en outre le témoignage de Moryson, 1907-08, vol. I, p. 291, qui passe à la villa en 1594 : « *Upon a Mount called Parnasso [sic], were many Images of white Marble, of Pegasus, of the Muses* ». Il ne semble pas que d'autres documents mentionnent de telles sculptures. S'agissait-il d'une installation provisoire, ou bien le voyageur aurait-il été trompé par son imagination ou par le souvenir de Pratolino, visité la même année ?

³⁶⁶. « 55. Monte fatto in forma di Mausoleo ».

³⁶⁷. Selon Andres, 1976, vol. I, p. 287-295, le Parnasse serait le thème principal de la colline, mais dans lequel les « non initiés » verraient un mausolée ; Butters, 1991c, p. 377-386, insiste au contraire sur cette connotation archéologique en s'appuyant notamment sur la restitution du mausolée d'Auguste par Ligorio et sur le témoignage de Soderini, 1902-07, vol. II, p. 32 (« *Cesare Augusto piantò cipressi che crebbero in notabile altezza sopra la muraglia del suo mausoleo* »). Lazzaro 1990, p. 57 et 133, ne tranche pas entre les deux interprétations. Sur le jardin de Francesco Soderini, voir notamment Belli Barsali, 1970, p. 16-18, et Coffin, 1991, p. 65-67.

³⁶⁸. Le texte est reporté dans Andres, 1976, vol. I, p. 289, repris dans Butters, 1991, p. 380.

³⁶⁹. Voir notamment Benedetti, 1973, p. 175-176 ; Benedetti, 1990 ; Viscogliosi, 1991.

³⁷⁰. Sur les structures antiques du site, voir Krause, 1990, et Tomei, 1995 ; sur leurs rapports avec le jardin, Morganti, 1995.

fortifiée s'établissait même là où Romulus avait fondé la cité et l'avait entourée de remparts, là où, en des temps plus reculés encore, Énée s'était tenu auprès d'Évandre lui racontant qu'autrefois, une race d'hommes issue du tronc des chênes y avait été civilisée par Saturne³⁷¹. Ce génie du lieu ne pouvait que servir l'affirmation de la « romanité » d'une famille qui, depuis Paul III, ne cessait de monter en puissance³⁷².

Quatre fois déçu lors des conclaves romains dans sa tenace aspiration à obtenir la Tiare – le dernier échec, en 1566, l'y fait renoncer – mais assuré dès 1550, en recevant de Jules III le poste de gouverneur de Tivoli, d'exercer au moins le pouvoir temporel sur sa prestigieuse région, Hippolyte d'Este a placé son jardin sous le signe des deux cités. La fontaine de Rome (fig. 107), « ainsi nommée car elle représente Rome dans son état antique » comme l'explique le manuscrit anonyme conservé à Paris, est ouverte sur les pentes plantées d'oliviers et « sur toute la campagne, où l'on aperçoit jusqu'à la véritable Rome³⁷³ », ainsi visuellement appropriée mais aussi, unique objet d'espoir et de déception, laissée à l'horizon derrière l'image de sa splendeur passée³⁷⁴. Elle s'oppose sur le principal axe transversal à celle de Tivoli (fig. 106), « appelée ainsi parce qu'elle représente le mont et les rivières du pays de Tivoli³⁷⁵ ». La maquette urbaine de la première, avec ses sept parties valant pour les sept Collines, illustre la topographie antique de l'*Urbs* d'après la restitution que Ligorio avait proposée dans son plan archéologique de 1561 ; la seconde, comme le précise encore la description, figure par des dieux fleuves couchés l'Aniene et l'Erculaneo, tandis que la Sibylle tiburtine qu'ils encadrent, Albunea³⁷⁶, est l'incarnation de l'Albuneo. La statue est accompagnée d'un enfant, Mélécerte : elle renvoie aussi au mythe complexe d'Ino – notamment raconté par Ovide³⁷⁷ –, cette nourrice de Dionysos qui se jeta dans la mer avec son fils, parvint jusqu'à Rome et fut transformée en déesse, Leucothée pour les Grecs ou Matuta pour les Latins, figure identifiée par la suite à la Sibylle tiburtine. Ligorio, expert

³⁷¹. Virgile, *L'Énéide*, VIII, 313-323 (éd. 1977-80, vol. II, p. 130).

³⁷². Voir les suggestions de Fagiolo, 1990.

³⁷³. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 261r-v (éd. Coffin, 1960, p. 148) : « Fontana di Roma così detta, per che rappresenta Roma nell'antico esser suo » ; « ha la vista del monte naturale fuori della Città di Tivoli piantato di spessissimi et sempre verdi olivi, e di tutta la campagna che scuopre fino alla vera Roma ».

³⁷⁴. Brock, 1985, p. 354-355, note d'ailleurs que la légère asymétrie de la composition et le jeu optique qu'elle génère rend la « Rometta » plus proche visuellement et moins accessible physiquement.

³⁷⁵. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 256r (éd. Coffin, 1960, p. 146) : « Fontana di Tivoli (...), così chiamata per che rappresenta il monte e i fiumi del Paese di Tivoli ».

³⁷⁶. Le groupe de la Sibylle est sculpté par le Flamand Gillis van den Vliete, sans doute en 1568 ; les dieux fleuves pourraient avoir été réalisés par Giovanni Malanca en 1566 (Coffin, 1960, p. 31-32).

³⁷⁷. Ovide, *Fastes*, VI, 473-568 (éd. 1990, p. 187-190).

de la culture antique, le met manifestement en scène : c'est ce qu'ont parfaitement montré les travaux de Maria Luisa Madonna sur la symbolique du jardin³⁷⁸. Il faut, à leur suite, souligner le rapport au paysage que ces deux fontaines instaurent.

Trois modes de représentation sont ici juxtaposés : spatiale, les deux cités réelles étant effectivement placées de part et d'autre de l'axe, allégorique, puisque Rome est également personnifiée³⁷⁹ et est accompagnée de la Louve, enfin géographique : d'un côté, l'île Tibérine est reproduite en miniature ; de l'autre, la « montagne » artificielle recouverte d'arbustes qui sert de fond à la fontaine de Tivoli, les « cavernes » qui la creusent et la cascade où les eaux de l'Aniene, amenées par un aqueduc souterrain³⁸⁰, s'élancent bruyamment au-dessous de la Sibylle sont la transcription précise du site fameux et « pittoresque » qui se trouve à quelques centaines de mètres³⁸¹. Si le temple circulaire n'a pas été inclus – il était alors identifié comme celui de la Sibylle et non de Vesta³⁸² –, c'est peut-être que cette représentation cherche à ramener aux origines mêmes de la sacralité du lieu, avant que les hommes ne la marquent par une construction³⁸³. C'est bien le *genius loci* qui est en jeu, à la fois le « génie » rattaché au lieu et, selon le sens d'*ingenium*, le caractère propre que lui a donné la « nature »³⁸⁴. Dans *L'Énéide*, le roi Latinus avait pris conseil auprès de son oracle, dont la voix s'élevait du site lui-même :

³⁷⁸. Madonna, 1979 et 1981.

³⁷⁹. La statue de Rome est exécutée en 1568 par le Flamand Pierre de la Motte (Coffin, 1960, p. 26).

³⁸⁰. *Descrizione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 256r-257r (éd. Coffin, 1960, p. 146) : « *per far questa Fontana è convenuto forare una montagna intiera (...) e per via d'un acquedotto (...) s'è tirato un ramo del fiume Aniene* » ; « *Monte fatto di tartari naturalissimo e molto alto tutto coperto di varie sorte di piante* » ; « *Grotte o caverne del monte* ».

³⁸¹. Site déjà « pittoresque » dans la seconde moitié du siècle, au sens où il devient dès cette époque un sujet privilégié pour les artistes. En 1568, Étienne Dupérac, alors lié au cardinal, dessine la bourgade et le pont menant aux ruines antiques ; François Stella – le père de Jacques – exécute en 1587 une aquarelle qui fait la part belle au tumulte des eaux (dessins conservés à Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings et à Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 32866 : voir *Il paesaggio nel disegno*, 1972, n° 74, p. 109-110, et n° 87, p. 121-123). Fragonard aussi passera par là...

³⁸². Précisons que les textes de Ligorio suivent tantôt cette erreur, tantôt la corrigent en rétablissant que le temple circulaire d'ordre corinthien est celui de Vesta, le temple rectangulaire d'ordre ionique celui d'Albunea (voir Madonna, 1979, p. 219, note 44).

³⁸³. Le temple apparaît parmi les figurations du site dans le décor intérieur, par exemple le bas-relief de la fontaine murale du salon de réception. Au XVII^e siècle, une autre représentation du paysage de la cascade de Tivoli, à l'aspect plus « naturaliste » et incluant le *tholos*, sera ajoutée sur le flanc gauche de la fontaine de Rome (voir sur ce point Lazzaro, 1990, p. 276).

³⁸⁴. Sur cette question et pour une lecture de la villa d'Este comme « paysage particulier », voir Venturi Ferriolo, 1997a.

Il consulte les bois sacrés [*lucos*], au pied de la haute Albunée, la plus grande source de ces forêts [*nemorum*] dont les eaux saintes retentissent³⁸⁵.

Et Horace, célébrant la beauté de Tibur, s'était écrié :

Pour moi, ce qui me frappe (...) c'est la demeure de la résonnante Albunée, la cascade de l'Anio, le bois sacré [*lucus*] de Tiburnus, les vergers qu'humectent les ruisseaux rapides³⁸⁶.

Ligorio suggère d'ailleurs que cette puissance agissait encore dans les esprits :

L'Aniene suit un escarpement et s'enfonce à l'intérieur de cavernes creusées dans la vallée par ses propres eaux, lesquelles produisent tant de crainte et de terreur dans les âmes des spectateurs que ce n'est pas par mince raison que les habitants de la cité ont donné à ce lieu le nom d'Enfer³⁸⁷.

Faire de la fontaine de Tivoli l'expression de ce *genius loci* – et assimiler tout le jardin à un Parnasse en plaçant au-dessus d'elle, au point le plus élevé, la statue de Pégase – ne signifiait pas réactualiser la religion païenne, ce que du reste le « polythéisme » métaphysique d'un Georges Gémiste Pléthon, au siècle précédent, avait cru envisageable³⁸⁸. Après tout, les Sibylles ornaient aussi la voûte de la Sixtine pour des raisons théologiques précises. Il n'en demeure pas moins que Ligorio, en faisant d'Albunea et du mystère de son lieu consacré l'un des pôles de la villa, rattachait ce dernier à cette conception profondément latine de la piété craintive, à une vision virgilienne de l'aura mystique du site. Et les moyens qu'il s'était donnés, l'allégorie sculpturale associée à la « scénographie » des éléments du jardin, l'évocation topographique et métaphorique par la mise en forme de l'eau et du relief, reconduisaient directement la pratique romaine de l'*ars topiaria*. Ce qui, chez ce lecteur attentif de l'*Histoire auguste* et archéologue minutieux de la villa Hadriana, où l'art hellénistique de la citation paysagère avait connu son apogée³⁸⁹, s'était probablement fait en toute conscience.

³⁸⁵. Virgile, *L'Énéide*, VII, 82-84 (éd. 1977-80, vol. II, p. 85) : « *lucosque sub alta / consulit Albunea, nemorum quae maxima sacro / fonte sonat* » (je traduis). Ces vers sont cités par Ligorio à l'article « *Albunea* » de son *Libro dell'Antichità* (passage reproduit dans Madonna, 1979, p. 202).

³⁸⁶. Horace, *Odes*, I, 7, 10-14 (éd. 1976, p. 15) : « *me (...) percussit (...) domus Albunae resonantis / et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda / mobilibus pomaria riuus* » (trad. modifiée).

³⁸⁷. Pirro Ligorio, *Descrizione della superba et magnificentissima Villa Tiburtina Hadriana*, ms. BAV Barb. 4342, fol. 38v : l'Aniene « *si dirupa et si sommerge dentro a caverne forate dentro della valle dalle acque istesse le quali porgono tanto pavento et tirrore negli animi dei riguardanti che non poca cagione ha dato alli Cittadini di chiamare il luogo Inferno* », d'après Fagiolo, 1979c, p. 184-185.

³⁸⁸. Sur ce philosophe byzantin, venu en Italie à l'occasion du Concile pour l'Union des Églises de 1439-1440 et lié au développement du platonisme florentin, voir Masai, 1956 et 1976 ; Marcel, 1958, p. 133-160 ; Walker, 1988, p. 57-59 ; Garin, 1991, p. 77-81.

³⁸⁹. Sur la villa d'Hadrien et l'*ars topiaria*, voir Grimal, 1983, p. 316-318. Rappelons que l'on doit à Ligorio l'identification des principaux monuments mentionnés dans l'*Histoire Auguste* par le biographe de l'empereur (voir entre autres MacDonald – Pinto, 1997, p. 246-250).

Silence et recueillement

À la villa d'Este, le parcours descendant commence dans le cortile du palais, où la fontaine murale est décorée « d'une Vénus plus grande que nature, qui dort et jette de l'eau par un vase », thème redoublé dans le *giardino segreto*³⁹⁰. Préparant le visiteur à la découverte du jardin, ces deux *Vénus* se rattachent au thème de la *nympha loci*³⁹¹. Une telle iconographie, qui a largement été étudiée³⁹², se rencontre déjà dans la fontaine de la Nymphe endormie décrite et illustrée dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, où la figure est assimilée à Vénus « mère de toutes choses³⁹³ », ainsi que chez Dürer et Cranach. Elle constitue un véritable *topos* dans les jardins de Rome ; comme c'est le cas dans le jardin de l'humaniste Angelo Colucci au pied du Pincio, cette image d'une nymphe endormie auprès d'une source, dérivée de la sculpture antique, était fréquemment associée à un poème pseudo-classique mentionné dans les compilations épigraphiques depuis la fin du XV^e siècle :

Moi, Nymphe de ce lieu, gardienne de la source sacrée,

Je dors, écoutant le murmure de l'eau caressante.

Prends garde, quiconque sois-tu qui touches le creux de marbre, d'épargner

Mon sommeil. Que tu boives ou que tu te baignes, garde silence³⁹⁴.

Ce motif de fontaine, accompagné de variantes de l'inscription, prolifère sous le pontificat de Léon X. Il est présent dans le jardin aménagé sur les pentes du Capitole par Johannes Goritz, fonctionnaire la Curie comme l'était Colocci, ou plus tard dans la *vigna* créée dans les années 1540 par le cardinal Rodolfo Pio da Carpi sur le Quirinal³⁹⁵. Si la *Nymphe endormie*, installée au fond d'une grotte rustique près d'une loggia où était peinte la métamorphose

³⁹⁰. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 266r (éd. Coffin, 1960, p. 150) : « nel cortile maggiore del palazzo (...) una Venere maggiore del naturale, che dorme et getta acqua per una vaso » ; « Fontana nel giardino secreto tutta rustica il cui ornamento è una Venere che dorme sopra un scoglio et getta acqua ».

³⁹¹. Madonna, 1979, p. 194-196. Voir également le commentaire de Venturi Ferriolo, 1997a.

³⁹². Outre les études fondamentales de Kurz, 1953, sur cette iconographie et de MacDougall, 1975, sur son emploi dans les fontaines, voir Bober, 1977 ; Bober – Rubinstein, 1986, p. 97-98 ; Lazzaro, 1990, p. 146 ; Coffin, 1991, p. 32-39.

³⁹³. Colonna, 1998, vol. I, p. 71-73 ; Colonna, 1994, I, 7, p. 72-75 : la fontaine porte l'inscription « ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ », « À la mère de toutes choses ».

³⁹⁴. « *Huius nympha loci, sacri custodia fontis / Dormio, dum blandae sentio murmur aquae. / Parce meum, quisquis tangis cava marmora somnum / Rumpere. Sive bibas sive lavere tace* » (reporté notamment par Kurz, 1975, p. 171).

³⁹⁵. Sur cette *vigna*, voir notamment MacDougall, 1972 (repris dans MacDougall, 1994, p. 105-107), Coffin, 1979, p. 195-200, et Eiche, 1986. L'une des sources précoces est la description d'Aldrovandi, 1556, p. 295-310 (également reproduite dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 276-284).

d'hommes et de femmes en arbres, y est privée d'inscription, le *Berger endormi* situé à l'entrée de la grotte est commenté par un vers des *Géorgiques* sur le bonheur des paysans :

Et un repos sans souci et une vie qui ignore les tromperies³⁹⁶.

On pourrait y voir le signe d'un infléchissement, le passage du mystère du *genius loci* au lyrisme du « *O fortunatos agricolas* » virgilien, leitmotiv des apologies de la villégiature, qui se multiplient dans ces mêmes années³⁹⁷. Il faut surtout relever que la diffusion du motif humaniste de la nymphe endormie montre encore une fois comment la réadaptation artistique ou littéraire du rapport antique à la sacralité du lieu, à la sainteté de la source, ne posait pas de problème pour la plupart de ces ecclésiastiques ; restaurer une partie de la culture classique, c'était aussi renouer avec son sens de l'*otium litteratum*, du loisir studieux, et du recueillement solitaire dans le silence de la nature, dont Pétrarque déjà, dans le *De vita solitaria*³⁹⁸, avait fait le cadre d'une existence retirée et vouée aux livres et aux amis choisis, à la conversation de l'âme avec elle-même, à la prière et à la méditation sur les fins dernières.

On sent ainsi l'*horror* latin s'euphémiser, selon un glissement sémantique parallèle à celui que Grimal signale du *lucus* au *nemus*. Et ce précisément chez l'auteur des *Rerum vulgarium fragmenta*, où la nostalgie élégiaque de l'amoureux en vient à conjurer la terrifiante puissance d'une nature sauvage, celle par exemple des Ardennes qu'il traverse en 1333 :

Au cœur de ces forêts hostiles et sauvages
où vont à grand péril et les hommes et les armes,
moi je vais assuré puisque rien ne m'alarme
que ce soleil, qui a des rayons d'amour vif ;
(...)
Je crois l'entendre quand j'entends branches et brises,
feuillages et oiseaux se lamenter, les eaux
s'enfuir par l'herbe verte en murmurant.

³⁹⁶. « *Et securo quies et nescia fallere vita* » : Virgile, *Géorgiques*, II, 467 (éd. 1998, p. 68 ; je traduis). Les deux sculptures sont figurées par des gravures de Jean Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia*, Francfort, 1597-1602 (reproduites entre autres dans Coffin, 1979, p. 196-197, fig. 123-124, et Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 279). Il y aurait toute une recherche à entreprendre sur la « qualification » de l'iconographie sculptée par des inscriptions dans les jardins de la Renaissance. On voit ainsi Annibal Caro fournir une liste de sujets pour une grotte mais aussi les inscriptions qui pourraient leur correspondre, tirées de Virgile ou inventées (Caro, 1957-61, lettre à Ieronimo Soperchio, 15 mai 1551, vol. II, n° 367, p. 99-100). En parlant d'« *imprese* » et de « *motto* », il suggère d'ailleurs un lien assez étroit entre cette manière de « sous-titrer » les images et le modèle général de l'émblématique.

³⁹⁷. Voir *supra*, chap. 1, « L'apologie rustique ».

³⁹⁸. Pétrarque, 1999.

Rarement le silence et l'horreur solitaire [*solitario horrore*]

d'une ombreuse forêt autant ont su me plaire ;

si ce n'est qu'est perdue trop loin de mon soleil³⁹⁹.

Dans l'épanchement lyrique, devenu indissociable de la centralité du moi, c'est le cœur qui se met à guider les yeux ; le moment de la plénitude poétique s'instaure quand les sentiments du sujet s'accordent à l'unisson avec l'émotion que suscite le lieu qui l'entoure, et celui d'un déchirement coïncide, comme au sommet du mont Ventoux⁴⁰⁰, au rappel à la conscience que l'homme n'est pas uni au monde mais, au contraire, la créature dont la seule grandeur réside en son âme qui le rattache à Dieu. Avec Pétrarque se formule, peut-être pour la première fois⁴⁰¹, ce que le philosophe Joachim Ritter a reconnu comme le paysage au sens moderne, c'est-à-dire « la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments⁴⁰² ».

Les lettrés du XVI^e siècle, nourris du *Canzoniere*, s'expriment fréquemment sur le même registre dans leurs descriptions élogieuses de jardins. C'est le *bosco* et les catégories qui lui sont apparentées, tels le *barco* ou le *selvatico*⁴⁰³, qui leur paraissent offrir cette atmosphère propice à la méditation en offrant une image de la forêt proche de celle qu'avait donnée Pétrarque. Pietro Bembo, qui est aussi poète pétrarquiste dans ses *Rime*, parle dans les *Asolani* (1505) de « deux *selvette*, égales, d'une ombre noire, emplies d'un sentiment de solitude recueillie [*una solitaria riverenza*]⁴⁰⁴ » ; la lettre d'Annibal Caro de 1538

³⁹⁹. Pétrarque, 1988, CLXXVI, p. 314-315 : « *Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi, / onde vanno a gran rischio uomini et arme, / vo sicuro io, ché non pò spaventarme / altri che 'l sol ch'è d'amor vivo i raggi ; (...) // Parme d'urdir la, udendo i rami et l'ore / et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acqua / mormorando fuggir per l'erba verde. // Raro un silentio, un solitario horrore / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque : / se non che dal mio sol troppo si perde* » (trad. Pierre Blanc).

⁴⁰⁰. Pétrarque, 1992, *Familiarum Rerum Libri*, IV, 1, p. 385-392. La traduction française de cette fameuse lettre par Denis Montebello est republiée dans Ritter, 1997, p. 36-56.

⁴⁰¹. Burckhardt, 1986, vol. II, p. 192-199 ; Broc, 1986, p. 211 : « Pétrarque est sans doute le premier Européen à exprimer une émotion personnelle devant un paysage ». Voir cependant la mise au point remarquable de Bouloux, 1994-95, sur l'enracinement de la lettre de Pétrarque dans la culture des premiers « humanistes » du XIV^e siècle.

⁴⁰². Ritter, 1997, p. 59. Sur cette problématique esthétique du rapport entre paysage et nature, je renvoie également à Assunto, 1994 ; Venturi Ferriolo, 1997b, 1999a et 1999c. Sur la simultanéité entre l'émergence du sujet en littérature et l'affirmation de la notion de paysage à la Renaissance, voir pour le cas français les remarques de Legrand, 1997.

⁴⁰³. Voir à ce propos MacDougall, 1972, Lazzaro, 1990, p. 109-130 (dont les études ont souligné le caractère « poétique » que les descriptions contemporaines accordent à ces éléments), et le terme *bosco* dans le glossaire ci-dessous.

⁴⁰⁴. Bembo, 1989, *Asolani*, I, 5, p. 322-323 : « *due selvette pari e nere per l'ombra e piene d'una solitaria riverenza* ». Sur le terme *selvetta*, voir la notice dans le glossaire ci-dessous.

sur le jardin de Giovanni Gaddi à Rome précise que la *pergola* plantée de vignes « possède par son épaisseur une opacité et une horreur [*orrore*], qui tient à la fois de la retraite et de la vénération⁴⁰⁵ ». Comme chez Pétrarque, cette ombre profonde ne fait pas pour autant du jardin un *locus horridus*, où devrait gronder le bruit des eaux torrentielles : dans *La Villa* (1559), Taegio évoque « un *boschetto* dense, agréable et heureux, (...) où il semble que séjourne véritablement le calme et la tranquillité de l'âme⁴⁰⁶ », et Borghini, faisant allusion au début du *Riposo* (1584) au paysage qui entoure la villa Vecchietti, inclut dans ce tableau d'un *locus amœnus* « les *boschetti* de cyprès et de lauriers, qui par leur ombre dense induisent chez autrui un sentiment de solitude recueillie [*una solitaria riverenza*] », impression qu'il répète à propos le *boschetto da tordi* destiné à la chasse aux grives, dont les feuillages touffus « portent avec eux un silence solitaire⁴⁰⁷ » ; enfin Doni invite ses lecteurs lettrés à quitter « le tumulte des palais » pour « fuir dans le silence des forêts agréables, solitaires et écartées⁴⁰⁸ ». Si Bembo et Borghini se rattachent sans conteste à la prédilection humaniste pour le *locus amœnus* comme cadre d'énonciation du dialogue littéraire ou philosophique⁴⁰⁹, la déclinaison de syntagmes si proches les uns des autres montre aussi comment, dans la lignée de Pétrarque, l'ombre participe à la qualité émotive de l'espace⁴¹⁰. On pourrait y déceler une hybridation entre les deux *topoi*, une sorte de « *locus solitarius* » teinté par la *reverentia*, la crainte respectueuse en laquelle s'atténue l'*horror* du *locus terribilis*, et qui ne serait point si éloigné du rapport hellénique au lieu sacré dans la mesure où le paysage est avant tout vécu sur le mode – éminemment pétrarquiste – de la projection subjective et non d'un effroi face à l'inconnu.

Ainsi le *bosco*, image de la forêt sauvage, redouble la fonction de refuge dont déjà la villa qui le contient se trouve chargée. Il forme avec la grotte, image de la caverne

⁴⁰⁵. Caro, 1957-61, vol. I, p. 107 : « *per la spessezza ha d'un opaco e d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando* ».

⁴⁰⁶. Taegio, 1559, p. 102 : « *un foltilissimo, ameno e fortunato boschetto (...), dove pare che veramente alberghi la quiete e tranquillità dell'animo* ».

⁴⁰⁷. Borghini, 1584, p. 13 : « *Quivi sono amenissime, e fruttifere piaggie, boschetti di cipressi e d'allori, che con le folte ombre destano in altrui una solitaria riverenza* » ; p. 135 : « *perciocché l'ombre folte di questi fronzuti arbuscelli portano seco un certo solitario silenzio* ». Lazzaro, 1990, p. 120 et 301, note 35, relève la parenté entre ces passages de Bembo, Taegio et Borghini, mais ne creuse pas leurs enjeux littéraires.

⁴⁰⁸. Doni, 1977, p. 3355 : « *lasciare (...) i romori de' palazzj, e fuggirvene nel silenzio delle amene solitarie e riposte selve* ».

⁴⁰⁹. Sur les fondements platoniciens et cicéroniens de cette tradition, voir à nouveau Comito, 1978, p. 51-88, et Comito, 1991 ; sur son rôle dans les dialogues français, Kushner, 1982.

⁴¹⁰. Sur le plan sensoriel, le rôle « climatique » de l'ombre a été abordé ci-dessus, chap. 2, « Ombre et fraîcheur ».

montagnarde, une retraite dans la retraite. Borghini le manifeste particulièrement : la grotte de la fée Morgane sert d'abri pour poursuivre la conversation malgré la chaleur⁴¹¹ ; l'*nucellare* longuement décrit⁴¹², avec son mur d'enceinte et ses tours d'angles en chênes verts et en lauriers, apparaît comme une véritable forteresse de verdure. Piero Camporesi a pu y voir le reflet du « syndrome de l'État-forteresse » qui caractériserait la Toscane médicéenne⁴¹³ ; son analyse insiste aussi sur « un changement général d'atmosphère, un climat psychologique différent » de celui de la villa albertienne, où, comme nous l'avons vu, tout ce qui pourrait induire la mélancolie devait être banni. Il est effectivement frappant que la verdure lumineuse ait fait place aux feuillages sombres et tirant sur le noir. Dans la théorie de l'art, la couleur verte n'est d'ailleurs pas toujours synonyme d'espérance et d'allégresse : elle peut renvoyer à la fin des choses et aux rites funéraires⁴¹⁴. Des cyprès du « mausolée » de la villa de Ferdinand aux sépultures pseudo-étrusques ombragées par les frondaisons du *boschetto* de Bomarzo, on pourrait trouver dans la seconde moitié du XVI^e siècle bien des exemples où l'imaginaire du bois sacré se mêle à celui, plus tard si présent dans les jardins « pittoresques » du XVIII^e siècle, du bois des tombeaux.

En tout cas, cette question du refuge est sans doute essentielle pour comprendre Pratolino avec lequel, malgré son tracé régulier divisé en seize *quadri*, le *boschetto* de Vecchiotti possède plus d'une affinité formelle, que ce soient les cryptoportiques offrant une promenade abritée ou les chambres aménagées parmi les branches des chênes. On y devine le même besoin de protection, la même recherche d'isolement⁴¹⁵. Motivation qui se retrouve, mais suivant d'autres voies, dans le projet exposé par la *Recepte véritable* de Palissy : « édifier un jardin pour me retirer et recréer mon esprit en temps de divorces, pestes, épidémies et autres tribulations⁴¹⁶ », dans un livre qui se conclut de manière emblématique par le modèle d'une forteresse. Au lieu du désert d'un saint Jérôme que la peinture du

⁴¹¹. Borghini, 1584, p. 250-251.

⁴¹². Borghini, 1584, p. 129-135. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 195r-v, fait allusion à la renommée de ce *boschetto da tordi*.

⁴¹³. Camporesi, 1995, p. 178-183.

⁴¹⁴. C'est ce qu'explique Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de' colori* (1535), dont l'argumentation est reprise par Ludovico Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (1565), et par Lomazzo, 1973-74, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584), III, 17, vol. II, p. 183 : voir les passages rassemblés dans l'anthologie de Barocchi, 1971-77, vol. II, p. 2160-2162, 2225-2226 et 2257-2258.

⁴¹⁵. Pour cette dimension de Pratolino, voir *supra*, chap. 1, « Une retraite solitaire ».

⁴¹⁶. Palissy, 1996b, p. 67. Cet aspect de la *Recepte* est notamment souligné par Lestringant, 1996.

Quattrocento avait si souvent montré, c'est à présent le jardin, où est enclose une nature en apparence non tout à fait apprivoisée et semblant parler à l'âme, qui fait figure d'ermitage.

S'agit-il vraiment de renoncer à la compagnie des hommes pour se retirer et se recueillir dans un silence à peine troublé par le murmure des ruisseaux et le chant des oiseaux ? Non, bien sûr ; chez Borghini la villa est plus que jamais choisie pour la réunion intime et la conversation ; à Pratolino, François a tout prévu pour le séjour d'une cour nombreuse⁴¹⁷. La véritable retraite ne saurait être que temporaire. Mais quelques moments passés dans l'ombre solitaire d'un *bosco* pouvaient en avoir le charme, sans la rigueur ascétique. Au dehors la ville et son vacarme, la vraie forêt, où l'on chasse souvent mais qui peut vous tuer d'une fièvre paludéenne, et les montagnes, qu'on ne regarde que de loin ou sur les fresques d'une grotte. Les sources où l'on croit percevoir la voix des nymphes, le bruissement d'un torrent qui fait penser à la fureur d'une cascade, l'imagination les écoute. C'est à elle, reconnaîtra deux siècles plus tard la *Critique de la faculté de juger*, que la raison cède un instant pour ressentir le paysage :

L'étonnement, qui confine à l'effroi, l'horreur et le frisson sacré qui saisissent le spectateur à la vue de montagnes s'élevant jusqu'aux cieux, de gorges profondes en lesquelles les eaux sont déchaînées, de solitudes abritées par une ombre épaisse qui incitent à la méditation mélancolique, etc., ne peuvent donner naissance à une peur véritable puisque le spectateur se sait en sécurité, mais sont une tentative à laquelle nous nous abandonnons par l'imagination, afin de sentir la force de cette faculté pour lier le mouvement de l'âme ainsi suscité avec son repos même et pour dominer ainsi aussi bien en nous qu'en dehors de nous la nature, dans la mesure où elle peut posséder une influence sur le sentiment de notre bien-être⁴¹⁸.

L'émerveillement contemplatif

Dans *La Terre et les rêveries du repos*, essai consacré aux « images de l'intimité », Gaston Bachelard a cherché à recenser les multiples valeurs de la grotte à partir d'une lecture des poètes contemporains. « Les *grottes factices* sont un hommage à l'imagination des

⁴¹⁷. Voir *supra*, chap. 1, « La cour à la campagne ».

⁴¹⁸. Kant, 1992, I^{re} partie, section I, livre II, B, § 29, p. 153.

retraites naturelles » écrit-il : affirmation, on l'a vu à l'instant, que pourraient très bien venir illustrer les jardins de la Renaissance, comme d'ailleurs beaucoup d'autres moments de ce texte aux riches intuitions. Confrontant ses visiteurs aux *scherzi d'acqua* ou aux menaces de ruine, le jardin semble leur rappeler que « les grottes répondent par des murmures et des menaces, par des oracles ou des facéties. Tout dépend de l'état de l'âme de qui les interroge ». Refuge, lieu d'effroi, la grotte est dès la littérature antique chargée de connotations parfois contradictoires, et une approche historique confirme largement la permanence de certains des archétypes que le philosophe repère chez les poètes. Il poursuit :

Une classification des grottes accentuées par l'imagination des grottes d'effroi et des grottes d'émerveillement donnerait une dialectique suffisant à mettre en évidence l'ambivalence de toute image du monde souterrain. Dès le seuil on peut sentir une synthèse d'effroi et d'émerveillement, un désir d'entrer et une peur d'entrer. C'est ici que le seuil prend ses valeurs de décision grave⁴¹⁹.

Or, il est un homme de la Renaissance qui a parfaitement exprimé cette ambiguïté fondamentale, écrivain et artiste dont on a souvent mis en question le rapport à la culture classique :

Et poussé par mon ardente envie, impatient de voir l'immensité des formes étranges et variées qu'élabore l'artiste nature, j'errai quelque temps parmi les sombres rochers ; je parvins au seuil d'une grande caverne, devant laquelle je restai un moment frappé de stupeur [*stupefatto*], en présence d'une chose inconnue. Je pliai mes reins en arc, appuyai la main gauche sur le genou, et de la droite je fis écran à mes sourcils baissés et rapprochés [*abbassate e chiuse ciglia*] ; et je me penchai d'un côté et d'autres plusieurs fois pour voir si je pouvais discerner quelque chose ; mais la grande obscurité qui y régnait ne me le permit pas. Au bout d'un moment, deux sentiments m'envahirent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelque merveille extraordinaire [*miracolosa cosa*]⁴²⁰.

Célèbre page du codex Arundel, où Léonard fait part de cette tension entre effroi et émerveillement, d'un dépassement de la crainte qui immobilise un instant le corps pour

⁴¹⁹. Bachelard, 1948b, p. 188, 194 et 200.

⁴²⁰. Léonard de Vinci, 1997, p. 184-185: « *E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, raggiratosi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'antrata d'un gran caverna ; dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia ; e spesso piegandomi in qua e di là per vedere se dentro vi discernessi alcuna cosa ; e questo vietatomi [per] la grande oscurità che là entro era. E stato alquanto, subito salse in me due cose, paura e desiderio : paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa* » (Londres, British Museum, Cod. Arundel 263, fol. 155r ; trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 260, p. 266).

tenter de découvrir les secrets cachés dans la ténèbre. André Chastel a reconnu dans le récit de cette vision une sorte d'autoportrait allégorique, vraisemblablement nourri par le caractère sacré des antres dans l'Antiquité et les différents mythes de la caverne – platoniciens, néoplatoniciens ou anti-platoniciens –, mais où l'image de la grotte, qui ne vise plus à une fable philosophique, se veut désormais la transposition d'une expérience personnelle, d'un « roman secret »⁴²¹. Remarquons en effet que cette « stupeur » n'est pas l'horreur latine, le frisson éprouvé face au divin. L'inconnu suscite cette fois un « désir », qui est désir de connaître. Cette émotion porte un nom précis dans la langue du XVI^e siècle, qui désigne aussi le type d'objet qui la produit : la *meraviglia*.

La fréquence avec laquelle le terme apparaît dans la plupart des textes qui rendent compte d'une manière ou d'une autre de l'expérience d'un jardin, ou encore d'une œuvre d'art, d'un poème ou d'une fête, montre qu'il s'agit là d'un aspect fondamental de toute la culture du XVI^e siècle, d'un *topos* dont l'emploi peut être tout à fait banal ou révélateur de la fonction émotive, poétique ou même philosophique qu'elle a accordée aux jardins.

Émerveiller est le but avoué de certains d'entre eux ; encore une fois, Pratolino manifeste sur ce point une affinité particulière avec Bomarzo. Dans ses notes sur la famille Orsini composées en 1579-1580, Alfonso Ceccarelli mentionne le « très noble jardin » de Bomarzo, où Vicino « se montre rivalisant avec la nature, en faisant des choses qui frappent de stupeur quiconque les voit⁴²² ». Un message assez proche figure sur l'inscription de l'une des deux sphinges qui accueillaient le visiteur à l'entrée du jardin :

Toi qui entres ici, porte ton intelligence
d'un côté à l'autre,
et dis-moi alors si tant
de merveilles
sont faites par l'illusion

⁴²¹. Chastel, 1982, p. 436-439. Sur les rapports du peintre avec le néoplatonisme florentin, je renvoie aux mises au point de Garin, 1969, p. 235-257, Garin, 1994a, p. 388-401, et Chastel, 1978, « Léonard et la culture » (1952), vol. II, p. 251-263. Sur l'imaginaire de la caverne dans ses écrits et ses tableaux, fortement lié à celui des origines, voir récemment Laneyrie-Dagen, 1998, p. 86-91.

⁴²². Alfonso Ceccarelli, *Simulacro di Casa Orsina* (BAV, Barb. 4809, fol. 65v) : « *Il Signor Vicino (...) ha fatto un nobilissimo giardino presso a Bomarzo, dove mostra di fare a gara con la natura, in far cose da far stupire chiunque le vede* », d'après Bredekamp, 1989, p. 80.

ou bien par l'art⁴²³.

Une lettre d'Orsini à son ami le cardinal Alexandre Farnèse, dont il attend la visite en 1561, confirme cette intention :

Quant à moi, je m'active néanmoins dans mon *boschetto* pour voir s'il m'est possible de lui donner un aspect merveilleux pour vous comme pour les nombreux balourds qui y viennent ; mais ce ne sera pas le cas, car l'émerveillement naissant de l'ignorance, il ne peut se produire en vous⁴²⁴.

À première vue, ces deux derniers textes semblent contradictoires : la *meraviglia* repose-t-elle sur l'intellect (« *mente* »), faculté la plus élevée dans la hiérarchie des instances de l'âme, ou au contraire sur l'ignorance ?

Le paradoxe révèle la nature même de cette émotion. Francesco de' Vieri, qui intitule son essai consacré à la villa de François « Des merveilleuses œuvres de Pratolino », y donne une définition philosophique de ces « *maraviglie* » dont tout spectateur doit s'étonner lors de sa visite. En bon dialecticien, il part d'une prémisse et distingue deux catégories :

Admirables et stupéfiantes sont toutes ces choses dont on ne connaît pas les causes, et ce soit parce qu'elles nous sont au départ inconnues, soit parce que ces causes nous restent occultes durant notre vie en ce monde. Chez les premiers philosophes, de nombreux effets de la nature, sinon tous, provoquèrent de l'émerveillement et de la stupeur⁴²⁵.

La recherche des causes de ces phénomènes physiques, comme les éclipses ou les tremblements de terre, constitue l'objet de la philosophie naturelle, initiée par Aristote ; certains, tels l'aimant qui attire la limaille de fer, correspondent à ces causes « occultes » qui nous resteront toujours inconnues. L'autre genre inclue au contraire les « œuvres artificielles », qui

⁴²³. Texte reporté dans Bredekamp, 1989, p. 284, n° 1 : « *TV CH'ENTRI QVA PON MENTE / PARTE A PARTE / ET DIMMI POI SE TANTE / MARAVIGLIE / SIEN FATTE PER INGANNO / O PVR PER ARTE* ».

⁴²⁴. Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano, Estero, Viterbo, 553, lettre de Vicino Orsini à Alexandre Farnèse, 22 avril 1561 : « *Io sto tuttavia intorno al mio boschetto per vedere s'ello posso far vedere maraviglioso a Lei come a molti balordi che vi vengono, ma questo non avverrà, perché la maraviglia nascendo da l'ignorantia non può cadere in Lei* », transcrit dans Bredekamp, 1989, p. 251.

⁴²⁵. Vieri, 1586, p. 56 : « *mirabili e stupende son tutte quelle cose delle quali non si sanno le cagioni, e questo può essere, ò perche sul principio ci sono incognite, o vero perché le cagioni ci sono sempre occulte per mentre che viviamo in questo mondo. A' primi Filosofanti gli effetti naturali, se non tutti, almeno di molti arrecarono maraviglia e stupore* ».

se rapportent à l'émerveillement [*maraviglia*] et à la stupeur [*stupore*] suivant le premier mode, parce qu'on n'en saisit pas immédiatement la raison, et qu'elles sont faites avec une qualité hors du commun⁴²⁶.

La distinction se ramène donc à séparer les merveilles créées par la nature et celles fabriquées par l'homme, par exemple, pourrait-on ajouter, les « ouvrages » ou « artifices » d'un jardin comme Pratolino, sculptures, fontaines, grottes ou automates, ces derniers étant, nous le verrons, privilégiés par la réflexion du philosophe⁴²⁷. Mais ces deux genres s'articulent bien à la même expérience subjective :

Il en découle que l'émerveillement, ou la stupeur, n'est autre qu'un grand désir de savoir la cause de certains effets qui surviennent rarement, désir grâce auquel nous nous absorbons dans la considération et la recherche de cette cause, et tandis qu'elle nous échappe, nous haussons les sourcils, et serrons les lèvres⁴²⁸.

Cette idée d'un désir de connaissance que nous avons déjà rencontrée chez Léonard, il ne faut pas creuser bien longtemps pour en trouver l'origine : philosophe fortement marqué par l'aristotélisme, Vieri la tire tout simplement des premières pages de la *Métaphysique* : « Tous les hommes désirent naturellement savoir », affirme d'emblée le Stagirite, ajoutant plus loin que la métaphysique est la science qui spéculé sur les premiers principes et les premières causes : « C'est, en effet, l'étonnement [*thaumazein*] qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers philosophes aux spéculations philosophiques⁴²⁹. » Ce qu'Aristote avait repris de Platon : « C'est tout à fait de quelqu'un qui aime à savoir, ce sentiment, s'étonner : il n'y a pas d'autre point de départ de la quête du savoir que celui-là⁴³⁰. »

En grec, *thaumazein* (s'étonner) a la même étymologie que *theastai* (regarder)⁴³¹ ; *thaumaston*, qui se rapproche d'*ekplēxis* (choc provoquant la frayeur, ébahissement), renvoie à l'admiration et à la fascination devant les apparitions surnaturelles et les mystères de la

⁴²⁶. Vieri, 1586, p. 57 : « *L'opere artificiose sono di maraviglia et di stupore nel primo modo, perché non subito se ne ritrova la causa, et perché sono fatte con tanta virtù, che supera il comune uso* ».

⁴²⁷. Voir *infra*, chap. 6, en particulier « Le prince démiurge et thaumaturge ». Nous serons amenés à y reprendre la question de la *maraviglia* d'un autre point de vue, symbolique et non plus émotionnel.

⁴²⁸. Vieri, 1586, p. 57 : « *Di qui si può cavare che la maraviglia, o lo stupore non è altro che un gran desiderio di sapere la causa di alcuni effetti che di rado avvengono, mercè del quale desiderio ci occupiamo tutti nella considerazione et investigatione di essa, et per mentre non la troviamo, inalziamo le ciglia, et stringiamo le labbra* ».

⁴²⁹. Aristote, *Métaphysique*, A, 1, 980a 21 et 2, 982b 12-13 (éd. 1991-92, vol. I, p. 2 et 16-17).

⁴³⁰. Platon, *Théétète* 155d (éd. 1995, p. 163). L'approche « platonicienne » de la *maraviglia* est notamment illustrée par *La Deca ammirabile* (1587), troisième partie du *Della poetica* de Patrizi da Cherso, 1969-71, vol. II : voir à ce sujet Graziani, 1996, qui étudie en regard la conception plus aristotélicienne du Tasse, que nous évoquerons plus loin.

⁴³¹. Voir à ce sujet Grassi, 1991, p. 19-21.

nature que l'on contemple sans les comprendre : pour la *Poétique*, c'est un effet que doit susciter la tragédie et surtout l'épopée, car il cause du plaisir⁴³². En latin, *mirabile* est formé de la même manière sur le verbe *miror* (contempler avec étonnement), qui a aussi donné *admiratio* et *miraculum* (prodige) ; *ekplēxis* correspond plutôt à *stupor*, le saisissement, la paralysie passive qui est liée à la notion d'horreur sacrée mais aussi à la *stupiditas*⁴³³.

Les témoignages sur Bomarzo et Pratolino montrent que cette gamme sémantique nourrit l'éventail des connotations de la *meraviglia*. Née d'une ignorance, elle peut se limiter à la stupidité : l'expression d'Orsini est bien sûr un compliment appuyé et un clin d'œil à son ami Farnèse. En revanche, l'inscription de la sphinge et la définition de Vieri engagent l'idée d'admiration pour l'art (*technē*) qui parvient à rivaliser avec la nature ; dans le prolongement de la *Poétique*, la *meraviglia* est associée à la *mimēsis*, ce que du reste Vieri manifeste parfaitement dans son commentaire manuscrit du *De anima* dédié au futur grand-duc François : l'homme est « l'un des plus grands miracles de la nature », qui « par l'art imite si bien la nature, que souvent autrui en est rendu plein de stupeur comme d'émerveillement⁴³⁴ » et dont l'âme est capable de s'élever de degré en degré jusqu'à la connaissance de Dieu pour se reposer en cette fin dernière. D'autre part, la « rareté » des effets qui suscitent l'admiration ramène la *meraviglia* à la notion de prodige : ce qui échappe à la norme dans le domaine de la nature⁴³⁵, et par extension à la qualité commune dans le domaine de l'art.

Comme tout état émotionnel, la *meraviglia* implique le corps. Vieri lui attribue même des manifestations dans le visage ; elles apparaissent justement dans l'inscription de l'autre sphinge qui garde l'entrée de Bomarzo, où le jardin est implicitement assimilé aux sept merveilles du monde antique :

Qui sans arquer les sourcils
ni serrer les lèvres
va en ce lieu
ne peut même admirer

⁴³². Aristote, *Poétique*, 24, 1460a 11-18 (éd. 1980, p. 124-125).

⁴³³. Graziani, 1996, p. 120-121, analyse très clairement ces différents registres.

⁴³⁴. Vieri, BNCF Magliab. XII, 12, fol. 28v-29r : « uno de' maggiori miracoli di Natura » ; « con l'arte si va così bene imitando la natura, che molte volte ne rende altrui pieno così di stupore come di meraviglia ».

⁴³⁵. Sur la notion de « prodige de la nature » à la Renaissance, voir les recherches de Céard, 1996b ; pour ses fondements antiques, Guillaumont, 1996.

les sept masses fameuses
du monde⁴³⁶.

On a relevé que l'expression paraphrasait deux passages du *Roland furieux* de l'Arioste, dont l'un fait allusion à des traits concentrés par l'émerveillement⁴³⁷. Ils semblent en fait correspondre à une longue tradition physiognomonique, dont John Onians a deviné la permanence jusqu'à Darwin⁴³⁸. Nous pourrions sans doute remonter à rebours, puisque si Léonard parle déjà de « sourcils baissés et rapprochés » afin de scruter dans la pénombre, le *Roland amoureux* de Boairdo et les *Stanze* de Politien associent la *meraviglia* à des « sourcils relevés⁴³⁹ ». À l'inverse, à la fin du XVI^e siècle, l'*Iconologie* de Ripa en propose une allégorie féminine qui a « les yeux retournés vers le ciel⁴⁴⁰ ». L'admiration reprend le pas sur la stupeur : peut-être veut-elle signifier que l'émotion nous prépare à la contemplation du cosmos, comme le veut son interprétation philosophique.

Le choix du recueillement dans le jardin peut se rattacher à cette conception de l'émerveillement contemplatif, comme le montrent bien les défenseurs de la villégiature. Lollo se réfère sur ce point à Pétrarque préférant le silence et la solitude du Vaucluse, ainsi qu'à Pline le Jeune pour qui

nos yeux voient ce que voit l'âme lorsqu'ils ne voient pas autre chose : comme cela se produit à la villa, où l'on ne voit que ce qui réveille l'entendement, et rallume en nous le désir de rechercher la cause des effets observés⁴⁴¹.

Ici encore la *meraviglia* ne relève pas seulement du prodige : l'attention doit porter sur tout phénomène qui révèle l'infatigable travail de génération de la *natura naturans*, que l'on

⁴³⁶. Texte reporté dans Bredekamp, 1989, p. 284, n° 2 : « CHI CON CIGLIA INARCATE / ET LABRA STRETTE / NON VA PER QVESTO LOCO / MANCO AMMIRA / LE FAMOSE DEL MONDO / MOLI SETTE ».

⁴³⁷. Arioste, 1992, X, 4, vol. I, p. 225 : « e far di meraviglia / stringer le labra et inarcar le ciglia ». Voir Darnall – Weil, 1984, p. 34-36, et Bredekamp, 1989, p. 89-91. D'autre part, la similitude avec le texte de Vieri est notée par Dezzi Bardschi, 1985b, p. 18, suivi par Vincenzo Cazzato dans Fagiolo, 1986, p. 72.

⁴³⁸. Onians, 1994, qui cite d'ailleurs l'inscription de Bomarzo et la définition de Vieri (p. 16-18).

⁴³⁹. Boairdo, 1995, II, v, 41, vol. II, p. 620 : « Ed avea preso tanta meraviglia, / Che, come fosse dal spirito divisa, / Stringea la bocca ed alciava le ciglia » ; Politien, 1994, *Stanze*, I, 103, p. 77 : « ciascun sembrar nel volto meraviglia, / con fronte crespa e rievate ciglia ».

⁴⁴⁰. Ripa, 1992, p. 263 : « con gl'occhi rivolti in alto ».

⁴⁴¹. Lollo, 1544, fol. B Vv : « gli occhi nostri allhora veggono ciò che vede l'animo, quando alcun'altra cosa non veggono : come interviene alla villa, dove non si vede senon cose che svegliano l'intelletto, e raccendono in noi il desiderio d'investigar le cause de gli effetti veduti ». Le passage en question est Pline le Jeune, *Lettres*, IX, 36, 2 (éd. 1967-72, vol. III, p. 36), qui évoque d'ailleurs « le silence et l'obscurité » (« *silentio et tenebris* ») qui libèrent l'attention de ce qui la distrait. Il s'agit sans doute de l'une des origines de ce que nous avons baptisé le « *locus solitarius* ». Taegio, 1559, p. 109, reprend les mêmes termes que Lollo en affirmant que les éléments qui composent l'« *amenità del loco* », le charme de la villa, « *dilettano i sensi, recreano gli spiriti, destano lo 'ngegno e raccendono in noi il desiderio di cercar le cause de i veduti effetti* ».

présente comme l'agent de Dieu sans aller jusqu'à l'animisme qui tente parfois la Renaissance⁴⁴². Ainsi Taegio cite-t-il les *Géorgiques* de Virgile, en expliquant que le poète a associé le bonheur innocent de la vie rustique à la connaissance des mystères de la nature, l'art de l'agriculture à la physique⁴⁴³. Dans ses *Risposte* (1554), il affirme que le silence et la solitude des campagnes conviennent le mieux à l'apprentissage des sciences naturelles, voire de la philosophie morale, qu'il n'est pas besoin d'aller apprendre à la ville :

N'en avez-vous pas une vive image à travers les choses qu'opère ici même la nature ? Qu'est-ce que produire, nourrir et faire mûrir les fruits des pommiers, sinon une certaine tempérance ? Qu'est-ce que résister à l'injure des vents, sinon la force ? Distribuer l'humeur à toutes les parties jusqu'à un petit rameau, en juste proportion, n'est-ce pas un rôle de justice ? Les écorces, les feuilles et les épines n'arguent-elles point d'une manifeste prudence⁴⁴⁴ ?

Gallo témoigne du même lyrisme face au déploiement de la vie végétale grâce à la main fertile d'une nature ou d'un Dieu jardiniers :

Il est certainement admirable de voir sortir tant de grains d'une seule semence, d'immenses arbres d'une fine brindille, des fruits savoureux d'une frêle greffe. L'émerveillement augmente encore si l'on considère la faculté interne de n'importe quelle graine, bourgeon ou racine, ainsi que leurs effets et leurs causes ; et si, s'élevant ensuite plus haut avec l'intellect [*mente*], on découvre que celui qui sème et comprime, qui arrose et engraisse, qui, d'une quelconque manière, cultive la terre n'est point la cause principale de ces effets pleins de merveille que nous voyons, mais que c'est Dieu seul qui produit, accroît, multiplie et maintient toute chose créée⁴⁴⁵.

Il est un autre spectacle qui suscite particulièrement l'émerveillement, qui communique un état de plénitude et accentue cette réceptivité à la beauté du monde :

admirer et contempler la joyeuse naissance de la magnifique aurore, admirant de même sa divine clarté qui augmente peu à peu jusqu'au moment où le soleil (en envoyant d'abord

⁴⁴². Question qui sera abordée ci-dessous, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

⁴⁴³. Taegio, 1559, p. 37-38 ; Virgile, *Géorgiques*, II, 483-486 et 493-494 (éd. 1998, p. 70). Sur ce passage capital des *Géorgiques* et ses résonances épicuriennes, je renvoie au commentaire de Jackie Pigeaud dans l'édition citée (p. XXX-XXXIII) ; plus généralement sur le rapport entre esthétique et physique chez le poète, Pigeaud, 1995, chap. 11 : « "La mesure du qualitatif" : Virgile », p. 235-295.

⁴⁴⁴ Taegio, 1554, fol. 6v : « non avete di lei una viva imagine nelle cose che costi opera la natura ? Che cosa è produrre, nodrire e maturare i frutti delle poma, se non una certa temperanza ? Che cosa è il resistere a l'empito de' venti, se non fortezza ? Il distribuir l'umore a tutte le parti fin a un picciol ramicello, secondo la debita proportion non è parte di giustitia ? Le scorze, le foglie e le pine non arguiscono manifesta prudentia ? ».

⁴⁴⁵. Gallo, 1575, p. 2 : « Che certamente egl'è pur cosa mirabile il vedere da una semenza uscir tanto numero di grani, da una sottil verga grossissimi alberi, e da un tenero inserto saporiti frutti. Accresce poi più oltre la meraviglia il considerar l'interna virtù di qualunque seme, germe e radice, e gli effetti e le cagioni loro ; e quindi salendo più alto con la mente, scorgere che colui che semina, incalca, che adacqua, ingrassa e in qual si voglia modo coltiva la terra, non è principal cagione di quegli effetti pieni di meraviglia che noi vediamo ; ma Iddio è quel solo che produce, accresce, moltiplica e mantiene ogni cosa che ci nasce ».

devant lui ces premiers éclairs à la façon de lignes ou d'étincelles de feu ardent) blesse en premier de ses splendides rayons les cimes superbes des hautes montagnes, puis sortant peu à peu de la mer se fait voir dans toute sa splendeur accomplie. Échelle certainement parfaite pour tous les beaux esprits afin de s'élever et de pénétrer dans les divines enceintes du ciel, et de contempler ensuite ces très hautes causes qu'il est malaisé d'expliquer par la langue humaine⁴⁴⁶.

La compréhension intuitive est supérieure à l'explication discursive ; la lumière, reflet de la splendeur divine, permet à la vue d'être le premier degré d'une connaissance métaphysique : on pressent dans ces lignes combien, chez ces auteurs, l'image de contemplation offerte par la vie campagnarde emprunte à la mystique du néoplatonisme florentin⁴⁴⁷.

Aristote faisait de l'émerveillement la première étape de la science qui a pour objet la contemplation (*theoria*) de la vérité. Au *Quattrocento*, le débat qu'avait lancé l'humanisme « civique » d'un Coluccio Salutati ou d'un Matteo Palmieri entre la *vita activa* et la *vita contemplativa* – promue par l'idéal monastique mais déjà sécularisée chez Pétrarque par la récupération du concept latin d'*otium litteratum* – fut tranché avec enthousiasme au profit de la seconde par le cercle de Ficin⁴⁴⁸. Dès le début de son dialogue, Taegio associe la cité à la vie active, la villa à la vie contemplative, c'est-à-dire spéculative, et affirme sa primauté :

Car spéculer et comprendre sont des actes divins, et constituent ce qui rend semblable aux Anges. Vous devez bien savoir que le bonheur contemplatif est plus digne et noble que le bonheur civil, tant par la noblesse du pouvoir de l'âme, dans laquelle il se trouve, que par la grandeur de son objet, qui est Dieu lui-même⁴⁴⁹.

Auparavant, il a résumé l'un des thèmes majeurs de l'anthropologie de la Renaissance : l'homme est l'anneau de la chaîne qui relie les choses mortelles aux divines ; il partage l'être avec les éléments, la vie avec les plantes, la sensation avec les animaux, mais encore l'intellect avec les Anges, ce qui prouve l'immortalité de son âme ; cet intellect de nature

⁴⁴⁶. Gallo, 1575, p. 344-345 : « *mirare e contemplare l'allegro nascimento della bellissima aurora ; mirando similmente la sua divina chiarezza, che a poco a poco va crescendo, finché il sole (mandando primamente innanzi di sé quei primi lampi a guisa di striccie o faville d'ardente fuoco) co' i suoi splendidissimi raggi ferisce prima le superbe cime de' monti altissimi, e poi uscendo pian piano fuor del mare, si fa compiutamente vedere splendentissimo. Scala certamente perfetta a tutti i belli spiriti, per salire e penetrare ne i divini chiostrì del cielo, per contemplare poi quelle altissime cagioni che malamente si possono spiegare con lingua umana* ».

⁴⁴⁷ Sur la mystique de la lumière et l'esthétique de la splendeur chez Ficin, voir Chastel, 1975, p. 81-91.

⁴⁴⁸. Voir Klibansky – Panofsky – Saxl, 1989, p. 391-394, et surtout Kristeller, 1991. Sur la dialectique entre vie active et vie contemplative dans la culture occidentale, voir notamment *Arbeit, Musse, Meditation*, 1991 ; pour la conception romaine de l'*otium*, André, 1966.

⁴⁴⁹. Taegio, 1559, p. 10 : « *perché lo speculare et intendere è cosa divinissima, et è quello che ne fa simili a gli Angeli ; dovete pur sapere che la felicità contemplativa è più degna e più nobile della civile, sì per la nobiltà della potenza dell'anima in cui si trova, sì ancora per la grandezza dell'oggetto suo, ch'è esso Iddio* ».

divine lui permet de contempler le mouvement des cieux, les Idées, et même Dieu⁴⁵⁰. Il s'agit de la conception d'origine néoplatonicienne de l'homme comme microcosme, résumé du macrocosme divisé hiérarchiquement en monde sublunaire, céleste et supra-céleste ; si les Pères de l'Église l'avaient largement reprise, sa fortune au XVI^e siècle doit beaucoup à Nicolas de Cues⁴⁵¹ et surtout à Jean Pic de la Mirandole, qui l'expose notamment dans le *Commentaire sur un poème de Girolamo Benivieni* (1486) et dans l'*Heptaple* (1489)⁴⁵². Il y emprunte d'ailleurs à l'*Asclepius*, traité du corpus hermétique – attribué à Hermès Trismégiste –, l'expression « l'homme est un grand miracle⁴⁵³ » : *topos* que l'on ne s'étonne guère de rencontrer chez Vieri, dont l'orientation philosophique cherche justement à renouveler celle de Pic, une conciliation de Platon et d'Aristote. Cette ontologie scalaire se retrouve chez Ficin et sert précisément de base à sa conception de la contemplation divine dont est capable l'expérience intérieure. L'âme y gravit les degrés de l'être, jusqu'à atteindre l'intuition immédiate de Dieu pendant un bref moment ; cet acte contemplatif suprême s'accompagne alors d'une connaissance absolue, qui comprend aussi celle de tous les objets, et d'une sensation de béatitude ; il laisse ensuite place à une redescende vers l'expérience ordinaire ou un degré moins élevé de contemplation⁴⁵⁴. En bien des passages, notamment dans le *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Ficin évoque cet élan d'amour qui peut conduire l'âme jusqu'à l'union effusive avec le divin⁴⁵⁵. Élan d'amour d'une tout autre portée que le désir spéculatif d'Aristote, car il engage l'immortalité de l'âme.

Taegio semble précisément refléter les enseignements du philosophe de Careggi :

Il vous faut savoir que l'homme, une fois rompus les liens des sens trompeurs par la victoire sur soi-même, se hisse à la spéculation des choses naturelles, et passe de là avec bonheur à la contemplation des esprits célestes, où l'image de Dieu resplendit comme dans un miroir brillant ; il s'allume tout entier, s'enflamme dans le véritable amour divin, et

⁴⁵⁰ Taegio, 1559, p. 4-6.

⁴⁵¹ C'est le centre du célèbre livre de Cassirer, 1983.

⁴⁵² Pic de la Mirandole, 1989, I, 12, p. 100-101 ; Pic de la Mirandole, 1993, *Heptaplus*, V, 6, p. 212-214. Concernant l'influence déterminante de ce philosophe sur la pensée du XVI^e siècle, voir notamment *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico Della Mirandola*, 1965.

⁴⁵³ Hermès Trismégiste, *Asclepius*, 6 (éd. 1991-92, vol. II, p. 301) : « o *Asclepi*, magnum miraculum est homo ».

⁴⁵⁴ Voir la monographie de Kristeller, 1988, p. 66-85, sur la gradation de l'être, et p. 237-245, sur l'acte contemplatif suprême.

⁴⁵⁵ Voir par exemple Ficin, 1978, V, 4, p. 185. On peut lire à ce sujet la synthèse de Panofsky, 1967, p. 203-215, reprise et affinée dans Panofsky, 1993, p. 329-336.

s'élevant alors par l'intellect jusqu'à la première intelligence qui gouverne le tout, il s'unit avec elle, et se nourrit de nectar et d'ambrosie dans la plus grande délectation⁴⁵⁶.

Il n'est pas le premier à les vulgariser dans un traité consacré à la villa ; Lollio l'avait fait avant lui, de manière fort explicite :

Dans la villa plus qu'ailleurs (pour en dire ce que je sens) il me semble que l'on peut jouir précisément de ce mode de vie que Ficin et beaucoup d'autres sages appellent vie par excellence [la vie contemplative] : c'est-à-dire lorsque l'homme, dégagé des passions, libre des tourments et des tracasseries (...), se contentant de ce qu'il possède, vit avec l'âme en paix. Utilisant néanmoins et exerçant le précieux don de l'intellect, spéculant par son moyen, il considère l'insatiable appétit de la matière primordiale, la solidité de la terre, la rareté de l'air, le flux des eaux, la transparence du feu, la splendeur des comètes, la production de la neige, la chute de la pluie, la congélation de la grêle, le souffle des vents, la force des séismes, la violence des éclairs, les couleurs des arcs-en-ciel, la condensation des métaux, la verdure de l'herbe, le renouvellement des plantes, la variété des fruits, les sensations des animaux, la nature des poissons, la vertu des pierres, l'industrie de l'homme, l'éclat du soleil, la lumière du jour, les ténèbres de la nuit, l'obscurcissement de la lune, la rotation des planètes et la disposition des étoiles. Et enfin pénétrant par la pensée la grande enceinte du ciel, il regarde le bel ordre admirable de ces intelligences pures et claires [les anges] ; et s'élevant de l'une à l'autre par l'intellect, il se conduit à la contemplation de la première cause, en laquelle d'une manière parfaite et indivisible, comme en un miroir le plus pur, se rassemble et resplendit l'être et la permanence de toute chose⁴⁵⁷.

Ce mouvement ascendant de la contemplation passe d'abord par le sensible et la phénoménologie du monde sublunaire, la matière et les éléments, leur combinaison dans les manifestations météorologiques et la variété des êtres naturels. La villa campagnarde est donc un terrain d'observation pour la philosophie naturelle : nous aurons à examiner, dans les deux prochains chapitres, certaines voies par lesquelles le jardin le reflète. La *technè*

⁴⁵⁶. Taegio, 1559, p. 13-14 : « *Avete a sapere che l'uomo, quando rotti i legami de' lusinghevoli sensi con la vittoria di se stesso, s'innalza alla speculatione delle cose naturali, et indi felicemente passa alla contemplatione delli spiriti celesti, dove l'immagine d'Iddio come in un lucido specchio risplende, tutto si accende e infiamma nel vero amor divino ; e salendo poi con la mente alla prima intelligenza governatrice del tutto, con esso lei s'unisce, e di nettare e ambrosia con somma dilettatione si pasce* ».

⁴⁵⁷. Lollio, 1544, fol. B III r-v : « *In villa più che altrove (per dirne quel ch'io sento) parmi che a punto goder si possa quella maniera di vita, laquale dal Ficino e da molti altri savi per eccellentia è chiamata vita : et è quando l'uomo sciolto da le passioni, e libero da i travagli e da le molestie (...), contentandosi di quel ch'egli ha, vive con l'animo tranquillo ; usando però sempre et esercitando il pretiosissimo dono dell'intelletto, col mezzo suo speculando, considera lo insatiabile appetito della prima materia, la sodezza della terra, la rarità de l'aere, il flusso dell'acque, la trasparenza del fuoco, lo splendor delle comete, le produzioni delle nevi, il cader delle piogge, la congelatione delle grandini, il soffiare de i venti, la forza de i terremoti, l'impeto de le baleni, i colori de gli archi del sole, la condensation de i metalli, il verde de l'erbe, il rinovar delle piante, la varietà de i frutti, i sentimenti de gli animali, la natura de i pesci, la virtù delle pietre, la industria de l'uomo, la lucidezza del sole, la luce del giorno, le tenebre della notte, l'oscurar de la luna, il girar de pianetti e la dispositione delle stelle. E finalmente col pensier penetrando dentro al gran chiostro del cielo, riguarda il bello e mirabile ordine di quei puri e chiari intelletti ; e da l'uno all'altro con la mente salendo, si conduce alla contemplatione della prima causa ; nellaquale perfettamente, e indivisibilmente, quasi in un specchio purgatissimo, si raccoglie e riluce l'essere e la conservation di tutte le cose* ».

humaine est-elle à peine mentionnée que déjà, poursuivant cette échelle que le rythme lancinant de la phrase cherche à transcrire, la spéculation passe au monde céleste des astres, enfin à l'intelligible.

Taegio, qui reprend à son tour cette idée de l'ascension contemplative, en donne une formulation particulièrement lyrique parce qu'elle se donne, de la même manière que dans la vision de Léonard, comme le récit d'une expérience personnelle et solitaire :

En restant à la villa seul dans ma chaumière⁴⁵⁸ [*tugurio*], j'arrive à une bien plus grande connaissance que ceux qui discutent dans les cités avec de nombreuses personnes. (...) Avec l'âme, sans bouger aucune partie du corps, je cherche toutes les parties de l'Océan, j'encercle toute cette boule ronde que l'on appelle la Terre, je vais trouver combien de mers l'inondent, combien de lacs la baignent, combien de fleuves l'irriguent, combien d'îles, de ports, de récifs, de montagnes, de plaines, de châteaux, de villes, de provinces et de régions s'y trouvent. Et pénétrant plus à l'intérieur, je vais trouver les veines de l'or, de l'argent et des autres métaux, et avec elles le centre de la Terre. Et non content de ces choses basses, je m'envole sur les ailes de la pensée, et passant par toutes les régions de l'air et de la sphère du feu j'entre dans le ciel puis glissant par l'intellect de sphère en sphère, et d'une intelligence pure à une autre, je me conduis enfin à Dieu lui-même. Et ensuite rempli d'émerveillement [*meraviglia*], je commence à retourner en ordre à la considération des choses qu'Il produit ; et montant et descendant de cette manière, je parviens à la parfaite connaissance de ce monde. Je passe mes jours en grande joie ; de cette contemplation découle le bonheur humain⁴⁵⁹.

Passage crucial pour comprendre le rapport entre villégiature et contemplation. Alessandro Rinaldi, l'un des premiers chercheurs à en avoir signalé l'importance, rapproche ce voyage à travers les sphères naturelles et supranaturelles de l'expérience d'une connaissance totale et instantanée telle que la permettrait un Théâtre de la Mémoire⁴⁶⁰. En effet, comme Frances

⁴⁵⁸. Le modeste abri, la cabane ou la hutte, comme le latin « *tugurium* » (par exemple Virgile, *Bucoliques*, I, 68, éd. 1983, p. 4).

⁴⁵⁹. Taegio, 1559, p. 9-10 : « *stando io in villa solo nel mio tugurio, vengo per avventura in maggior cognitione, che non fanno quegli che nelle città conversano con più sorti di persone. (...) Con l'animo, non muovendosi alcuna parte del corpo, cerco tutte le parti dell'Oceano, cirondo tutta questa rotonda palla che terra si chiama ; vo a trovare quanti mari la inondino, quanti laghi la bagnino, quanti fiumi la irrighino, quanti isole, porti, scogli, monti, piani, castelli, città, provincie e regioni si trovino. Et più adentro penetrando vo a trovar le vene dell'oro, dell'argento e de gli altri metalli, insieme col centro della terra. Et non contento di queste cose basse, mi levo con l'ali del pensiero a volo. Et passando per tutte le regioni dell'aria e della sfera del foco entro nel cielo, e con la mente scorrendo di sfera in sfera, e da una pura intelligenza all'altra, finalmente mi conduco ad esso Iddio. Et quindi tutto ripieno di meraviglia commincio ordinatamente a ritornare alla consideratione delle cose da lui prodotte ; et in tal maniera salendo e scedendo, vengo in perfetta cognitione di questo mondo ; e con gran contentezza passo i giorni miei, e da questa contemplatione deriva la felicità umana ».*

⁴⁶⁰. Rinaldi, 1979, p. 160-161.

Yates l'a signalé de longue date dans son livre sur l'*Pars memorativa*⁴⁶¹, le traité de Taegio évoque plus loin la villa milanaise de Pomponio Cotta où le théâtre de Giulio Camillo était représenté dans une peinture, et poursuit par une citation littérale de l'*Idea del Theatro* publiée en 1550. Camillo y expliquait le fonctionnement de sa machine mnémonique : si nous voulons voir l'ensemble d'une grande forêt (*bosco*), il nous faut gravir un chemin en pente afin de le contempler de haut depuis une colline :

La forêt est notre monde inférieur, la montée représente les cieux, et la colline est le monde supra-céleste. Pour bien comprendre ces choses inférieures, il faut s'élever aux supérieures, et regardant de haut en bas, nous pourrions avoir des premières une connaissance plus sûre⁴⁶².

Certes, comme certains commentateurs l'ont proposé⁴⁶³, il est possible de voir dans cette parabole, où le paysage se fait représentation allégorique de la tripartition du cosmos d'origine néoplatonicienne et cabalistique, le modèle éventuel de la conception du jardin comme itinéraire « initiatique », dont nous avons relevé à plusieurs reprises le reflet dans la culture du XVI^e siècle. Néanmoins, c'est aller vite en besogne que d'alléguer les deux textes de Taegio et de Camillo pour interpréter le parcours d'un « *bosco* » tel que Bomarzo comme la transposition de cette « ascension » vers la « Vérité », ainsi que le suggèrent Weil et Darnall⁴⁶⁴.

Pour saisir la portée du récit lyrique de Taegio, il me semble avant tout nécessaire d'en mesurer le caractère topique. Ce n'est pas tant de l'allégorie de Camillo qu'il se rapproche, mais plutôt de la conception ficinienne ou disons plus largement « néoplatonicienne » de la contemplation intérieure, qui serait en fait une matrice commune aux deux textes⁴⁶⁵. On pourrait d'ailleurs trouver de multiples antécédents à un tel voyage mental. Par exemple dans l'itinéraire de la *Divine Comédie* et son ascension au *Paradis* à

⁴⁶¹. Yates, 1975, p. 149.

⁴⁶². Camillo, 1991, p. 54-55 : « *Se noi fossimo in un gran bosco, et avessimo desiderio di ben vederlo tutto, in quella stando al desiderio nostro non potremmo sodisfare, perciocché la vista intorno volgendo, da noi non se ne potrebbe veder, se non una picciola parte, impedendoci le piante circonvicine il veder delle lontane ; ma se vicino a quello vi fosse una erta, la qual ci conducesse sopra un alto colle, del bosco uscendo, dall'erta comincieremmo à vedere in gran parte la forma di quello ; poi sopra il colle ascési, tutto intero il potremmo raffigurare. Il bosco è questo nostro mondo inferiore, l'erta sono i cieli, et il colle il sopraceleste mondo. Et a voler bene intender queste cose inferiori, è necessario di ascendere alle superiori, et di alto in giù guardando, di queste potremo aver più certa cognitione* », texte cité à la lettre par Taegio, 1559, p. 72.

⁴⁶³. Voir les suggestions de Fagiolo, 1980a, p. 126-127.

⁴⁶⁴. Darnall – Weil, 1984, p. 7-9.

⁴⁶⁵. Sur les dettes de Camillo à l'égard du néoplatonisme florentin, voir Yates, 1975, en particulier p. 150-177.

travers la succession des cieus conduisant à la vision finale de Dieu, ou chez saint Augustin, dans le fameux passage sur la vitalité de la mémoire au dixième livre des *Confessions* :

Voyez, il y a dans ma mémoire des champs, des antres, des cavernes innombrables, peuplées à l'infini d'innombrables choses de toute espèce, qui y habitent, soit en images seulement, comme pour les corps ; soit en elles-mêmes, comme pour les sciences ; soit sous la forme de je ne sais quelles notions ou notations, comme pour les affections de l'âme, que ma mémoire retient, alors même que l'âme ne les éprouve plus, quoiqu'il n'y ait rien dans la mémoire qui ne soit dans l'esprit. À travers tout ce domaine, je cours de ci de là, je vole d'un côté puis de l'autre, je m'enfonce aussi loin que je peux : de limites nulle part ! Tant est grande la puissance de la mémoire, tant est grande la puissance de la vie chez l'homme, qui ne vit que pour mourir⁴⁶⁶ !

Mais aussi dans la gnose hermétique, un corpus, faut-il le rappeler, largement diffusé dans la culture du XVI^e siècle par la traduction latine de Ficin des textes attribués à Hermès Trismégiste⁴⁶⁷ : le *Pimandre* explique qu'après la mort, l'âme s'élance à travers l'armature des sphères et se dépouille des accidents et des passions dont elle s'était revêtue lors de sa descente précédant la naissance, pour s'unir enfin à Dieu⁴⁶⁸ ; elle est aussi capable de se transporter ailleurs ou de s'envoler vers le ciel, et en cherchant à embrasser le Tout elle parvient à une compréhension intuitive de Dieu⁴⁶⁹. La pensée de Plotin donne encore une place centrale à l'extase, expérience visionnaire et ascensionnelle qui arrache au multiple et fait accéder à l'Un. Faire toute l'archéologie philosophique et poétique, de l'Antiquité à la

⁴⁶⁶. Augustin, *Confessions*, X, 17, 26 (éd. 1969, vol. II, p. 259) : « *Ecce in memoriae meae campis et antris et cauernis innumerabilibus atque innumerabiliter plenis innumerabilium rerum generibus siue per praesentiam, sicut artium, siue per nescio quas notiones uel notationes, sicut affectionum animi – quas et cum animus non patitur, memoria tenet, cum in animo sit quidquid est in memoria – per haec omnia discuro et uolito hac illac, penetro etiam, quantum possum, et finis nusquam : tanta uis est memoriae, tanta uitae uis est in homine uiuente mortaliter !* ». Sur ce texte, voir le commentaire de Yates, 1975, p. 58-61.

⁴⁶⁷. Comme s'est attaché à le montrer Yates, 1988 ; voir également les observations de Kristeller, 1969-93, « M. Ficino e L. Lazzarelli : contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento » (1938), vol. I, p. 221-228, et de Garin, 1994a, « Nota sull'ermetismo » (1955), p. 143-154 (et plus récemment Garin, 1991, p. 84-86), ainsi que le recueil *Hermeticism and the Renaissance*, 1988. Pour le débat historiographique suscité par cette fortune de l'hermétisme à la Renaissance, je renvoie à la synthèse de Zambelli, 1996, p. 251-327.

⁴⁶⁸. Hermès Trismégiste, *Poimandrès*, I, 25-26, éd. 1991-92, vol. I, p. 15-16.

⁴⁶⁹. Voir notamment Hermès Trismégiste, *Traité XI*, 19-20 : « Fais-toi grandir jusqu'à correspondre à la grandeur sans mesure, par un bon qui t'affranchisse de tout corps ; élève-toi au-dessus de tout temps, deviens Aïôn [l'Eternité] : alors tu comprendras Dieu. Ayant mis dans ta pensée qu'il n'est pour toi rien d'impossible, estime-toi immortel et capable de tout comprendre, tout art, toute science, le caractère de tout être vivant. Monte plus haut que toute hauteur, descend plus bas que toute profondeur. Rassemble en toi-même les sensations de tout le créé, du feu et de l'eau, du sec et de l'humide, imaginant que tu es à la fois partout, sur la terre, dans la mer, au ciel, que tu n'es pas né encore, que tu es dans le ventre maternel, que tu es adolescent, vieillard, que tu es mort, que tu es par delà la mort. Si tu embrasses par la pensée toutes ces choses à la fois, temps, lieux, substances, qualités, quantités, tu peux comprendre Dieu » (éd. 1991-92, vol. I, p. 154-156).

Renaissance, de ce petit texte où Taegio évoque la contemplation campagnarde exigerait une compétence qui me dépasse.

Je crois qu'il faut d'abord retenir la marque de cette mystique de la contemplation transcendante qu'a développée le néoplatonisme florentin, dont les dettes vis-à-vis de l'hermétisme et de Plotin sont du reste profondes. Mais Taegio la greffe probablement sur la conception du bonheur rustique tel que le célèbre toute la fin du deuxième chant des *Géorgiques*, une existence tranquille, libérée des tracasseries de la ville et tournée vers la connaissance de la nature⁴⁷⁰ : le dénuement, le repos dans un modeste abri (« *tugurio* »), comme conditions de la sagesse ; c'est en quelque sorte pousser d'un cran la légitimation *théorique* de la villégiature que d'en faire un mode de vie voué à la contemplation divine et pas seulement à celle du monde sublunaire ou céleste. Lollo l'avait esquissé avant lui. Toutefois ce dernier, à la suite de Virgile, mettait l'accent sur les « phénomènes » de la nature, tandis que Taegio insiste davantage sur une vision géographique et propose un récit à la première personne. Ce regard d'un sujet qui s'élève et domine les plaines, les fleuves et les mers, on le retrouve justement chez Pétrarque dans la lettre sur l'ascension du mont Ventoux. Le « spectacle grandiose » qui s'offre à la cime le laisse d'abord « comme frappé de stupeur » ; puis relisant saint Augustin et se rappelant la primauté qu'il accorde à la contemplation intérieure, il « tourne les yeux de l'âme vers soi-même⁴⁷¹ » et médite sur la grandeur de cette âme, en pensant à ce même passage de Virgile⁴⁷². Selon Ritter, Pétrarque formule le premier un rapport « esthétique » au paysage, à partir de la tradition philosophique de la *theoria*, de la vision contemplative qui s'était cristallisée chez Augustin⁴⁷³. À sa manière, Taegio semble renouveler l'opération cette fois sur la base de la *theoria* ficinienne : le déchirement, le scrupule devant la beauté du sensible y ont fait place au survol du monde et au bonheur. « Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse s'élancer vers les champs lumineux et sereins », dira un autre « platonicien », Baudelaire.

⁴⁷⁰. Virgile, *Géorgiques*, II, 458-542 (éd. 1998, p. 68-74), en particulier les vers 475-483 sur la connaissance de la physique.

⁴⁷¹. Pétrarque, 1992, *Familiarum Rerum Libri*, IV, 1, 34, p. 388 : « *Primum omnium spiritu quodam aeris insolito et spectaculo liberiore permotus, stupendi similis steti* » ; 29, p. 391 : « *in me ipsum interiores oculos reflexi* ».

⁴⁷². Pétrarque, 1992, *Familiarum Rerum Libri*, IV, 1, 34, p. 392 : « *"Felix qui potuit rerum cognoscere causas / Atque metus omnes et inexorabile fatum / Subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari !"* », citation précise de Virgile, *Géorgiques*, II, 490-493 (éd. 1998, p. 70).

⁴⁷³. Ritter, 1997, p. 37-57.

Borghini commence *Il Riposo* sur un mode très proche, mais suivant un mouvement inverse : les yeux sont d'abord levés vers le ciel, puis s'abaissent au sol pour observer les productions de la terre et la variété de la nature, avant de s'arrêter sur l'homme et de considérer l'excellence de cette créature qui résume en elle l'univers⁴⁷⁴. Ce n'est plus du lyrisme poétique d'un Virgile ou d'un Pétrarque qu'il s'agit alors, mais de celui, métaphysique, de Pic de la Mirandole lorsqu'il célèbre la « dignité de l'homme » fondée sur sa centralité ontologique et sa faculté à s'élever jusqu'à son Créateur, qui lui a dit au premier jour :

Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient⁴⁷⁵.

Vers le sublime

Le jardin fait rire, inspire l'épouvante ou l'émerveillement. La variété de ces registres assimile son esthétique à une *poétique*, où l'on pourrait distinguer le ridicule propre à la comédie, la *catharsis* à la tragédie et la surprise admirative à l'épopée : c'est celle que développe le Tasse notamment dans les *Discours du poème héroïque*, rédigés vers 1587 comme version amplifiée des *Discours de l'art poétique* et publiés en 1594. Dans la lignée d'Aristote, il y définit le « *mover meraviglia* » comme un effet commun à tous les genres poétiques mais caractérisant spécifiquement l'émotion et le plaisir que doit créer l'épopée⁴⁷⁶. Selon Françoise Graziani, qui a très bien montré comment la *meraviglia* devient chez le Tasse l'une des clefs de voûte de sa conception du poème, « ce plaisir de l'illumination qui naît de l'étonnement éprouvé par le lecteur à comprendre intuitivement, comme par surprise, plus de choses que le poète n'en dit » engage la dimension métaphysique de la poésie : la *meraviglia* « nomme l'enthousiasme au titre de réponse analogique apportée par le lecteur à

⁴⁷⁴. Borghini, 1584, p. 1-3. Lazzaro, 1990, p. 10 et p. 289, note 23, relie ce texte au passage précédemment cité de Taegio. Je ne suis pas du tout de l'avis de sa conclusion : « *these philosophical ideas were applied to gardens only in casual and unsystematic way ; they express commonly held notions about the universe, not any particular philosophical school or chronological moment* ».

⁴⁷⁵. Pic de la Mirandole, 1993, *Oratio de dignitate hominis*, 5, p. 6 : « *Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde comodius quicquid est in mundo* » (trad. p. 7).

⁴⁷⁶. Tasse, 1964, p. 72-73, et traduction française dans Tasse, 1997, p. 154-155.

l'élévation de la pensée du poète et à sa propre inspiration poétique⁴⁷⁷ ». C'est-à-dire que le Tasse, en cherchant à rassembler en un seul concept toute la polysémie du terme, le *thaumaston* et l'*ekplëxis*, le *mirabile* et le *stupor*, identifie finalement le choc de l'étonnement et l'admiration contemplative à peu près comme l'avait fait le *Traité du sublime* attribué à Longin, qu'il connaissait certainement⁴⁷⁸ :

Car ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs.
Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux toujours l'emporte sur ce qui vise
à convaincre et à plaire⁴⁷⁹.

La vision « sublime » du paysage, si essentielle dans la pensée et la sensibilité du XVIII^e siècle, possède plus d'une dette à l'égard de l'Antiquité ; chez Kant, dans les passages que nous avons rappelés, on devine combien « *l'étonnement*, qui confine à l'effroi, l'horreur et le frisson sacré » par lesquels le philosophe caractérise l'expérience émotive de la « force de la nature » se rattachent à tout le topique du *locus horridus*. Dans quelle mesure le terrain avait-il été préparé dès la seconde moitié du XVI^e siècle, en particulier à travers le rôle expressif et poétique dont le jardin s'était chargé, voilà une question historiographique qui mènerait sans doute assez loin, surtout si l'on songe que le traité de Longin était loin d'être méconnu dans le milieu florentin, par exemple chez Giacomini ou chez Pier Vettori⁴⁸⁰, qui avait été le professeur de grec du jeune François⁴⁸¹.

Je me limiterai à deux repères, deux témoignages que leur caractère rhétorique pourrait rendre peu persuasifs pour une démonstration rigoureuse de l'hypothèse qui se dessine ici – mais après tout le sublime veut que la rhétorique dépasse la simple conviction d'un lecteur. Vieri, qui par sa définition de la *meraviglia* laisse entendre que le jardin saisit l'âme de son spectateur pour la porter au plus haut d'elle-même, affirme :

⁴⁷⁷. Graziani, 1997, p. 46-47. Cet essai, introduction à sa traduction annotée des *Discorsi* (Tasse, 1997), présente très clairement les enjeux de la poétique du Tasse.

⁴⁷⁸. Graziani, 1996, en particulier p. 120-123.

⁴⁷⁹. Longin, *Du sublime*, I, 4 (éd. 1993, p. 52) ; la traduction de Boileau (parue en 1674 et sous-titrée « Du merveilleux dans le discours ») reflète encore par ses périphrases l'éventail sémantique de la *meraviglia* : « il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader » (Longin – Boileau, 1995, p. 74).

⁴⁸⁰. Giacomini, 1972b, p. 442, cite explicitement Longin ; Pier Vettori y avait fait de nombreuses allusions dans son commentaire au *De elocutione* de Demetrius (1562), qui a d'ailleurs été longuement pratiqué par le Tasse comme l'a montré Raimondi, 1980, p. 31-35.

⁴⁸¹. Berti, 1967, p. 43.

À Pratolino, afin que ces statues se tournent, fassent de la musique, jettent de l'eau, il y a tant et tant d'artifices stupéfiants dans des lieux cachés, que celui qui les verrait tous ensemble serait porté à l'extase⁴⁸².

D'autre part le Tasse a composé trois octaves sur Pratolino en 1585-1586, c'est-à-dire à l'époque où, incarcéré à Ferrare au couvent de Sainte-Anne à la suite de crises de délire publiques, il se cherche fébrilement auprès des puissants le protecteur qui le sauvera. Deux d'entre elles sont dédiées à Bianca Cappello, l'autre aux filles du grand-duc. Que dit la première ?

Ici la bassesse d'autrui devient sublime,
ici l'humilité s'exalte, ici résonne
un aimable Pratolino en mille vers ;
et ici partage et donne ses grâces
dame plus belle que la dame d'Argos,
et le ciel apaise s'il y a des éclairs et s'il tonne ;
et tandis que l'Apennin et la mer si large
donnent leurs tributs aux hôtes, moi je répands les miens⁴⁸³.

Strophe d'éloge et d'occasion, et pourtant il n'est peut-être pas indifférent que le Tasse, en célébrant Pratolino dont la renommée était déjà grandissante et à laquelle, semble-t-il, il offre d'apporter son talent, ait choisi pour *concelto* la propre exaltation du poète, martelant l'idée du lieu par la construction anaphorique (« ici »), et ait placé le jardin sous un ciel d'orage, à la rencontre de la montagne et de l'océan⁴⁸⁴.

La question reste ouverte ; il faut au moins la poser. On a parfois vu, par le biais d'une approche formaliste, le « style paysager » s'annoncer dans l'irrégularité de Pratolino : « Pour nous, la nouveauté la plus remarquable peut-être de ce jardin, c'est son tracé. (...) »

⁴⁸². Vieri, 1586, p. 64 : « *in Pratolino, perché quelle statue si voltino, suonino, gettino acqua, sono tanti e tanti artifizi stupendi in luoghi occulti, che chi gli vedessi tutti insieme se n'andrebbe in estasi* ».

⁴⁸³. Tasse, 1898-1902, *Loda di Pratolino e la signora Granduchessa di Toscana* (1585-86), vol. IV, p. 356 : « *Qui la bassezza altrui divien sublime, / Qui l'umiltà s'esalta, e qui risuona / Un vago Pratolino in mille rime : / E qui le grazie sue comparte e dona / Donna più bella de la donna d'Argo, / E 'l cielo acqueta se lampeggia e tuona : / E mentre l'aspro monte e 'l mar sì largo / Dan tributi a la mensa, i miei li spargo* ». Je traduis en privilégiant l'une des variantes (« *E mentre l'Appennino* » au septième vers). Il n'est pas impossible que la fin du poème fasse allusion, dans ces « tributs » pour la table (« *mensa* »), aux poissons pêchés par François dans le *vivai* de l'Apennin...

⁴⁸⁴. Sur l'entrecroisement entre poétique du sublime et météorologiques – ce domaine allant surtout nous occuper ci-dessous, chap. 5 –, il faut signaler le bel essai de Bompiani, 1996.

Buontalenti, ce génie fécond, aurait-il inventé le jardin anglais ? », se demande par exemple Germain Bazin⁴⁸⁵. Peut-être, mais pas seulement lui et pas seulement de cette manière.

Il n'est pas, à ma connaissance, d'auteur qui ait explicitement théorisé au XVI^e siècle l'application dans l'art des jardins de la « dramaturgie de la nature » – encore que cette idée ne soit pas étrangère à la culture du temps, à partir de la notions de *varietas*⁴⁸⁶ –, comme devait le faire Chambers dans sa *Dissertation sur le jardinage de l'Orient* (1772) sous le couvert d'un prétendu modèle chinois. Mais l'examen des lieux et des textes met en évidence quelque chose d'assez proche de cette composition en « scènes riantes », « horribles » et « enchantées » dont parle l'architecte anglais⁴⁸⁷, et qu'un Claude-Henri Watelet, dans l'*Essai sur les jardins* (1774), rattachera directement à la tradition occidentale en parlant de « caractères » pittoresque, poétique, et romanesque, faisant par exemple de ce dernier la transposition du *locus horridus* classique :

Tel serait, par exemple, un lieu très sauvage où des torrents se précipiteraient dans des vallons creux ; où des rochers, des arbres tristes, le bruit des eaux répété par les antres multipliés, porteraient dans l'âme une sorte d'effroi⁴⁸⁸.

Il n'est pas si étonnant qu'à la Renaissance, dans la ferveur pour la culture classique, le jardin se soit mis à reprendre et à mettre en espace la gamme des *topoi* que lui offrait la poésie antique dans sa vision du paysage. Les Modernes n'en finissent jamais de se ressourcer aux Anciens.

Que l'expression « paysage antique » soit en elle-même problématique, au sens où le monde gréco-romain n'aurait connu que « l'environnement » ou au mieux le « proto-paysage », en tout cas n'aurait pas complètement vécu un rapport subjectif et esthétique à la nature, n'est ici qu'une question secondaire⁴⁸⁹. Le XVI^e siècle a derrière lui Pétrarque : si le

⁴⁸⁵. Bazin, 1988, p. 112.

⁴⁸⁶. Voir par exemple Tasse, 1997, *Discours de l'art poétique*, II, p. 110, qui affirme : « nous voyons bien que cela même qui est désagréable en soi peut pourtant nous devenir cher grâce à la variété ; et que la vue des déserts comme la froideur et la sévérité des hauts sommets nous agréent après la douceur des lacs et des jardins ».

⁴⁸⁷. Voir les extraits reproduits dans Baridon, 1998, p. 432-434. Je renvoie de nouveau à Baltrušaitis, 1995, « Jardins et pays d'illusion », p. 242-246.

⁴⁸⁸. Watelet, 1774, p. 55 et 88-89. Voir sur ce point les recherches de Monique Mosser (dont Mosser, 1992).

⁴⁸⁹. Je renvoie, parmi les publications récentes, aux deux recueils *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement antiques*, 1996, et *Paysages et milieux naturels dans la littérature antique*, 1998, ainsi qu'aux études de Saïd, 1997, et Videau, 1997. Pour la notion de « proto-paysage », voir Berque, 1995, dont la position est reprise et nuancée par Roger, 1997, en particulier p. 48-57 (l'existence lexicale du concept de paysage ne serait pas nécessaire

mot « *paesaggio* » n'apparaît sur la scène linguistique italienne qu'au milieu du siècle et se limite alors au champ de la peinture – la première occurrence repérée date d'une lettre du Titien de 1552 qui se réfère à deux de ses tableaux⁴⁹⁰ –, la notion « moderne » de paysage, c'est-à-dire d'étendue de pays que le regard embrasse et à laquelle est attribuée une valeur esthétique ou, pour reprendre la définition de Ritter, « la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments⁴⁹¹ », est désormais une notion « acquise », culturellement instituée. Et le XVI^e siècle a avec lui Poliphile : non pas, encore une fois, que l'ouvrage de Colonna soit la source où les créateurs viennent forcément puiser, mais son récit y formule pleinement l'*expressivité* de l'espace et la *narrativité* du jardin⁴⁹². Dans le sillage de la théorie de l'imitation – par quels cheminements, il nous faut encore l'approfondir⁴⁹³ –, ce dernier est conçu comme représentation de paysages, littéraires, « imaginaires » davantage que topographiques. Les créations de Buontalenti, mais aussi d'Orsini, de Ligorio chez qui on sent jusqu'aux échos de l'*ars topiaria* antique, le manifestent bien.

Dans cette approche de l'expérience émotive du lieu, j'ai privilégié la littérature. Quelques mots au sujet de la peinture. Un examen attentif et aussi systématique que possible du rôle des *affetti* dans la peinture de paysage au *Cinquecento* mériterait d'être livré. Le poids des *topoi* classiques s'y révélerait sans doute non négligeable. On le sent au moins dans les textes théoriques. Ainsi Lomazzo propose-t-il une typologie des tableaux de paysage qui articule, en une longue énumération, les catégories de sujets à une topique des émotions : « lieux fétides, obscurs, souterrains, religieux et funestes », « lieux effrayants et solitaires, grottes, cavernes », « lieux privilégiés », « lieux de feu et de sang », « d'autres clairs et d'atmosphère sereine », « d'autres agréables dans lesquels il y a des sources, des prairies, des jardins⁴⁹⁴ ». Ernst Gombrich a décelé dans cette apparente confusion le reflet de la trilogie vitruvienne des décors de théâtre. Selon l'historien, si la théorie italienne de l'art a

pour qu'une culture soit qualifiée de « paysagère »). D'une toute autre perspective apparaissent les travaux de Venturi Ferriolo sur les enjeux philosophiques du paysage dans l'Antiquité, en particulier 1999a et b.

⁴⁹⁰. Voir sur cette question Franceschi, 1997.

⁴⁹¹. Ritter, 1997, p. 59.

⁴⁹². Sur ce point, je me réfère de nouveau à Polizzi, 1998a et b, et 1999.

⁴⁹³. Voir *infra*, chap. 5 et 6.

⁴⁹⁴. Lomazzo, 1973-74, *Trattato dell'arte della pittura*, VI, 62, vol. II, p. 402-409 : « *luoghi fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi e funesti, (...) luoghi spaventoli e solitari, spelonche, caverne, (...) luoghi privilegiati (...), luoghi di fuoco e di sangue (...), altri chiari e d'aria serena, (...) altri dilettevoli ne i quali sono fonti, prati, orti (...)* ». Voir le commentaire d'Ossola, 1971, p. 257-259.

paradoxalement laissé peu de place au paysage, son essor comme genre pictural aurait pourtant été permis par le développement d'un marché indissociable de ce cadre théorique et de sa valorisation de la peinture comme domaine esthétique. En aval, le modèle pictural orienterait la perception ; par exemple, il lui semble que « la découverte du paysage alpestre ne précède pas, mais suit la diffusion des gravures et des peintures montrant des panoramas montagneux » ; il y aurait « antériorité de la peinture de paysage sur le “sentiment” du paysage⁴⁹⁵ ». C'est le type de phénomène culturel que le philosophe Alain Roger a désigné récemment sous le nom d'« artialisation *in visu* », l'un des processus par lesquels le « pays » est reconnu comme « paysage » en étant qualifié de valeurs esthétiques, complémentaire de l'« artialisation *in situ* » dont le jardin serait l'une des formes⁴⁹⁶. En tout cas, il vaut la peine d'enquêter sur le modèle poétique, ses registres et ses *topoi*, afin de mieux saisir cette relation entre représentation picturale et « sentiment » du paysage : c'est ce qu'indiquent d'ailleurs les résultats dégagés par certains travaux dans le domaine du genre pastoral⁴⁹⁷. L'art d'un Tintoret ou d'un Greco suggère également, avant celui d'un Poussin, comment la poétique du sublime a pu orienter la figuration du paysage⁴⁹⁸. En ce qui concerne la fonction émotionnelle des jardins à la Renaissance, bien que rien n'interdise de penser que des créateurs aient pu quelquefois chercher à imiter des tableaux en trois dimensions comme ce sera fréquemment le cas au XVIII^e siècle – mais cela reste à prouver – ou que des visiteurs aient vécu leur parcours en y reconnaissant des scènes vues en peinture, le rôle des paradigmes littéraires reste sans nul doute essentiel pour comprendre les modes d'expressivité du jardin au *Cinquecento*. Nous poursuivrons plus loin une confrontation entre son esthétique et celle de ces deux arts⁴⁹⁹.

Ce qui se dessinait au chapitre précédent s'est ici confirmé : l'expérience du jardin, sous-tendue par un imaginaire de l'immersion et du contact, paraît se donner comme celle, sécurisée, d'une nature désarmée de ses éventuels périls. Concentrant les qualités

⁴⁹⁵. Gombrich, 1983, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » (1953), p. 33-37. L'essai – essentiellement philosophique – de Cauquelin, 2000, offre quelques observations tout à fait pertinentes sur ce problème éminemment complexe, mais l'attaque sans doute de manière un peu trop générale. Il faut dire que l'on manque encore d'études sur l'histoire de la perception du paysage, question que Camporesi, 1995 est loin d'avoir épuisé pour l'Italie du XVI^e siècle.

⁴⁹⁶. Roger, 1997, p. 11-47.

⁴⁹⁷. Voir par exemple Wittkower, 1963, ou plus récemment Rosand, 1992.

⁴⁹⁸. Il faut relire à ce sujet, avec le recul nécessaire, les pages enthousiastes sur le « paysage fantastique » de *Landscape into Art* (Clark, 1994, p. 67-68).

⁴⁹⁹. Voir *infra*, chap. 7, en particulier « *Ut pictura poesis* ».

bienfaisantes d'un environnement favorable, il procure aux sens un contentement qui produit l'allégresse : l'homme, relié par une continuité physiologique et psychologique à son milieu, doit y trouver son bonheur. C'est l'image du *locus amoenus* qui domine : « Ici la nature a semé chaque plaisir », dit le poème d'Orsini. Pourtant le Tasse parle aussi de « l'horreur qu'en ces lieux la nature avait créée », et qui se dévoile quand disparaît le jardin où Armide l'avait transfigurée en paradis enchanteur. On pourrait sans doute appliquer au XVI^e siècle le mot de Robert Lenoble sur la vision de la nature chez Lucrèce : « Il reste incapable de choisir entre les deux images de la Mère terrible et de la Mère aimable⁵⁰⁰. » Pourtant le charme de Vénus n'est peut-être pas moins beau que le mystère de la Sibylle, de la puissance du *genius loci* : le sauvage fascine ; mais il ne faut pas s'approcher trop près de sa brutale réalité, et l'apprivoiser plus ou moins fortement en transformant le site, en ne laissant d'horreur que celle qui se cantonnera à l'horizon ou qu'aura exorcisée le jeu de la représentation. Évocation du *locus horridus*, le jardin arrive ainsi à en déjouer l'épouvante que ce soit par un immédiat renversement en son contraire, par une forme cathartique de plaisir ou encore par le détournement parodique. L'horreur tend à s'euphémiser dans le recueillement solitaire, l'étonnement à s'élever à la contemplation. C'est cette dernière notion qui semble définir le mieux l'enjeu par lequel de nombreux textes ont voulu, par de multiples biais, hisser le jardin à une dignité poétique, métaphysique ou même mystique : regarder de haut tout en étant dedans, comme lorsqu'on observe sur une fresque la vue à vol d'oiseau du jardin que l'on visite. Transcender l'immanence : le jardin serait « paysage absolu⁵⁰¹ ». « Mis au milieu du monde », l'homme serait à même de contempler depuis son refuge la variété de la nature, ses aspects délicieux comme troublants. En se faisant le lieu d'une médiation avec cette inquiétante étrangeté, d'un maintien des archétypes qui lui avaient donné un sens, le jardin se rattachait à une aspiration profonde que les poussées de la « modernité » rendaient alors toujours plus problématique : maintenir tendu ce fil entre le moi et le monde que l'émergence du sujet et la mise à distance de la réalité objective élimaient de plus en plus, se sauver de la véritable solitude, celle, intérieure, d'un Pascal face au silence de son Dieu. Si par nécessité le corps éprouve le milieu dans lequel il vit, qu'au moins par plaisir l'âme ressente le paysage.

⁵⁰⁰. Lenoble, 1969, p. 130.

⁵⁰¹. J'emprunte l'expression au philosophe Rosario Assunto, qui définit ainsi « l'ontologie du jardin » : au moins dès Boccace, cet art « cristallise » en un lieu l'esthétique qui dans le véritable paysage n'est que « diffuse » : voir Assunto, 1988, p. 39-76, et *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vulcain ».

Deuxième partie

Représentations : le théâtre de la nature

Chapitre 4

L'horizon encyclopédique : collectionner, exposer, posséder

« Au plus haut point il s'intéressa à la connaissance des choses les plus admirables de l'art ou de la nature, recherchant en elles les causes occultes et reconnaissant l'excellence de l'intelligence humaine comme la Puissance et la Sagesse de l'auteur de la nature – plaisir qui l'emporte sur tous les autres plaisirs. Et il alla ensuite si loin dans cette étude que nous pouvons affirmer avec raison qu'il n'est aucun prince que nous connaissons qui l'ait égalé ou dépassé. En témoignent très clairement la renommée universelle, qui ment rarement, et encore tous ceux parmi vous avec lesquels, non comme sujets mais presque comme amis et compagnons, il avait l'habitude de discuter des plus nobles matières, de plantes, d'animaux, de gemmes, de pierres, de tous les minerais, d'antidotes aux poisons, (...) de statues, de médailles, de peintures, de fortifications (...), d'instruments militaires, de machines aux usages variés. Grand connaisseur de toutes ces choses, il avait récolté avec le temps et par une longue application ce que l'on peut recueillir de beau, de rare, de choisi, de merveilleux, d'antique ou bien de moderne dans toutes les parties du monde, en si grande abondance que tous les princes d'Europe réunis n'en possédait peut-être pas autant. »

Lorenzo Giacomini¹.

En 1576, alors que François suit sans doute avec impatience les travaux qui à Pratolino commencent à esquisser son nouveau jardin, son frère a enfin réussi à trouver une résidence romaine digne de ses ambitions : en janvier, les héritiers du cardinal Giovanni Ricci di Montepulciano cèdent à Ferdinand la *vigna* du Pincio², dont le vaste projet d'embellissement est aussitôt mis en marche. En attendant que le palais soit complètement restructuré par les interventions d'Ammannati, deux salles d'un petit pavillon perché sur l'une des tours de la muraille aurélienne sont peintes à fresque sous la direction de Iacopo

¹. Giacomini, 1587, p. 10 : « *sommamente si compiacque ne la notizia de le cose più ammirabili de l'arte o de la Natura, investigando in esse le occulte ragioni e riconoscendo l'eccellenza dell'umano ingegno, e la Potenza e la Sapienza de l'autore de la Natura, diletto che avanza tutti gl'altri dilette; e tanto in questo studio s'andò poi avanzando che con ragione possiamo darli vanto de' Principi da noi conosciuti non essere stato alcuno superiore o eguale. Del che oltre la chiarissima testimonianza de la fama universale, che non suole mentire, testimoni sono tra voi coloro, co' quali non come con sudditi, ma quasi con amici e compagni, era usato di ragionare di tutti i più nobili soggetti, e di piante, e d'animali, e di gemme, e di pietre, e di metalli, e di tutti i mineri, antidoti di veleni, (...) di statue, di medaglie, di pitture, di fortificazioni (...), instrumenti militari, macchine per varii usi, come quelli, che intendentissimo ne era, et avea per lungo tempo con lungo studio da tutte le parti del Mondo raccolto cioche di bello, di raro, d'eletto, di mirabile, o antico o moderno raccor si può, in tanta copia, che i Principi d'Europa forse tutti insieme altrettanto non possedevano* ».

². Andres, 1976, vol. I, p. 205.

Zucchi. L'une, le « *stanzino* », peut-être conçu comme un cabinet d'étude (*scrittoio*), présente un décor de grotesques où domine une iconographie « allégorique », dans laquelle on a pu lire des allusions politiques précises et une certaine critique du règne de François³ : l'Aurore entourée de huit vents au centre de la voûte, et les quatre Saisons incarnées par des divinités au-dessus de chacune des parois, tandis que la frise est scandée de fables d'Ésope et de médaillons avec des vues de la propriété, évoquant notamment le futur réaménagement du jardin (fig. 98).

Dans l'autre, le décor, recouvert de badigeons depuis le XIX^e siècle, n'a été redécouvert qu'en 1985 et analysé en détail par Philippe Morel⁴. La voûte est ornée de treillages qui dessinent une vaste *pergola* – plus précisément une *cupola* ou un *padiglione* selon le vocabulaire horticole de l'époque⁵ –, une trame géométrique sur fond blanc dans laquelle viennent s'insérer des plantes et des animaux, principalement des oiseaux (fig. 99). Cette « *stanza degli uccelli* » semble ainsi constituer une sorte de traité visuel d'ornithologie et de botanique, dont les « spécimens » apparaissent pour la plupart copiés respectivement des gravures des ouvrages de Conrad Gesner (*De aviarum natura* dans *Historiae animalium*, 1555) et de Pier Andrea Mattioli (*I discorsi nelli sei libri di Pedacio Dioscoride*, d'abord publié en 1544). L'absence de profondeur « rappelle la blancheur du papier du dessin à tempéra ou de la planche gravée » des illustrations scientifiques ; la répartition de ces images au sein d'une grille « évoque irrésistiblement les schémas alors dessinés pour les jardins botaniques italiens ». La vocation de cette fresque – contrairement à l'autre – « n'est pas de signifier, mais de produire une forme de catalogue, participant ainsi, corrélativement à ses origines encyclopédiques, du mouvement qui préside à la naissance des jardins botaniques et des collections naturalistes » ; ce décor savant « se donne comme un théâtre où la nature est fidèlement présentée et clairement ordonnée, comme la projection d'un jardin botanique peuplé de spécimens zoologiques, où l'effort d'indexation ne laisse aucune place à la production de symboles⁶ ». Si les vues à vol d'oiseau du *stanzino* voisin préfigurent le futur aspect du jardin réel que Ferdinand va réaliser à l'extérieur, il s'agirait ici d'un jardin

³. Voir Darragon, 1973 ; cette interprétation n'est en revanche pas reprise dans Darragon, 1991, qui souligne plutôt la vocation de cet espace à constituer une retraite privée.

⁴. Morel, 1991, chap. 1 : « Un teatro di natura », p. 45-88.

⁵. Voir ces termes dans le glossaire ci-dessous.

⁶. Morel, 1991, p. 76-80.

« virtuel » ou « conceptuel », qui en constituerait une sorte de formulation théorique et où s’inscrirait en fait la clef du rapport entre l’espace ordonné géométriquement et les collections d’animaux, de plantes, de sculptures qui y sont déployées⁷.

Philippe Morel ajoute avec raison que la conception d’un tel décor, exécuté entre fin août 1576 et mai-juin 1577⁸, a dû être orientée par la consultation d’un ou plusieurs savants en relation avec le cardinal ; si les Toscans Andrea Cesalpino, Francesco (Lorenzo) Mazzanga et Michele Mercati ont pu être sollicités, un Bolognais déjà en relation avec Ferdinand à cette période a probablement tenu un rôle non négligeable dans la programmation de cette fresque sans doute orchestrée par Pietro Angeli da Barga, le précepteur du cardinal : rien de moins que celui qui représente sans doute le plus grand naturaliste italien dans le dernier quart du XVI^e siècle, Ulisse Aldrovandi⁹. Ferdinand lui fait bon accueil lors de son séjour à Rome entre mars et juin 1577, mais dès juillet 1576 il le recommande chaleureusement à François en l’incitant à lui donner une chaire à la grande université toscane, le Studio Pisano¹⁰, une requête renouvelée deux mois plus tard¹¹. Même si son frère ne lui donnera pas suite, il saura lui aussi recevoir dignement le savant lors de son passage à Florence l’année suivante, une rencontre qui donnera naissance à une correspondance suivie entre le grand-duc et l’homme de sciences.

L’épisode de la *stanza degli uccelli* coïnciderait ainsi avec l’entrée sur la scène médicéenne d’Aldrovandi, dont la figure va se révéler centrale dans ce chapitre. Ce dispositif condense en fait de manière emblématique certaines des questions qui vont nous occuper ici : la conception du jardin comme *collection* d’objets et d’êtres naturels, ou encore d’images qui les représentent, et ses rapports avec le vaste développement des projets d’« encyclopédies naturalistes » dans la seconde moitié du XVI^e siècle, auquel participent

⁷. J’ai tenté ailleurs d’examiner un tel rapport (Brunon, 1999b) ; certains aspects en seront ici repris à propos de la série des hermès et de leur disposition « indicielle » (voir ci-dessous, « Catalogage et indexation »).

⁸. Morel, 1991, p. 49.

⁹. Sur Aldrovandi, je renvoie de manière générale aux deux monographies d’Olmi, 1976, et de Tugnoli Pattaro, 1981.

¹⁰. Morel, 1991, p. 82-84.

¹¹. ASF, MdP, 689, fol. 1, lettre de Ferdinand à François de Médicis, 7 septembre 1576, publiée par De Rosa, 1983, p. 782-783, et par Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 122, p. 118-119. *Protomedico* du Collège des médecins, Aldrovandi était alors momentanément privé de ses fonctions à l’université de Bologne à la suite de tensions avec les apothicaires ; il retrouvera son poste en mars 1577 (Montalenti, 1960, p. 119).

dans une large mesure des phénomènes culturels comme le « collectionnisme » et « l'illustration scientifique ».

Le jardin comme collection

Depuis une vingtaine d'années, les collections se sont affirmées comme un champ d'étude spécifique au sein de l'historiographie de l'époque moderne, en particulier ce qu'il est convenu d'appeler, depuis l'étude pionnière que Julius von Schlosser leur consacra en 1908, les « *Kunst- und Wunderkammern* », autrement dit les « Chambres de merveilles » – ou encore « Cabinets de curiosités » selon leur dénomination habituelle dans la France du XVII^e siècle –, collections de *mirabilia* selon la double catégorie des *naturalia* et des *artificialia*¹². Or, certains historiens ont perçu les affinités qui affleurent dès le *Cinquecento* entre ce genre de collections et les jardins ; c'est le cas notamment de John Dixon Hunt¹³, ou encore de Luigi Zangheri, qui définit Pratolino comme le prototype des « jardins de merveilles » qui se diffuseront dans l'Europe du début du XVII^e siècle – tels que Saint-Germain-en-Laye en France, Heidelberg en Allemagne... –, et affirme à son propos :

L'originalité de Pratolino tenait au fait qu'il était à la fois un musée singulier de *mirabilia*, un véritable *studiolo* en plein air, et un grand labyrinthe irrégulier palpitant de la vie des grottes et des fontaines¹⁴.

Forte formule qui n'est pas sans poser problème : c'est sur cet aspect, la relation entre jardin et collection, que nous tacherons de réfléchir ici¹⁵, en tenant compte de certains travaux récents sur le collectionnisme, en particulier des mises au point et des hypothèses qu'a pu proposer Patricia Falguières dans ses recherches envisageant ce phénomène sous

¹². Schlosser, 1974. Parmi la vaste bibliographie sur le sujet, mentionnons d'ores et déjà deux publications générales pour un panorama européen, le recueil *The Origins of Museums*, 1985, et le livre de Lugli, 1998.

¹³. Hunt, 1985, et 1986, chap. 6 : « Cabinets of Curiosity », p. 73-82, qui exploite les témoignages des voyageurs anglais au siècle suivant.

¹⁴. Zangheri, 1991a, p. 55.

¹⁵. La seconde partie de l'affirmation trouve maintes confirmations dans l'étude présente : voir *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent » sur Pratolino comme « labyrinthe irrégulier » ; quant à l'idée de « palpitation » de la « vie des grottes et des fontaines », nous aurons longuement à en détailler les enjeux ci-dessous au cours des chap. 5 à 7.

ses implications socio-politiques, mais également au sein de l’organisation des savoirs au XVI^e siècle¹⁶.

La thèse centrale de Schlosser – en fait largement battue en brèche par l’historiographie postérieure –, opposait deux formes de collectionnisme respectivement « nordique » et « italienne », la seconde moins éclectique, plus rationnelle et plus intéressée par les œuvres d’art. En revanche, comme le souligne Giuseppe Olmi dans son livre consacré au « catalogage de la nature » et aux « lieux du savoir » au début de l’époque moderne, les *Wunderkammern* germaniques apparaissent orientées par des critères précis d’organisation¹⁷ ; d’autre part il semble préférable pour l’Italie de distinguer sur un plan chronologique le collectionnisme du *Quattrocento*, majoritairement artistique et antiquaire, et celui du *Cinquecento*, « dans lequel, notamment à la suite des grandes découvertes géographiques et parallèlement à la floraison massive des études d’histoire naturelle, un rôle important se voit dévolu aux objets naturalistes¹⁸ ».

Une première remarque s’impose dès lors : les jardins accompagnent une telle évolution, mais qu’il faut bien sûr nuancer en fonction des contextes. Leur rôle dans la constitution des collections romaines d’antiques à partir de la fin du XV^e siècle est un phénomène bien documenté, dont la cour des Statues du Belvédère au Vatican et le jardin suspendu d’Andrea della Valle sont des exemples emblématiques¹⁹, et qui ne cessera de prendre de l’ampleur au cours du XVI^e siècle : il n’est que de penser aux statues antiques de la villa d’Este à Tivoli²⁰, ou à la formidable accumulation d’antiques de Ferdinand dans sa villa du Pincio, grâce à l’acquisition des collections Bufalo-d’Este (vers 1576) et della Valla-

¹⁶. Voir Falguières, 1988a (sur les collections d’antiques chez les cardinaux romains), 1990 (sur les « inventaires du mémorable »), 1992 (sur les *Inscriptiones* de Quicchelberg), 1996a (sur le paradigme du catalogue), et surtout sa thèse de doctorat (1988b) dont la publication est en cours. Ma démarche doit beaucoup à la lecture de ces travaux ainsi qu’aux enseignements du séminaire mené par Patricia Falguières à l’École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris et à nos discussions amicales. De fréquentes références en note traduiront en partie cette dette intellectuelle.

¹⁷. C’est ce qu’ont contribué à établir les études de leurs inventaires : voir par exemple Bukovinská, 1997, pour la *Kunstammer* de Rodolphe II à Prague.

¹⁸. Olmi, 1992, p. 176 : « *nel quale, anche in seguito alle nuove scoperte geografiche e parallelamente all’enorme fioritura degli studi di storia naturale, vengono a giuocare un ruolo importante gli oggetti naturalistici* ».

¹⁹. Outre l’étude fondamentale d’Hülsen, 1917, je renvoie aux travaux récents de MacDougall, 1989, Belli Barsali, 1990, et Coffin, 1991, chap. 2 : « Statuary Gardens », p. 17-27. Pour le jardin d’Andrea della Valle, voir aussi *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

²⁰. Voir l’étude encore largement valable d’Ashby, 1908, basée sur l’inventaire de la villa en 1572.

Capranica (1585), dont une grande partie est exposée dans le jardin²¹. On ne doit pas oublier qu'il reste indissociable de facteurs historiques et socio-politiques précis²². À Florence, la situation est forcément différente, ne serait-ce parce que les antiques « naissent » rarement du sol comme dans la cité pontificale et sont avant tout des produits d'importation²³. Dès l'époque de Laurent le Magnifique, les jardins du palais Médicis sur la via Larga et de San Marco représentaient déjà une forme d'*antiquarium*, où prenait aussi place la sculpture moderne, avec notamment la *Judith* de Donatello dans le premier cas et une véritable école artistique, aux dires de Vasari, dans le second²⁴. Mais pour le reste les statues antiques étaient encore rares dans les collections florentines²⁵. Il est significatif qu'au début du règne de Côme I^{er}, la création de jardins de l'importance de Castello et de Boboli n'ait quasiment pas eu recours à des sculptures antiques : une telle pratique alors courante à Rome, où émergeait déjà un véritable marché, n'était pas d'actualité à Florence. Dans le cas de Castello, l'idée de faire de la villa l'expression programmatique du nouveau pouvoir médicéen prit spontanément la voie de la commande, selon les vieux rouages florentins en matière monumentale, si ce n'est que l'ampleur de la celle confiée alors au seul Tribolo donnait au jardin une nouvelle dimension artistique, l'intégration de la sculpture moderne, qu'il n'avait pas encore connue à cette échelle en Italie²⁶. Mais on ne saurait parler de collectionnisme appliqué au jardin. Un virage semble s'amorcer dans les années 1560, avec un épisode bien connu : l'ouverture du collectionnisme médicéen à la grande statuaire romaine. Alors que jusqu'ici l'« étruscomanie » avait nettement orienté les collections archéologiques de Côme dans le cadre d'un véritable *revival* à fond idéologique – la Toscane médicéenne comme nouvelle Étrurie²⁷ –, son voyage à Rome en 1560 est « l'occasion d'un

²¹. Voir notamment Gasparri, 1991 et 1999.

²². Voir la mise au point de Falguières, 1988a.

²³. La question de l'utilisation des antiques dans les jardins florentins et pas seulement médicéens du XVI^e siècle, son envergure, son évolution et ses enjeux, n'a pas encore été explorée en tant que telle ; elle dépasserait le cadre de cette étude.

²⁴. Vasari, 1967, vol. IV, p. 22-24. Voir Acidini Luchinat, 1997a, b et c, qui nuance notamment la mise en cause de la « légende » vasarienne de l'École de San Marco par Chastel, 1982, p. 19-25. C'est sur l'emplacement du jardin de San Marco que sera aménagé sous le grand-duc François le Casino médicéen. Des antiques aux plantes exotiques : l'histoire du lieu résumerait de manière radicale la progression qu'a traversé le Cinquecento, si l'on songe qu'au XVII^e siècle ce seront les fleurs qui feront tout le prix des jardins de la Curie romaine...

²⁵. Cristofani, 1980, p. 20.

²⁶. Sur la « *fucina artistica* » de Castello, voir Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 41-62 ; pour le détail du programme, *infra*, chap. 5, « Jardins hydrographiques ».

²⁷. Voir entre autres Martelli, 1980, et Cipriani, 1980.

radical “*aggionamento*” culturel » pour reprendre l’expression de Patricia Falguières²⁸, d’une nouvelle conscience des vertus politiques des collections de statuaire classique, dont l’exemple des Farnèse démontre la portée dynastique. Au moment où ses ambitions ne sont plus seulement toscanes – Sienne a enfin été annexée trois ans plus tôt –, mais italiennes, et que le soutien papal devient indispensable à de plus hautes prétentions, Pie IV lui proposant même une couronne royale²⁹, l’adoption du modèle de la « romanité » est immédiate et manifeste. Le sculpteur Valerio Cioli, formé à Castello auprès de Tribolo et travaillant alors comme restaurateur pour le cardinal d’Este, est rappelé à Florence pour occuper la même fonction³⁰, plus précisément à la salle aménagée par Ammannati au palais Pitti dès 1561, la première véritable galerie d’antiques à Florence ; Côme ramène de nombreuses pièces, tandis que les acquisitions et les dons vont se multiplier³¹. En 1569, le très réformateur Pie V démantèle la collection du Belvédère jugée inadéquate aux exigences tridentines³² ; grâce au cardinal Ricci di Montepulciano, archevêque de Pise et légat à Florence, les Médicis ont leur part du butin : statues, sarcophages, reliefs sont envoyés à Florence auprès de François³³.

Il saura en utiliser une bonne partie à Pratolino, commencé la même année. La plupart de ces sculptures n’ont quitté la villa qu’au cours du XVIII^e siècle pour rejoindre Boboli ou la Galerie des Offices. En analysant méticuleusement cette phase tardive, les travaux récents de Piera Bocci Pacini ont permis d’identifier un très grand nombre de pièces et de reconstituer dans une large mesure l’agencement originel de ces antiques à Pratolino³⁴. Il ne semble pas nécessaire de reprendre ici même cette question, mais cet aspect du jardin, sur lequel l’historiographie n’a sans doute pas assez insisté faute de connaissances précises, mérite que l’on s’y arrête. Pratolino apparaît finalement comme l’un des premiers jardins décoré d’antiques à une grande échelle en Toscane. Une partie du *barco* est même spécifiquement traitée en *antiquarium* : le *prato* qui s’étend sur l’axe central entre

²⁸. Falguières, 1988a, p. 300-306.

²⁹. Berti, 1967, p. 272 : Pie IV projetait alors un mariage entre François et Marie du Portugal, mais Philippe II s’y opposa.

³⁰. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 62 ; Baldinucci, 1974-75, vol. III, p. 505.

³¹. Voir notamment Cristofani, 1980, et Daly Davis, 1980.

³². Voir entre autres Coffin, 1979, p. 86.

³³. Il existe différentes rédactions de l’inventaire de ces sculptures, par exemple à l’Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici de Florence, ms. 68.K (partiellement transcrit dans Vezzosi, 1986a, document n° 1, p. 89).

³⁴. Bocci Pacini, 1985-86 et 1986.

l'*Apennin* et le palais se voit bordé sur chaque côté de treize niches métalliques recouvertes de lierre, chacune servant d'écrin à une statue antique, séparées par des flèches³⁵, comme le représentent Giovanni Guerra (fig. 23) et Giuseppe Zocchi (fig. 24) dans son recueil gravé de *vedute* de la Toscane, publié en 1744³⁶. Le sculpteur Giovan Battista di Francesco Ferrucci, dit del Tadda, est d'ailleurs chargé de la restauration de ces antiques et d'autres exposés dans le *barco*³⁷. Il faut relever la dimension « muséographique » d'une telle disposition, qui adapte en plein air une formule d'alignement des œuvres en séquence typique des *galleries* de sculptures alors en train de se constituer, comme à Florence celle créée au début des années 1560 par Côme au palais Pitti³⁸, qui a pu fournir l'idée de niches d'encadrement que l'on trouvait déjà dans les cortiles du Belvédère et du palais della Valle, ou plus tard le corridor oriental des Offices³⁹. Comme à la villa de Ferdinand au Pincio, les antiques sont ainsi concentrés à la périphérie de la zone qui correspond typologiquement à un cortile, élément dont le palais en un seul corps de bâtiment se trouve dépourvu. Il y a, de ce point de vue, une certaine « romanité » de Pratolino⁴⁰. À la fois dispositif symétrique et sériel d'exposition, et cadrage qui consacre chaque sculpture comme œuvre à part, comme relique du passé – les niches sont désignées dans la description vaticane par le terme « *tabernacoli*⁴¹ » –, le *prato* de l'Apennin met en scène les antiques avec tout le sens de l'apparat qu'avaient su cultiver les collections romaines. Si à la formule pariétale du *frons scaenae* se voit préférée une transposition horticole du motif de la niche, l'ordonnancement processionnel n'en tient pas moins de la « machine triomphale » où s'invente la figure nouvelle du musée romain⁴². C'est à la fois l'effet d'ensemble et chaque pièce prise individuellement qui comptent, plutôt que l'iconographie, qui ne semble pas exploitée selon une localisation programmatique.

³⁵. Vieri, 1586, p. 29 (éd. Barocchi, 1977, p. 3404-3405) : « 26 nicchie di ferro, che vanno coperte di ellera ; et in ciascuna nicchia è una statua di marmo antica (...) e son tramezzate da aguglie o vero piramidi » ; BAV Barb. 5341, fol. 206r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p.173) : « da man dritta come da man manca tredici statue di marmo antiche, le quali sono in tabernacoli di ferro coperti d'ellera e tramezzati da guglie coperte d'ellera ».

³⁶. Zocchi, 1981. Le dessin correspondant à cette gravure est conservé à la Pierpont Morgan Library de New York (reproduit dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 107, fig. 21).

³⁷. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 61 (éd. Heikamp, 1981, p. 95) : « messere Giovanni Battista Ferrucci fiorentino detto il Tadda, il quale anco rassettò le statue che sono nella gran piazza di Pratolino et altre che sono in detto giardino ». Sur cet artiste, voir notamment les recherches de Butters, 1996.

³⁸. Voir Daly Davis, 1980.

³⁹. Pour la reconstitution de l'agencement des antiques à partir de l'inventaire de 1597, voir Capecci, 1997.

⁴⁰. D'autant plus que le *prato* de l'Apennin peut être rapproché de l'hippodrome de la villa Toscane de Pliny le Jeune : voir Fagiolo – Giusti – Cazzato, 1997, p. 38, et *supra*, chap. 1, « Les divertissements du prince ».

⁴¹. Voir le passage cité ci-dessus du ms. BAV Barb. 5341, fol. 206r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 173).

⁴². Voir à nouveau l'étude de Falguières, 1988a, sur les collections d'antiques des cardinaux romains.

À ce titre, le silence des sources anciennes sur les sculptures exposées peut laisser perplexe : elles se contentent de noter l’agencement de la double série, sans commenter chaque sculpture. Quant à Aldrovandi, auteur pourtant d’un catalogue des collections archéologiques de Rome⁴³, il n’en parle même pas⁴⁴. Montaigne note de son côté la supériorité de la villa d’Este sur Pratolino pour ce qui touche aux statues antiques⁴⁵. Autant dire que même par les sculptures qu’il contient, le *barco* ne saurait être réduit à la formule du jardin d’antiques, qu’il ne reprend qu’en partie⁴⁶ ; la statuaire moderne paraît y avoir acquis plus d’importance, qualitativement si ce n’est quantitativement, qu’il s’agisse soit de pièces « récupérées » comme le *Persée* de Vincenzo Danti achevé par Giambologna, le *Paysan vidant une barrique* de Giovanni Fancelli et Baccio Bandinelli, le *Jupiter* de ce dernier ou encore la fontaine de l’Ammannati⁴⁷, soit de commandes spécifiques tel que les scènes de genre de Valerio Cioli – très significativement appelé à Florence comme restaurateur d’antiques –, l’*Apennin* de Giambologna étant un cas tout à fait particulier qui dépasse le seul domaine de la sculpture. Cela pourrait s’expliquer entre autres par une certaine conjoncture : le marché romain connaît moins d’offre que de demande, quand le rythme des nouvelles découvertes se ralentit et que la valeur patrimoniale reconnue aux antiques amène le développement de procédures juridiques de blocage familial des collections⁴⁸. D’autre part, François trouve en Ferdinand un concurrent direct dans sa politique d’acquisition, évidemment favorisé par sa position romaine⁴⁹ ; de plus, à partir de 1581, la nouvelle Galerie des Offices, avec le

⁴³. Aldrovandi, 1556.

⁴⁴. Les statues sont pourtant installées à l’époque de sa visite, en 1586, puisque Vieri les évoque ; le Bolognais se contente de noter à la fin de la description de Pratolino : « *Advertendum est etiam vias ibi esse duas, per quas itur Pratolinum in quibus sunt pulcherrimae et quamplurimae statuae antiquae vias illas perornantes* » (Aldrovandi, 1989, fol. 77v, p. 354).

⁴⁵. Montaigne, 1983, p. 235.

⁴⁶. C’est à mon sens un cas typique de la « thématization » dans l’art des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle : en prenant de l’ampleur, la composition paraît se subdiviser en autant de secteurs spécifiques, voire de citations typologiques. Le « *giardino di un re* » de Del Riccio en serait l’exemple emblématique, qui aboutit à une « collection » anthologique d’extraits de jardins (voir ci-dessous, « Catalogage et indexation »).

⁴⁷. Heikamp, 1986b, p. 61, a noté avec justesse qu’il s’agissait pour la plupart de commandes remontant à Côme I^{er}. Cet aspect sera commenté ci-dessous, chap. 5, « Jardins hydrographiques ».

⁴⁸. Cette dimension patrimoniale a été finement mise en évidence par Falguières, 1988a, p. 310-332.

⁴⁹. Citons le cas bien connu du *Rémouleur* des Offices : après Côme en 1567, François espéra l’acheter pour Pratolino mais c’est Ferdinand qui l’obtint de la famille Mignanelli en 1578 et le plaça dans sa villa du Pincio, après que le prix en eut été baissé (voir Haskell – Penny, 1988, p. 326). Heikamp, 1986b, p. 61, cite une lettre de 1578 d’Antonio Serguidi à Pietro Usimbardi, respectivement secrétaires de François et de Ferdinand : « *Il villano che il cardinale ha comprato starà meglio al suo giardino che in Pratolino, perché S. A. non vi tiene, se non statue ordinarie et non vuol spender denari in pietre, che così ha risposto quando glielo proposi per la sua villa* ». Selon Brook, 1991, p. 117, note 15, il s’agirait de l’*Arrotino*. Quoi qu’il en soit, l’anecdote suggère que le grand-duc aurait

corridor oriental, représente le principal espace florentin à fournir⁵⁰. Il n'est pas impossible que ces conditions aient orienté certains aspects de la commande à Pratolino⁵¹. Mais ce n'est pas tout. Les compétences technologiques de Buontalenti offrent finalement une alternative toute moderne à l'accumulation d'antiques⁵² : les automates, qui l'emportent sans conteste dans l'appréciation de la « statuaire » de Pratolino d'après les descriptions contemporaines. Trait commun aux *Wunderkammern*, dont ce type de machines, « *artificialia* technologiques », devient une composante indispensable⁵³. Enfin, le *prato* de l'Apennin n'est pas le seul dispositif d'exposition « muséographique » du jardin : par exemple la grande *spugna* de Corse, arrivée à Florence en décembre 1583, est installée sur le même axe au centre du *laberinto* de lauriers (fig. 1-2) ; un dôme métallique soutenu par huit colonnes, sans doute recouvert de plantes grimpantes, abrite le rocher transformé en fontaine⁵⁴. Sanctuaire profane – « *ciborio* », dit cette fois la description vaticane –, où Buontalenti semble avoir joué avec le plan octogonal à coupole, *topos* brunelleschien qu'il utilise aussi bien dans la chapelle toute proche que dans la Tribune des Offices, nouveau temple médicéen des Muses⁵⁵. Une telle merveille de la nature n'est pas moins valorisée que les antiques de la Ville Éternelle... Considérée sur le plan du collectionnisme, la villa de François offrirait un remarquable exemple de cet « éclectisme » qui, n'en déplaise à la vision d'un Schlosser, a pu caractériser les grandes collections princières italiennes dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁵⁶.

définitivement renoncé à l'éventuel projet d'un Pratolino « *all'antico* » tel qu'aurait pu le préfigurer l'envoi des pièces du Belvédère onze ans plus tôt.

⁵⁰. Voir à ce sujet ASF, MdP, 5108, fol. 178, lettre de François à Ferdinand de Médicis, 29 mars 1581 : « *Io mi sono messo ad accomodare quella prima parte del Corridore sopra i Magistrati a uso di Galleria e disegno di mettervi molte statue grandi e piccole che tenevo sparse alla rinfusa* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 205, p. 190.

⁵¹. Sur le cas de sculptures de genre, voir *infra*, chap. 7, « *Ut pictura poesis* ».

⁵². Vezzosi, 1986b, souligne cette juxtaposition de l'*antique* et du *moderne*, sans toutefois la relier à la question du collectionnisme.

⁵³. Sur le rapport privilégié qui s'établit progressivement entre automates et *Kunstkammern* au détriment des sculptures antiques, voir Bredekamp, 1996.

⁵⁴. Vieri, 1586, p. 26 (éd. Barocchi, 1977, p. 3402) : « *un laberinto pieno di allori e nel mezzo è un circuito grande a otto fascie con otto colonne ; sopra la quale ha a essere una gran pergola a cupola di ferro di altezza di braccia diciotto e di diametro di braccia dugento in circa. Nel mezzo di detta pergola vi è una Spugna cavata di Corsica, la quale nella cima getta acqua* » ; BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) : « *un gran laberinto di lauri, nel cui mezzo è un prato d'erba minutissima, ivi sono otto colonne che sostengono un ciborio curiosissimamente lavorato sopra il quale una grandissima spugna addorna di Corsica risiede nella cui cima sorge gran copia d'acqua e tant'alta quant'alte si può rimirare* » (je souligne). La copie du BRF Ricc. 2312, fol. 125v, indique de même « *sopra il quale* ». La *spugna* tiendrait donc au-dessus du vide. Nous ne connaissons pas de représentation figurée de cet agencement.

⁵⁵. Cette « *pergola* » de Pratolino serait ainsi à rattacher à la déclinaison d'un motif dont Fara, 1988, p. 195, souligne la récurrence chez cet architecte.

⁵⁶. Voir *La scienza a corte*, 1979, p. 80-86.

Pour ce qui concerne les *naturalia* qui vont nous occuper dans ce chapitre, une observation générale s’impose d’abord. Si tout jardin est par principe composé d’éléments du monde de la nature – végétaux mais aussi pierres et animaux – et à ce titre susceptible de constituer une « collection naturaliste », ces éléments présentent un degré variable de rareté, de préciosité, sur une échelle où peut s’établir la frontière, mobile, entre d’une part un fonds commun, une « palette » de base pour employer le terme pictural utilisé habituellement pour qualifier le répertoire floristique rendu disponible par l’horticulture, et d’autre part les composants qui peuvent entrer dans la catégorie des *naturalia* parce qu’ils sont encore peu diffusés, présentent des caractères insolites comme la couleur de floraison, correspondent à des espèces « exotiques » provenant d’autres pays, etc.⁵⁷. Frontière fluctuante au gré du temps et de la géographie. De ce point de vue, Mariachiara Pozzana distingue dans les jardins florentins de la fin du *Quattrocento*, tel celui de Giovanni Rucellai à Quaracchi, une « pratique nouvelle : le goût de collectionner en rassemblant diverses plantes à fruits, appréciées ou rares » de même que des « essences de futaies qu’il serait impossible de trouver groupées dans la nature » ; ainsi, « les premières collections botaniques ne consistaient pas forcément en un rassemblement de plantes exotiques – ce sera le cas dans les siècles suivants – mais plutôt en un regroupement de plantes autochtones qui tiraient leur valeur d’être réunies⁵⁸ ». Cependant cette tendance est déjà en marche, si l’on pense par exemple aux spécimens rares présents à Careggi au temps de Laurent le Magnifique d’après la liste fournie par le poème latin d’Alessandro Braccesi, qui cite entre autres l’ébène, la myrrhe et l’encens⁵⁹. C’est ainsi que Giovanni Pontano, dans son traité *De splendore* publié en 1498, distingue le jardin de profit du père de famille et celui de l’homme splendide, voué à la représentation sociale, planté « avec art d’arbustes

⁵⁷. Le terme « exotique » nécessite une mise au point : certes le mot « *esotico* » (du latin *exoticus*) n’apparaît pas dans les textes du XVI^e siècle et ne semble pas avoir été employé pour des plantes ou des animaux avant le XVIII^e siècle (point relevé par Lazzaro, 1995, p. 212). Mais pour le domaine végétal, l’adjectif « *pellegrino* », du latin *peregrinus*, étranger, d’une autre nation – avec un sens juridique précis, désignant les sujets de Rome qui ne sont ni citoyens, ni Latins –, se rencontre très fréquemment. Je le traduis par « exotique », le français « pérégrin » étant aujourd’hui peu utilisé et renvoyant plutôt au sens vague de « voyageur ». Le terme *pellegrino* peut toutefois conserver une connotation juridique dans un contexte botanique (voir ci-dessous, « Le prince et la botanique »).

⁵⁸. Pozzana, 1997a, p. 132-134. La description de Giovanni Rucellai de son jardin de Quaracchi, tirée de son *Zibaldone quaresimale* (1457), est reproduite dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 60-62.

⁵⁹. Alexandri Bracci, *Ad eundem [Bernardo Bembo] descriptio horti Laurentii Medicis* (vers 1480), cité dans Venturi, 1982, p. 690-691. Cette liste est commentée par Chastel, 1982, p. 151, et par Lazzaro, 1990, p. 27 et p. 292, note 22, qui propose des identifications des espèces botaniques. Sur le jardin de Careggi, voir Mignani, 1997.

exotiques et remarquables⁶⁰ », de myrtes, de buis, d'agrumes et de romarins – ouvrant par là une voie largement développée au sein du collectionnisme princier du XVI^e siècle.

Auparavant, Pontano insiste sur la possession d'objets précieux pour l'ornement de la demeure de l'homme splendide, sur les collections de gemmes et de perles⁶¹ : dans le cadre de la théorie de la magnificence qui sous-tend le mécénat italien à la Renaissance, les collections sont sources de prestige social et politique. Si Aristote avait pu associer la magnificence à l'émerveillement provoqué par les grandes œuvres que l'on réalise⁶², par extension cette vertu du prince pouvait se manifester dans les *mirabilia* en sa possession. Le cas de Rodolphe II à l'aube du XVII^e siècle paraît tout à fait s'inscrire dans ce schéma. Thomas DaCosta Kaufmann a en effet montré que la *Kunstkammer* de Prague avait une fonction diplomatique, le prince accordant surtout sa visite aux hommes d'État et aux ambassadeurs, comme un signe de sa faveur ; sa collection exhibait sa dignité impériale, constituait une forme de « *Representatio* » conçue comme un microcosme ordonné autour de la figure du prince, une réduction symbolique de sa maîtrise du monde, dont les peintures de Giuseppe Arcimboldo, en particulier son portrait de Rodolphe en Vertumne (fig. 139), offriraient l'image condensée⁶³. En un mot, ce type de dispositif se rattache à ce que la pensée de la Renaissance désigne, en reprenant un *topos* d'origine antique, comme un *théâtre du monde*⁶⁴. Ce qui implique plusieurs conditions d'opérativité : d'abord que la collection, en tant que « théâtre » soit bien « exposée », montrée, offerte à un regard, non bien sûr celui des foules, mais de ceux qui en sauront reconnaître la valeur, un Alexandre d'Este par exemple jugeant le « trésor » de Rodolphe « digne de celui qui le possède⁶⁵ ». D'autre part que cet ensemble puisse renvoyer à une totalité, qu'il se présente, ainsi que le rappelle

⁶⁰. Pontano, 1999, *De splendore*, VIII, p. 240 : « *Erunt autem horti hi ex peregrinis et egregiis arbusculis artificiose decenterque dispositi* » (ce passage a d'abord été signalé par Coffin, 1982, p. 213, repris dans Coffin, 1991, p. 250). Sur le rôle du jardin dans ce traité d'éthique, voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

⁶¹. Pontano, 1999, *De splendore*, IV, p. 232-234, et VII, p. 238-240.

⁶². Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 4, 1122b 17-20 (éd. 1972, p. 182).

⁶³. Ce célèbre tableau sera exploité ci-dessous, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

⁶⁴. Kaufmann, 1978. L'auteur a récemment repris cette interprétation en l'étendant au modèle de la *Kunstkammer* nordique et en répondant aux critiques qu'a pu formuler une partie de l'historiographie à son sujet, doutant des enjeux politiques du collectionnisme princier (par exemple chez Schnapper, 1988, p. 12-14) : voir Kaufmann, 1993, chap. 7 : « From Mastery of the World to Mastery of Nature. The *Kunstkammer*, Politics, and Science », p. 174-194. Findlen, 1997, arrive à des conclusions assez proches sur le rôle politique de la collection de Rodolphe II en examinant ses relations avec le milieu scientifique. Sur le *topos* du *theatrum mundi*, voir les études fondamentales de Bernheimer, 1956, et Yates, 1969.

⁶⁵. Alexandre d'Este, lettre du 23 août 1604, citée par Kaufmann, 1978, p. 23 : « *tesoro degno di chi il possiede* ».

Patricia Falguières, non seulement comme « un “lieu composé”, ordonné par l’exigence du “faire-voir” » mais encore selon une « idée d’exhaustivité [qui] doit être rapportée à la forme circulaire du théâtre romain (...). Un théâtre est un dispositif spatial présentant à un spectateur *placé en son centre* le “cycle”, l’“orbe”, le “cercle” d’un savoir. Autrement dit, le “théâtre” au XVI^e siècle a pour horizon sémantique l’encyclopédie⁶⁶ ». Donc, s’il s’agit effectivement d’un « théâtre du monde », que ce savoir ait l’ambition de s’assimiler à la totalité du savoir sur le monde.

Un enjeu symbolique profond motiverait en fait cette « dilatation » de la collection au paradigme du « théâtre du monde » dans la seconde moitié du XVI^e siècle : selon Giuseppe Olmi, elle « semble devenir le symbole d’une défense instinctive contre l’inconnu, qui tente de pourchasser, d’entasser et de classer tous les fragments infinis dans lesquels s’est dissoute la réalité⁶⁷ ». Cette interprétation est en particulier soutenue à propos des grandes collections princières de la seconde moitié du siècle, par exemple celles des Gonzague⁶⁸ et des Médicis⁶⁹ : en fait, « les *studioli*, les galeries, les musées – tout comme les jardins et les ménageries – représentent, avec les merveilles qui y sont présentes et leurs mises en ordre encyclopédiques, l’une des réponses les plus ambitieuses et spectaculaires élaborées par le maniérisme à la crise de valeurs et l’écroulement des certitudes de la Renaissance » : une tentative de réappropriation et de recomposition de la réalité, de recensement de l’ensemble des choses ; car l’homme, devant admettre sa difficulté à résumer en lui-même l’univers entier, à être par sa propre nature *le* microcosme, s’essaierait ainsi à reconstruire artificiellement par la collection un monde plus aisément maîtrisable et intelligible⁷⁰, dans la mesure où, nous y reviendrons à la fin de ce chapitre, le prince est le

⁶⁶. Falguières, 1992, p. 92.

⁶⁷. Olmi, 1992, p. 176-177 : « *la collezione sembra diventare il simbolo di un’istintiva difesa contro l’ignoto, tentando di inseguire, ammucciare e classificare tutti gli infiniti frammenti in cui si è dissolta la realtà* ».

⁶⁸. Sur le collectionnisme des Gonzague à Mantoue, on dispose du remarquable ouvrage collectif *La scienza a corte*, 1979, où sont notamment examinées la question de l’illustration naturaliste et les relations avec les milieux scientifiques, en particulier à travers la figure d’Aldrovandi.

⁶⁹. Le collectionnisme médicéen a déjà fait l’objet de nombreuses recherches, notamment à l’occasion des célébrations de 1980 : on consultera notamment le catalogue d’exposition *Palazzo Vecchio*, 1980, et les études rassemblées dans *Le Arti del Principato Mediceo*, 1980. Sur le rôle qu’y jouent les objets « exotiques », voir les recherches de Heikamp, 1972, à propos des pièces d’origine mexicaine. Parmi les travaux récents, voir Barocchi - Gaeta Bertelà, 1993, pour la publication de nombreux documents d’archives (essentiellement des lettres), et le catalogue *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997.

⁷⁰. Olmi, 1992, p. 262-263 : « *Gli Studioli, le gallerie, i musei – così come i giardini e i serragli – rappresentano, con le loro presenze meravigliose e i loro enciclopedici ordinamenti, una delle risposte più ambiziose e spettacolari elaborate dal Manierismo contro la crisi dei valori e il crollo delle certezze rinascimentali* ».

centre symbolique du dispositif ordonné de la collection tel qu'il s'illustre au Studiolo du Palazzo Vecchio (fig. 134-135). Mais, poursuit Olmi, il faut d'autre part distinguer à côté de ce collectionnisme des grandes cours – imité dans l'aristocratie selon un certain phénomène de mode – celui plus spécialisé des naturalistes professionnels, les quatre plus célèbres étant les « musées » des apothicaires Francesco Calzolari à Vérone et Ferrante Imperato à Naples, du médecin papal Michele Mercati à Rome et du professeur d'université Ulisse Aldrovandi à Bologne. Chez de tels collectionneurs, le recueil des minéraux, des animaux et des plantes possède bien sûr des raisons purement pratiques (notamment la fourniture de matériel thérapeutique, de « simples »), mais aussi plus théoriques : la possibilité d'observer directement les « choses de la nature », de les décrire précisément afin de parachever l'entreprise de refonte du savoir naturaliste antique amorcée par la philologie humaniste. Il s'agit alors moins de constituer des « théâtres du monde » que, plus spécifiquement, des « théâtres de nature »⁷¹. Toutefois, dans les deux cas, l'une des visées majeures du collectionnisme naturaliste serait bien d'ordre *encyclopédique* : élaborer « des instruments de connaissance, des outils pour parvenir à un savoir universel⁷² », étant entendu que l'on ne saurait trop radicalement trancher entre des motivations d'ordre « symbolique » de cette fonction dans le premier cas, « scientifique » dans le second. C'est du reste ce qu'est attachée à montrer Paula Findlen dans son livre sur le rôle du collectionnisme naturaliste dans la formation et la diffusion sociale de la « culture scientifique » en Italie du XVI^e au XVII^e siècle⁷³. Enfin Patricia Falguières, qui a consacré à ce phénomène des premiers « musées » des recherches aussi fines que stimulantes, a clairement mis en lumière comment ce courant central dans les milieux naturalistes engage plus largement les « conceptions » et les « pratiques » du savoir dans l'histoire des idées de la Renaissance, en particulier les arts de la mémoire et tout un versant des recherches intellectuelles alors menées par les dialecticiens dans le domaine de la topique et du « rangement » des arguments, dont l'un des dénominateurs communs s'ancre dans la notion rhétorique d'*invention*⁷⁴.

Voilà donc, bien sûr résumées à gros traits, certaines implications du collectionnisme naturaliste que l'on ne saurait éluder dans l'examen de ses relations avec

⁷¹. Olmi, 1992, p. 270-277. Sur ce « collectionnisme professionnel », voir aussi Olmi, 1985.

⁷². Olmi, 1996, p. 274.

⁷³. Findlen, 1994.

⁷⁴. Falguières, 1988b.

l’art des jardins, afin de déterminer jusqu’à quel point et selon quelles modalités une villa comme Pratolino a pu constituer « un musée singulier de *mirabilia*, un véritable *studiolo* en plein air ». Question bien plus complexe qu’il n’y paraît, qui demande en fait des nuances et des précisions que sans doute jusqu’ici l’on n’a pas pris suffisamment la peine d’apporter en repérant un rapport entre deux phénomènes culturels, collection et jardin, qui en lui-même engage une véritable problématique.

Pour ce faire, je voudrais plus particulièrement privilégier une optique dont les travaux d’Olmi ont montré la portée : envisager ces phénomènes sous l’angle de leur participation à ce mouvement « encyclopédique » engagé alors par les milieux savants, qui reposerait, pour énoncer brièvement sa thèse, sur un « inventaire du monde », sur l’élaboration d’une base des connaissances, le recensement des savoirs traditionnels et l’accumulation des données nouvelles, leur recueil plutôt que leur analyse systématique, et ce au moyen d’une coopération entre les savants – échanges, correspondances épistolaires – et de l’organisation d’instruments nécessaires à un tel inventaire, au rang desquels il faut compter non seulement les collections mais aussi les figurations – les « illustrations scientifiques⁷⁵ » –, c’est-à-dire d’un outillage permettant l’accès direct aux choses de la nature et à leurs images⁷⁶. Un mouvement promu plus ou moins activement par le pouvoir politique, notamment par le biais de ce que Paolo Galluzzi, à propos des Médicis, appelle le « mécénat scientifique ». Comme il l’a bien montré, il faut dépasser certains mythes historiographiques : si les *Vite* ont pu activement tracer une image des Médicis en « protecteurs des arts », celle de « protecteurs des sciences » aura rapidement tendance à enclencher le pas, surtout après le retour de Galilée en Toscane en 1610, et trouvera plus tard, au XVIII^e siècle, son Vasari en la personne de Giovanni Targioni Tozzetti, naturaliste alors au service des Lorraine⁷⁷. En privilégiant cette floraison de la

⁷⁵. Rappelons que l’on doit à Eugenio Battisti (1962) la pleine reconnaissance de ce domaine figuratif – désormais largement pris en compte dans l’historiographie – comme l’un des nœuds où se tissent, au XVI^e siècle, certains des liens complexes entre art et science : Battisti, 1989, chap. 9 : « L’illustrazione scientifica in Italia », vol. I, p. 287-313. Voir également les observations générales d’Ackerman, 1985, sur la question du « naturalisme » dans les premières étapes de ce genre à la Renaissance.

⁷⁶. Olmi, 1992, en particulier p. 13-15.

⁷⁷. Naturaliste et historien des sciences, fondateur d’une véritable dynastie de botanistes, Giovanni Targioni Tozzetti a occupé les postes prestigieux de préfet de la Biblioteca Magliabechiana (fonds qui est à l’origine de la BNCF) et du jardin botanique de Florence (de 1737 à 1746, publiant deux ans plus tard le catalogue commencé par son prédécesseur, Pier Antonio Micheli). Outre cet ouvrage sur l’histoire des « progrès des sciences physiques » en Toscane (Targioni Tozzetti, 1780), il a compilé la très large documentation à laquelle

science « moderne » incarnée dans le mathématicien de Pise, ce modèle historiographique, né en grande partie pour exalter une certaine grandeur toscane, a fini paradoxalement par s'infléchir vers un dénigrement arbitraire et systématique des recherches propres au XVI^e siècle, de tout effort qui n'aurait pas tendu dans cette glorieuse direction, et par identifier les règnes des premiers grands-ducs à un âge de l'obscurantisme despotique⁷⁸. L'un des moyens de mesurer l'importance de la culture scientifique « officielle » dans la Toscane pré-galiléenne et ses rapports avec le pouvoir consiste justement dans l'étude de ce « mécénat scientifique », c'est-à-dire de l'encouragement politique des recherches savantes inspirée par une volonté de prestige, la fondation d'institutions du savoir comme, dans le cas des jardins précisément, la mise en place sous Côme I^{er} de jardins botaniques⁷⁹ : celui de l'université de Pise sans doute dès 1544, confié à l'un des plus grands botanistes de l'époque, Luca Ghini, puis celui de Florence, dit « Giardino delle Stalle » en raison de sa proximité avec les Écuries médicéennes, prévu dès 1545 en concurrence manifeste avec la République de Venise qui vient de créer le jardin botanique de l'université de Padoue la même année⁸⁰.

il avait accès dans ses *Selve* manuscrites, dont Francesco Palermo ne publia qu'une édition fort abrégée en 1852 (Targioni Tozzetti, 1852) : voir BNCf Targ. 189, vol. VIII, pour le règne de François. L'index procuré par Arrigoni, 1989, en facilite désormais la consultation. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le signaler dans les chapitres précédents, les notes de Targioni Tozzetti m'ont permis de repérer certains manuscrits provenant du fonds Magliabechiano.

⁷⁸. Galluzzi, 1980, p. 189-191.

⁷⁹. Galluzzi, 1980, p. 194-196. Pour un panorama de la culture scientifique dans la Toscane des Médicis, voir le catalogue *La rinascita della scienza*, 1980, en particulier la section 7, « Il rinnovato interesse per le scienze della natura », p. 195-216.

⁸⁰. Pise ou Padoue comme « premier » jardin botanique institutionnel dans l'Europe moderne ? En réalité cette fameuse querelle régionaliste ne fait que refléter la rivalité qui a dû pousser Venise et Florence à les créer à peu près au même moment. Pour Padoue, le projet fut soutenu par Francesco Bonafede, « *posto alla lettura della materia Medicinale* » depuis 1533, et appuyé par le recteur de l'université dès novembre 1543 ; le Sénat vota le décret de fondation le 29 juin 1545 et le terrain fut loué dès juillet (voir Azzi Visentini, 1984b, p. 22-28 et les documents I-IV transcrits p. 245-249 ; voir également Rhodes, 1984, et surtout le volume *L'Orto botanico di Padova*, 1995, pour la succession des préfets et des catalogues du jardin). Pour Pise, on ne dispose pas de document officiel mais dès 1544, Ghini qui venait d'être nommé à la « lecture des simples » avait dû entreprendre la plantation du jardin puisqu'il le mentionne dans une lettre de juillet 1545 (ASF, MdP, 1171, fol. 256-257, lettre à Pierfrancesco Riccio, 4 juillet 1545, transcrite dans Garbari – Tongiorgi Tomasi – Tosi, 1991, p. 277) ; cependant ce jardin changera d'emplacement en 1563 puis en 1591 (voir Garbari – Tongiorgi Tomasi, 1991). Quant au jardin de Florence, la fondation s'amorcerait avec le contrat de location du terrain au couvent du Maglio en novembre 1545 ; l'inscription à l'entrée, « *Cosmus Med. Florentiae Dux II* », date d'avant l'annexion officielle de Sienne en 1557 (Rinaldi, 1980b, p. 193) ; comme celui de Padoue, il a conservé son emplacement originel. On n'oubliera pas que l'association d'un « jardin de simples » à l'enseignement de la médecine remonte en fait à une tradition beaucoup plus ancienne, par exemple pour l'école médicale salernitaine, à laquelle se rattache Matteo Silvatico, qui dédia en 1317 au roi de Naples Robert d'Anjou son *Liber pandectarum medicinarum*, imprimé en 1474 et plusieurs fois republié au XVI^e siècle : voir *Mater Herbarum*, 1995.

Nous chercherons donc à évaluer plus précisément quels sont les rapports d’un jardin princier comme Pratolino avec la « *Wunderkammer* », le « musée naturaliste » et le jardin universitaire, et dans quelle mesure il peut apparaître comme l’un des lieux où s’échafaude et s’expose le savoir sur la nature. Après un examen des *naturalia* du jardin et des *artificialia* qui en donnent une représentation selon les trois grands règnes de la nature – les richesses minérales des grottes, la présence d’animaux réels ou figurés et l’accumulation de plantes –, nous nous concentrerons sur ce « mécénat scientifique » sous le règne de François dans le domaine botanique, puis enfin sur la mise en ordre de la collection et les relations entre son espace et son classement.

La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ?

En septembre 1577, une fois revenu à Bologne, Aldrovandi tient à remercier François de son accueil lors de son récent passage à Florence et lui fait parvenir, par deux envois successifs, un ensemble de cinquante-six « *cose naturali* » assorti d’un « catalogue » qui commente chacun des présents destinés à un connaisseur dont il a pu contempler les collections. Il y a entre autres trois espèces de coquillages, qu’il joint « encore que Votre Altesse en possède en nombre infini (...). Si Elle obtient certains coquillages exotiques, Votre Altesse me fera une grande faveur à m’en faire partager⁸¹ », le savant se souvenant par ailleurs parmi les trésors du Casino de San Marco de « ces coquillages que [Votre Altesse] fait lustrer et embellir pour en orner les fontaines de Pratolino, dont la beauté est inégalée en Europe⁸² ». Aldrovandi sollicite ainsi la mise à profit de la collection grand-

⁸¹. BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 11r-v, lettre d’Aldrovandi à François de Médicis, 18 septembre 1577, dans Tosi, 1989, n° 2, p. 229 : « *Ancorché appresso Voltra Altezza si ritrovano infiniti conchigli (...). Se qualche straniero conchiglio averà Vostra Altezza mi farà favore segnalato a farmene partecipe* ».

⁸². BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 33r, lettre d’Aldrovandi à François de Médicis, 27 septembre 1577, dans Tosi, 1989, n° 3, p. 239 : « *quei suoi conchigli che fa così lustri et belli per adornare le fontane di Pratolino, che di bellezza non ha pare in Europa* ». Ce passage a été signalé par Acidini Luchinat, 1979, p. 153, note 17 (de même Acidini Luchinat, 1985, p. 9), à partir d’une copie du *Catalogo delle cose naturali mandate al Serenissimo Gran Duca di Toscana* d’Aldrovandi, conservée à la BMV, ms. It. II. 85 = 5040 (on en connaît en fait différents exemplaires manuscrits).

ducale, tout en témoignant de son utilisation dans l'aménagement du jardin, en particulier des grottes dont la décoration est alors en cours⁸³.

Dès sa formulation dans le *De re aedificatoria* d'Alberti puis à travers son traitement au sein de l'introduction vasarienne des *Vite* sur l'architecture⁸⁴, le thème de la grotte « rustique » apparaît bien plus relever de l'ornementation que de la construction, c'est-à-dire d'un problème d'application sur les parois de matériaux de nature minérale : coquillages que l'on appelle *conchiglie*, *chioccirole*, *nicchi* ou encore *conche*, roches « spongieuses » dites *spugne*, concrétions calcaires baptisées *colature d'acqua petrificate*⁸⁵... En exploitant les indications fournies par les prescriptions techniques des traités et les descriptions d'une part, les premiers résultats d'études sur le terrain et de fouilles archéologiques à la faveur de campagnes de restauration de l'autre, les recherches de Cristina Acidini Luchinat ont ainsi ébauché un « catalogue des matériaux » employés dans les grottes médicéennes, en particulier à Pratolino, et établi certaines convergences avec les intérêts scientifiques de l'époque⁸⁶. C'est ce dernier aspect qui a plus particulièrement intéressé Philippe Morel dans son étude sur les grottes artificielles à Florence, qui suggère notamment combien « les débats d'idées » à propos des théories sur la génération des pierres alors proposées par Georgius Agricola, Giovanvettorino Soderini ou Bernard Palissy,

ce qui en ressortait au sein d'un public moins spécialisé, cette écume des spéculations et des observations scientifiques les plus approfondies et, de façon beaucoup plus générale, le vaste renouveau des savoirs de la nature ne peuvent pas être étrangers à l'évolution que connaissent les grottes au cours du XVI^e siècle. Ils en composent le terreau épistémologique, et, inversement, les grottes, à l'image des collections de *naturalia* et de *mirabilia*, sont le lieu d'expérimentation et de projection de ces préoccupations scientifiques, où affleurent simultanément leur contrepartie mythique et leur revers fantasmatique⁸⁷.

De tels travaux ont du même coup assez bien établi ce que nous pouvons reconstituer des matériaux employés dans les grottes de Pratolino ; toutefois, il est sans doute une piste qui

⁸³. C'est le cas par exemple de la grotte de l'Étuve alors en chantier (ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 248, 22 novembre 1577 : « *Alla stufa si lavora* »), dont Vieri, 1586, p. 36 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409), mentionne les « *molti coralli, chioccirole e madreperle* ».

⁸⁴. Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 805 ; Vasari, 1967, vol. I, p. 85-88.

⁸⁵. Voir ces termes dans le glossaire ci-dessous.

⁸⁶. Acidini Luchinat, 1979, 1985 et surtout 1990a et b. On retrouve à peu près les mêmes matériaux dans les grottes des jardins de Gênes : voir *Tra magia, scienza e « meraviglia »*, 1984, p. 25-28. La problématique abordée ici à partir du cas de Pratolino mériterait une confrontation précise avec ces grottes génoises, qu'a principalement étudiées Magnani, 1985, 1987 (en particulier p. 81-92) et 1999.

⁸⁷. Morel, 1990, repris dans Morel, 1998, p. 39.

mérite d’être développée ici, et qui concerne le statut de ces matériaux et la manière dont leur disposition rend compte ou non de leur obtention. De ce point de vue, on cherchera ainsi à établir jusqu’à quel point la grotte peut justement apparaître comme « l’image des collections de *naturalia* et de *mirabilia* ».

Ces matériaux d’ornementation des grottes ont assez de valeur pour constituer des cadeaux de choix comme bien d’autres types de *naturalia*⁸⁸, et Aldrovandi n’est du coup pas le seul à vouloir profiter des célèbres richesses minérales des collections de François. En novembre 1581, le duc Guillaume V de Bavière, qui poursuit d’ailleurs l’enrichissement de la *Kunstammer* fondée par son père Albert V à la *Residenz* de Munich⁸⁹, fait alors construire une grotte dans le jardin de la *Grottenhof* et demande au grand-duc l’envoi de coquillages⁹⁰. La réponse de François est instructive :

Je regrette bien que la demande [de Votre Excellence] au sujet de coquillages, de *spugne* et de différents autres ornements plaisants [*scherzamenti*] destinés aux fontaines et aux grottes me soit arrivée alors que j’en suis presque entièrement dépourvu, tant j’en ai utilisés pour mes fontaines et mes cavernes de Pratolino. D’ailleurs nous manquons de ce genre de choses et surtout d’origine marine, car la nature en produit très peu de cette sorte, et il faut les obtenir du Portugal et d’autres pays lointains, les rassemblant peu à peu, fort patiemment, profitant de l’arrivée de tel ou tel navire ; par conséquent j’envoie à Votre Excellence la plus grande quantité qu’il m’a été possible d’avoir dans la pénurie où je me trouve, (...) et si Elle m’envoyait quelque échantillon de ce qu’Elle désire en particulier, je pourrais m’efforcer davantage de le retrouver et de La lui fournir⁹¹.

⁸⁸. On voit ainsi le grand-duc remercier Giuseppe Bernardini pour un don de *colature d’acqua*, qu’il destine aux grottes de Pratolino (ASF, MdP, 248 copialettere, lettre du 17 février 1578, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 148, p. 143). Dès 1547, Antonio da Sangallo le Jeune envoyait des *tartari* à Côme de Médicis, qui aménageait alors les fontaines de Castello (Gaye, 1939-40, vol. II, n° CCXXXIX, p. 344, lettre du 22 mars 1546 [1547 *stile comune*], également reproduite dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 248).

⁸⁹. Voir Seelig, 1985.

⁹⁰. ASF, MdP, 4281, fol. 207r-v, lettre de Guillaume de Bavière à François de Médicis, 6 novembre 1581, d’après Zangheri, 1980, p. 139-140. Quatre ans auparavant, Guillaume avait envoyé des échantillons de pierres à François, ayant su « *quanto Vostra Altezza si diletta delle cose minerali, semplicemente prodotte dalla Natura* » (ASF, MdP, 4281, fol. 131r, lettre du 7 janvier 1577, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 127, p. 123).

⁹¹. ASF, MdP, 257 copialettere, fol. 84r, lettre de François de Médicis à Guillaume de Bavière, 30 novembre 1581, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 231, p. 210 : « *Duolmi bene che la domanda sua delli ornamenti di chiocciole, spugne e di altri varii scherzamenti da fontane e grotte, me ne abbi trovato quasi del tutto sfornito, tante ne ho consumate in queste mie fontane e caverne di Pratolino. E di simil cose e massime delle marine, ne abbiamo stretezza, perché in queste bande la natura ne produce pochissime e bisogna averle di Portogallo e di altri lontani paesi, mettendole insieme a poco a poco, con lunga pazienza, e con l’occasione or di una nave et or di un’ altra, con tutto ciò ne mando a Vostra Eccellenza quella più quantità, che nella scarrezza che io mi trovo, m’è stato possibile (...) e se la mi mandasse qualche mostra e saggio di quello, che ella particolarmente desidera, tanto poterei più sforzarmi di ritrovarlo e provvederlo* ».

Et les deux princes continueront à correspondre sur ce sujet⁹²... En voulant témoigner de sa générosité, François se présente du coup en véritable expert et en collectionneur patient, qui recueille ces produits de la nature d'autant plus précieux qu'ils sont rares et venus de loin. La grotte apparaît bien ainsi comme une réunion d'*exotica*⁹³, un analogue de la collection de merveilles proprement dite, mais aussi sa concurrente directe puisque l'ornementation de l'une risque à terme de dépouiller l'autre de ses stocks de *naturalia*.

Parmi les « matériaux » de la grotte se trouvent aussi des *artificialia*. C'est le cas bien sûr des automates et des sculptures. Il faut noter que ces dernières sont dans certains cas soumises à leur tour aux procédés décoratifs de l'incrustation. Par exemple les quatre *Prisonniers* de Michel-Ange hérités de Côme, placés aux angles de la première salle de la grotte de Buontalenti à Boboli, dont il a été question au chapitre précédent⁹⁴, et insérés au sein de l'appareillage de *spugne* (fig. 87) : le *non-finito* des statues (*artificialia*) se présente alors comme une sorte d'équivalence de la plastique même des pierres (*naturalia*)⁹⁵.

Ce qui confère notamment un caractère « merveilleux » à ces matériaux, ce qui les institue comme *mirabilia*, c'est leur origine. Dans le cas des *spugne* par exemple, il s'agit de leur formation due à l'eau, dont la grotte artificielle, comme l'a bien montré Philippe Morel⁹⁶, va se faire la mise en scène. Citons deux descriptions de fontaines rustiques à

⁹². Le 26 septembre 1582, François enverra à nouveau « *alcune casse piene di quelli ornamenti da grotte e fontane di diverse sorti* » à Guillaume de Bavière, qui le sollicitera encore au même sujet le 2 novembre 1583 (respectivement ASF, MdP, 260 copialettere, fol. 20v, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 249, p. 229, et ASF, MdP, 4281, fol. 216r, d'après Acidini Luchinat, 1979, p. 153, note 17). À cette époque, la décoration des grottes de l'*Apennin* à Pratolino et de la grotte de Buontalenti à Boboli doit sans doute continuer à mobiliser la collection grand-ducale...

⁹³. Borri – Martignoni – Volpi, 1999, ont ainsi recensé les spécimens de coquillages actuellement présents dans la grotte de Buontalenti à Boboli : une quarantaine d'espèces différentes (bivales et gastéropodes), dont trois proviennent de l'Atlantique et de l'Océan indien.

⁹⁴. Voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi » et « Délices et tourments ». Le groupe de Vincenzo de' Rossi et la *Vénus* de Giambologna sont également des « pièces » de la collection grand-ducale transférées dans la grotte.

⁹⁵. Rappelons que l'agencement actuel date de lourdes « restaurations » à partir de la fin du XIX^e siècle ; les copies des *Prisonniers* aujourd'hui présentes ont été mises en place en 1926, avec un remontage des *spugne* (Medri, 1999, p. 226). Mais Baldinucci avait décrit l'effet obtenu dans des termes très proches de ceux que nous allons rencontrer chez un Aldrovandi : Buontalenti « *situò quelle bozzate figure in atto di reggere gran quantità di spugne, accordando così bene la rozzezza di quei naturali scherzi col ruvido di quegli abbozzati, che il tutto pare stato operato dalla natura medesima* » (Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 499, c'est moi qui souligne). Sur la catégorie du *non-finito* comme paradigme esthétique de la grotte, voir en particulier Rinaldi, 1999, et *infra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

⁹⁶. Morel, 1998, p. 10-21.

Rome dans les années 1540. Annibal Caro explique que les eaux s’égouttent en forme de pluie,

et en tombant passent le long de certains *tartari* blancs, qui sont des concrétions que l’on trouve dans la cascade de Tivoli, lesquels sont ajustés de telle façon que l’eau semble s’être solidifiée naturellement en s’égouttant⁹⁷.

De même chez Claudio Tolomei :

À ces œuvres apportent beaucoup d’ornement et de beautés ces pierres spongieuses qui naissent à Tivoli, lesquelles, étant formées par les eaux, retournent comme elles ont été faites au service des eaux ; et elles décorent les eaux de leur variété et de leur charme bien plus qu’elles n’en avaient reçu d’ornement⁹⁸.

En imitant le processus de formation des *spugne*, la grotte constitue effectivement une « théâtralisation », où intervient la connotation que nous retenons aujourd’hui du mot « théâtre », l’illusion, selon un principe esthétique que nous aurons à commenter : concevoir l’artifice de telle sorte qu’il paraisse naturel⁹⁹. Mais, pour pouvoir se présenter comme le lieu fictif de la génération des *tartari* et autres *spugne*, la grotte doit en quelque sorte faire écho à leur véritable « lieu natif », ici la cascade de Tivoli. On rencontre d’ailleurs une énumération des zones géographiques d’où proviennent les *colature d’acqua petrificate* chez Vasari, qui explique qu’il faut « les prélever de là où la nature les a produites¹⁰⁰ », puis les appareiller sur le revêtement de la grotte.

Cette question de l’origine tient une place essentielle dans l’*Istoria delle pietre* (1597) d’Agostino Del Riccio ; ce traité sur les différentes pierres utilisées en architecture et dans ce grand art de la « marqueterie minérale » dont Florence s’est fait une spécialité, les fameux *commessi di pietre dure*¹⁰¹, se compose de cent trente-deux chapitres, pour la plupart consacrés à une variété de pierre¹⁰². Dans le chapitre sur les *spugne*, le dominicain annonce

⁹⁷. Caro, 1957-61, lettre à Monsignor Guidiccione, 13 juillet 1538, vol. I, n° 61, p. 106 : « *caggendo passano per alcuni tartari bianchi di acqua congelata, che si trovano ne la caduta di Tivoli, i quali vi sono adatti in modo che par che l’acqua gemendo vi sia naturalmente ingrommata* ».

⁹⁸. Tolomei, 1978, p. 23 : « *A le quali opere arrecan molto d’ornamento e bellezze queste pietre spognose che nascono a Tivoli, le quali essendo formate da l’acqua ritornan come lor fatture al servizio de l’acqua ; e molto più l’adornano con la lor varietà e vaghezza, ch’esse non avevan ricevuto ornamento da loro* ». Sur ces deux lettres voir *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas*, principes de plaisir ».

⁹⁹. Voir ci-dessous l’ensemble du chap. 6.

¹⁰⁰. Vasari, 1967, vol. I, p. 86 : « *levate donde la natura l’ha prodotte* ». Voir le terme *colatura d’acqua* dans le glossaire ci-dessous.

¹⁰¹. Voir de manière générale le catalogue de l’exposition *Splendori di pietre dure*, 1988.

¹⁰². Il en existe différentes versions manuscrites, notamment BNCF Targ. 54 et BRF Ricc. 2230, fol. 1-114r, ce dernier reproduit en fac-similé par Paola Barocchi (Del Riccio, 1979) ; j’utilise l’édition critique récemment

d'abord : « Elles sont l'ornement des sources, et de là vient le fait que les seigneurs emploient abondamment les *spugne* pour décorer leurs beaux jardins » ; mais, conclut-il, « lorsque j'en serai mieux informé, j'indiquerai dans ce livre plusieurs lieux où l'on trouve des *spugne* en quantité, parce que s'il y en avait en abondance, bien des gens en décoreraient leurs fontaines, ce qu'ils ne peuvent¹⁰³. » Il existe en effet certains témoignages concrets de ces difficultés, y compris chez les grands princes. L'un des plus savoureux est fourni par Diomede Leoni, un agent du cardinal Ferdinand, qui en 1571 se met en contact avec un certain Curzio de Tivoli – en fait le fontainier Curzio Maccarone, qui a notamment travaillé à la villa d'Hippolyte d'Este¹⁰⁴ –, afin d'obtenir de belles *spugne* pour une grotte. Mais, doit-il annoncer à son maître,

à Tivoli on ne peut pas compter sur ces *spugne*, car elles ont toutes été utilisées par l'Illustrissime cardinal de Ferrare, lequel poursuit avec tant d'application que si l'on en découvre ne serait-ce qu'une seule, il envoie aussitôt la prendre. Ce même Curzio s'est proposé aujourd'hui de m'indiquer quelques endroits ici à Rome [pour trouver des *spugne*], certes non en grande quantité, puisqu'elles doivent surtout être grandes pour pouvoir former une grotte¹⁰⁵.

Les cardinaux rivalisent ainsi dans une véritable chasse au trésor... La rareté de ces matériaux pose donc un problème pratique d'identification des zones de production. Del Riccio cite surtout les *spugne* qui ont été employées à Pratolino : « *spugne cotognine* », qui viennent du Val di Marina¹⁰⁶, comme d'autres de couleur blanche ou jaune ; *spugne* rouges extraites près de Radicofani, *spugne* blanches de la région de Sienne. Mais encore, « parmi les autres *spugne* du dit Pratolino, on en voit une très grande qui fut donnée au grand-duc

procurée par Raniero Gnoli et Attilia Sironi (Del Riccio, 1996), qui se base sur le manuscrit riccardien en tenant compte du BNCF Targ. 54 et d'une transcription partielle commandée par Cassiano del Pozzo (Naples, Biblioteca Nazionale, ms. V E, IO). Signalons également qu'une autre copie est conservée dans le BNCF Land. 78, p. 273-380.

¹⁰³. Del Riccio, 1996, CII, fol. 40r-41r, p. 129-130 : « *Le spugne sono ornamento delle fonti, di qui nasce che i signori molto adornano i suoi belli giardini con le spugne* » ; « *come sarò meglio informato, metterò in questo libro assai luoghi dove si ritrovi assai spugne, perché se ce ne fusse gran copia d'esse, molti adornerebbero le fonti, che non possono* ».

¹⁰⁴. Voir Coffin, 1960, p. 23 et 29-30, ainsi que Coffin, 1979, p. 205 et 299, et Coffin, 1990, p. 53-54, pour un aperçu de la carrière de ce fontainier, qui est intervenu au Belvédère du Vatican, à la *vigna* d'Hippolyte sur le Quirinal puis à Caprarola après 1572.

¹⁰⁵. ASF, MdP, 5099, fol. 171r, lettre de Diomene Leoni à Ferdinand de Médicis, 7 octobre 1571 : « *a Tivoli non si può fare fondamento per dette spughe, per essere state consumate dall'Illustrissimo Cardinale di Ferrara, il quale va continuando ancora con tanta diligenza, che nel scoprirsiene pur una sola, manda subito a prenderla. Il medesimo Curzio s'è pur oggi offerto di darmi qualche indirizzo qui in Roma, non già per gran quantità, dovendo massimamente essere grandi per formare grotta* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 39, p. 42 (avec deux autres lettres de Leoni sur le même sujet).

¹⁰⁶. C'est aussi de cette zone, située entre Prato et Calenzano, qu'arrivent les *spugne* pour la grotte de Buontalenti à Boboli : voir Medri, 1999, p. 217.

François par les seigneurs de Lucques, qui est la plus belle et la plus grande qui se trouve à présent dans ces belles grottes¹⁰⁷ », c’est-à-dire la « grotte de la *Spugna* » à gauche de la grande grotte sous le palais, comme le confirme Vieri¹⁰⁸ : placée au centre d’un bassin, elle était « enrichie de coraux et de coquillages rares¹⁰⁹ » selon la légende du dessin de Guerra (fig. 41). Exemple significatif d’un « collage » des *naturalia*, objets dont le statut esthétique n’est pas loin de rappeler le *ready-made*¹¹⁰, et dont le résultat compose cette fois des *artificialia* selon, pour reprendre les termes de Patricia Falguières, cette « logique patrimoniale qui est celle de la *Wunderkammer* », où, paradoxalement, chaque objet peut être manipulé à volonté en fonction « de ses emplois, occurrences et qualifications provisoires¹¹¹ ». Or, du modèle dont, comme elle l’a subtilement établi, les chambres de merveilles assurent en quelque sorte l’héritage, ces « inventaires du mémorable » que sont les listes de *mirabilia* – telles qu’un Pline l’Ancien s’en fit le compilateur dans son *Histoire naturelle*, rassemblant « vingt mille faits dignes d’intérêt (...) tirés de la lecture d’environ deux mille volumes¹¹² » –, les *naturalia* de jardin semblent avoir conservé le principal critère : le rapport à un lieu originaire, voire à une géographie auréolée d’un caractère mythique – Libye, Inde, etc. –, qui fonde ce privilège ontologique de la « merveille »¹¹³. On en sent bien la trace chez Del Riccio :

La plus belle *spugna* que j’ai pu voir, il me semble que c’est celle qui se trouve au fond de la dernière petite grotte du [palais] Pitti, dont on dit qu’elle fut portée depuis la Hongrie au grand-duc François, qui en mémoire la plaça dans cette très belle grotte : il s’agit d’une grande *spugna*, d’un blanc laiteux, qui apporte beaucoup au décor de cette grotte¹¹⁴.

¹⁰⁷. Del Riccio, 1996, CII, fol. 40v, p. 129 : « *infra l’altre spugne in detto Pratolino vi se ne vede una grandissima, che fu donata al Gran Duca Francesco da’ signori Lucchesi, che è la più bella e la maggiore che sia in quelle belle grotte al presente* ».

¹⁰⁸. Vieri, 1586, p. 36 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409) : « *Nel mezzo di detta stanza vi è una spugna di marmo bianco fatta da due gocciole di acqua, di altezza di due braccia, venuta da Lucca, coperta di varii animali, con un ricetta tutto di nicchi di chiocciole e di branche di coralli, che gettano acqua in grande abbondanza* ».

¹⁰⁹. « *Come obelisco di bel tartar, scoglio ornato e rico di corali e nicchie rare, chiocciole marine e giochi d’acqua* ».

¹¹⁰. Conforti, 1980b, p. 187 et p. 192, note 14, a ainsi rapproché le « collectionnisme » observé à Pratolino de l’utilisation artistique de « l’objet trouvé » comme dans la grande *spugna* de Corse.

¹¹¹. Falguières, 1990, p. 24.

¹¹². Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, I, préface 17 (éd. 1947-98, vol. I, p. 52) : « ~~XX~~ *rerum dignarum cura (...)* *lectione uoluminum circiter H* ».

¹¹³. Cet aspect vaut particulièrement pour cette sous-catégorie de *mirabilia* que sont les « monstres », dont les races « mythiques » sont associées aux confins du monde connu comme l’Éthiopie ou l’Inde : voir notamment Céard, 1996b.

¹¹⁴. Del Riccio, 1996, CII, fol. 40v-41r, p. 130 : « *Una spugna, la più bella che io abbi visto, mi par quella che è alla grotta de’ Pitti, in testa all’ultima grotta piccola, che dicono esser stata portata d’Ungheria al Gran Duca Francesco, che per memoria la messe in questa bellissima grotta nominata : è una spugna grande, bianca lattata, che molto adorna quella grotta* ».

D'après un tel texte, ce serait la provenance de la pierre davantage que sa beauté intrinsèque, la « mémoire » de son origine lointaine qui lui aurait fait mériter cette place d'honneur. Et en même temps, énonce Del Riccio dans le même chapitre,

on voit dans cette belle villa de Pratolino, si célèbre, décorée avec un art admirable [*con arte mirabile*] de tant de fontaines, tellement de *spugne* agencées les unes avec les autres [*congegnate insieme*], qui semblent véritablement assemblées [*commesse*] par la Mère Nature¹¹⁵.

Ici encore, c'est l'idée dialectique d'un « artifice naturel » qui apparaît au travers de la métaphore du travail décoratif des *pietre dure*. Mais on arrive bien à une sorte de paradoxe : en augmentant d'un degré la *meraviglia* des *naturalia* par leur « agencement » en *artificialia*, en appliquant l'*arte mirabile* aux produits déjà merveilleux de la nature, on estomperait cette qualité première du lieu d'origine pour faire de la grotte le site fictif d'une génération.

Une telle tension se manifeste dans l'ensemble des grottes réalisées dans la première moitié des années 1580 à l'intérieur de l'*Apennin*, c'est-à-dire de la montagne artificielle et du colosse qui y est adossé¹¹⁶ (fig. 17). La destruction de la colline à la fin du XVII^e siècle rend toutefois assez difficile la reconstitution précise de la disposition des espaces décrits dans les sources du XVI^e siècle, principalement Vieri, Aldrovandi et le manuscrit de la Vaticane¹¹⁷. Elle a été tentée par Luigi Zangheri (fig. 18) et par Cristina Acidini Luchinat¹¹⁸. Il semble que trois niveaux principaux étaient superposés. Les fondations de la structure abritaient une vaste chambre hypogée – qui n'est pas commentée dans ces différents textes –, où, vraisemblablement sous le règne de Ferdinand, seront installées trois fontaines dues à Tommaso Francini¹¹⁹. Le deuxième étage comprenait deux salles : la principale était

¹¹⁵. Del Riccio, 1996, CII, fol. 40r-v, p. 129 : « *si vede quella bella villa tanto famosa di Pratolino adorna di tante fonti e con arte mirabile si vedono congegnate insieme tante spugne, che paiono commesse dalla madre natura* ».

¹¹⁶. La chronologie des travaux documentés a été détaillée *supra*, prologue, « Le chantier initial ».

¹¹⁷. Vieri, 1586, p. 27-28 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403-3404) ; BAV Barb. 5341, fol. 205r-v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) ; Aldrovandi, 1989, fol. 73r-v, p. 351.

¹¹⁸. Voir notamment Zangheri, 1990, dont je reprends le schéma hypothétique de reconstitution (p. 13, fig. 3), et Acidini Luchinat, 1988a.

¹¹⁹. En 1597, Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 55r-v et 84v (éd. Heikamp, 1981, p. 86 et 117), parle de deux théâtres d'automates réalisés à Pratolino par Francini « *sotto l'Appennino* », représentant un berger guidant son troupeau et la métamorphose de Narcisse. Un dessin de Guerra (GSA, inv. 37211, partiellement reproduit dans *La fonte delle fonti*, 1985, couverture), qui doit dater de 1604 comme toute la série, figure « *Tre fontanelle (...) della seconda stanza dell'Apennino* », c'est-à-dire celles du Berger et de Narcisse, et une autre dont le sujet apparaît comme le combat d'Hercule et du Dragon des Hespérides. Le témoignage de Ruggieri, 1979, fol. 18r, p. 244 (« *la Fontana della Tetile [sic], che è nella Stanza dell'Appennino, e gli avanzi di detta vanno nella Stanza di sotto e fanno operare l'Ercule, Narciso, il Pastore, e la Fontana dove è la Corallina* »), indiquerait que vers 1757, ces trois fontaines se trouvaient encore dans la chambre hypogée. Vezzosi, 1988, p. 29-31, a émis l'hypothèse que l'automate représentant Narcisse aurait été en fait récupéré de la fontaine du *giardino segreto* (décrite vers 1588

décorée au centre par la fontaine de Thétis¹²⁰ dite aussi « des Coquillages » (« *fonte de’ Nicchi* » chez Aldrovandi), représentée par Guerra (fig. 22) ; elle s’ouvrait au fond sur une chambre plus petite décorée de fresques sur le thème de l’extraction des minerais. Au-dessus de la grotte de Thétis, une salle dont la fontaine centrale était ornée d’une grande branche de corail communiquait par un corridor suivi de quelques marches avec la petite chambre située dans la tête du géant.

La grotte du Corail et ses « bizarreries fantastiques » illustrent à nouveau l’association entre *artificialia* et *naturalia*¹²¹ : la vasque de la fontaine formée de jaspe taillé à la roue¹²² d’une part, de l’autre des coquillages, des *spugne*, et surtout la branche de corail provenant de la mer Rouge – alors que ce type de matériau était largement disponible en Méditerranée¹²³ –, mais retravaillée puisqu’elle est percée de jets d’eau. Quant à la grotte de Thétis, elle donne à Vieri l’occasion d’un morceau méthodique d’*ekphrasis* au lexique enchevêtré, peu aisé à traduire :

Dans la salle principale se trouve une fontaine exceptionnelle, entièrement faite des œuvres merveilleuses de la nature, comme de précieux [*ricchi*] coquillages marins, et à l’intérieur différentes sortes d’animaux, de cette façon : d’abord, en commençant par la partie la plus haute de cette fontaine, une statue de Thétis toute en coquillages s’y trouve placée, regardant avec émerveillement vers le bas, et s’étonnant que l’art dépasse d’une certaine façon la nature, car il a fait cette cuve [*vaso*] admirable en forme de bassin [*pila*] à huit faces ; et à chaque angle il y a une chauve-souris de nacre, et au centre un escargot pareillement de nacre¹²⁴. Cette cuve est soutenue par quatre dauphins, avec [en dessous] un bassin de réception [*ricetto*] entouré de coquillages. Sur les parois de cette salle sont représentés Livourne, l’Elbe et d’autres lieux [*ricetti*] avec des figures variées, entre autres des sirènes. Le

dans BAV Barb. 5341, fol. 211r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 177)), et installé dans les années 1590 à l’intérieur de l’*Apennin*.

¹²⁰. Vieri, 1586, p. 27, écrit « *Thetide* » et non « *Tetide* » : il s’agirait bien de la néréide Thétis, mère d’Achille, que l’orthographe italienne tend à confondre avec la titanide Téthys, épouse d’Océan.

¹²¹. Vieri, 1586, p. 28 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403-3404) : « *una fonte di nicchie, frombole di varii colori e spugne. Nel mezzo della qual fonte vi è un vaso di diaspro intagliato a ruote, e nel mezzo un fiore di corallina venuto del mar Rosso, che getta un gorgoglio d’acqua, e di più altre bocche d’acqua di gran valore* » ; BAV Barb. 5341, fol. 205r-v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *una fonte di conche marine e d’altre fantastiche bizzarie ; per tazza di questo serve un gran vaso di diaspro molto pregiato nel cui mezzo è un grandissimo ramo di corallo venuto del Mar Rosso che spilla acqua da mille parti* », avec une variante dans BRF Ricc. 2312, fol. 126r : « *un gran vaso di acqua diaspro di molto pregio, ove nel mezzo è un grandissimo ramo di corallo venuto dal mar Rosso* ».

¹²². L’usage de « lustrer » à la roue de plomb les pierres dures comme le jaspe (*diaspro*) est notamment rapporté par Del Riccio, 1996, CI, fol. 37r, p. 126.

¹²³. Voir là encore Riccio, 1996, CXIII, fol. 78v-87v, p. 163-171.

¹²⁴. On peut comprendre qu’il s’agit d’une petite sculpture de nacre (*madreperla*) en forme de gastéropode (*lumaca*), et non d’un simple coquillage (*chiocciola*).

pavement de cette salle est entièrement en terre [cuite] du Levant, en [forme de] feuillages, chose très précieuse, et jette de l'eau de tous côtés à l'improviste¹²⁵.

Toutes ces richesses n'ont peut-être pas complètement disparu. Le pavement pourrait correspondre à certains fragments de céramique à l'ornementation végétale retrouvés lors des fouilles de 1985-1986¹²⁶. En outre, les travaux d'Herbert Keutner ont montré que la statue de Thétis était en fait due à Giambologna, ainsi que pouvait le suggérer l'un de ses bas-reliefs (fig. 20) ; les quatre « dauphins » seraient en fait des harpies, comme le dessinent Schickhardt (fig. 21) et Guerra (fig. 22), et pour lesquelles on possède le paiement de la fusion en bronze au mois d'octobre 1584 ; la statue pourrait quant à elle avoir été conservée : Keutner suppose qu'il s'agisse de la terre cuite dorée aujourd'hui au Victoria and Albert Museum de Londres¹²⁷.

Quel est le regard d'Aldrovandi sur un tel décor ? Celui d'un expert de la *varietas* de la nature qui s'émerveille de son déploiement dans l'artifice, et débute ainsi sa « Brève description des fontaines de Pratolino » :

Fontaine dite communément des coquillages, nommée ainsi à juste raison, puisqu'on y trouve des sortes d'huîtres [*ostreaca*] de différentes espèces et exotiques, aussi cette fontaine est-elle appelée en langue vulgaire *fonte de' Nicchi* ; on distingue ici des coquillages du genre de l'huître [*ostreacea*] conjoints par un art admirable, comme s'ils avaient été générés en ce lieu même [*ut quasi nata ibi videantur*]. De ces coquillages variés jaillissent de nombreux jets d'eau, et l'on voit la partie supérieure de la voûte ou *concameratio* richement ornée de figures

¹²⁵. Vieri, 1586, p. 27 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403) : « Nella stanza maggiore vi è una rarissima fonte fatta tutta di opere maravigliose della natura, come di ricchi nicchi marini, dentrovi varie sorti di animali, in questo modo : e prima, cominciandosi dalla più alta parte di detta fonte, vi è posta una statua di Tetide, tutta di nicchi, che riguarda con maraviglia in giù e stupisce che l'arte superi in un certo modo la natura, poiché l'ha fatto sì mirabil vaso in forma di pila a otto facce. E su ogni canto vi è un pipistrello di madreperla, e nel mezzo una lumaca similmente di madreperla. È retto il detto vaso da quattro delfini, con un ricetto intorno di nicchie ; le facciate di detta stanza son figurate, e le figure son Livorno, l'Elba, et altri ricetti con varie figure, come sirene et altre. Il pavimento di detta stanza è tutto di terra di levante di fogliami, cosa ricchissima, e getta acqua per ogni verso, quando occorre ». BAV Barb. 5341, fol. 205v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) est un peu moins complet : « la maggiore [stanza] si può chiamare più tosto gioia che camera avvenga che fu dipinta da pittori illustrissimi ed è tutta piena di coralli ed altre nobilissime pietre. È il suolo di questa di terra di levante fatta con vaghissimi lavori ove sono nascosti assaissimi fori d'acqua che quando altri vuole per ingannare si fanno scaturire. In questo mezzo è una fonte alta sostenuta da quattro delfini pieni di conche marine. Vi è ancora Teti pien di altre perle, e di cristalli con mille altre cose nuove da vedere poste per ordine ».

¹²⁶. Voir Acidini Luchinat, 1988b et surtout 1990a, p. 96-97, 1990b p. 548-553, qui remarque que cet emploi de sols en céramique dans les grottes, attesté chez Vasari, devait s'observer dans d'autres grottes de Pratolino.

¹²⁷. Keutner, 1986, p. 57, et surtout 1990, p. 23-26, qui cite ce document jusqu'ici inédit (ASF, Conventi soppressi 103, San Marco 43, fol. 24v, 2 octobre 1584) ; la statuette de Londres (Victoria and Albert Museum, 7628-1861, d'une hauteur de 58,7 cm) est reproduite p. 25, fig. 14. Elle est généralement attribuée à Pierre de Francqueville (voir par exemple la notice de Charles Avery dans *Giambologna*, 1978, n° 244, p. 231). Toutefois, contrairement à ce que suggère Keutner, la *Thétis* de Pratolino devait bien être recouverte de coquillages, comme le confirment précisément les indications d'Aldrovandi reportées ci-dessous dans la note suivante.

nombreuses et variées, réalisées en divers coquillages. Le vasque [*vas*] centrale du bassin [*calicis*] se présente de la même manière comme un assemblage fait de différents coquillages appartenant à diverses espèces, d’où sortent des conduites d’eau, et l’on voit différents animaux aquatiques formés des mêmes coquillages. Et au sommet de la fontaine il y a une statue de la Déesse marine composée [*contexta*] des mêmes coquilles ; la base, dans laquelle se répand l’eau, est un pavement de mosaïque élaboré à partir de différents carreaux [*litbostraton elaboratum ex variis tessellis*] de terre cuite aux couleurs variées, blanc bien sûr, mais aussi bleu et vert¹²⁸.

L’œil du naturaliste observe la diversité des coquillages, mais apparemment ne les identifie pas – il utilise « *ostreaca* » et « *ostreacea* », termes génériques, et non *ostreae*. C’est que la grotte, à l’instar de ces objets décoratifs au statut délibérément ambivalent, si prisés à la fin du XVI^e siècle, où un nautil se trouve par exemple transformé en salière ou en flacon¹²⁹, joue à métamorphoser les matériaux. Certes, il est possible de déceler dans ces détournements, où le nacre se fait animal marin et le coquillage s’assemble pour former la déesse des mers, des signes de cette prégnance des figures de la similitude par laquelle Michel Foucault – s’appuyant notamment sur Aldrovandi – a pu naguère caractériser le « réseau épistémologique » du XVI^e siècle, c’est-à-dire ici de la *convenientia*¹³⁰, d’une chaîne des êtres dont l’eau serait le principal maillon, et dont Philippe Morel suggère l’opérativité dans le cas des grottes artificielles¹³¹. Cependant, il faut également souligner avec ce dernier que la grotte est moins l’application de théories scientifiques que leur reflet plus ou moins direct. Ainsi il n’est pas impossible que le fait d’agencer des coquillages « comme s’ils avaient été générés en ce lieu même » présente un certain écho aux recherches alors progressivement engagées sur la question des fossiles, où tient un rôle central le concept de *vis plastica*, de force latente dans la nature, qui, « par jeu » (*lusus naturae*), permettrait la génération dans la

¹²⁸. Aldrovandi, 1989, fol. 73r-v, p. 351 : « *Descriptio brevis fontium Pratolini. Fons vulgo cochlearum et iure merito hoc nomine vocatus, cum ibi sint ostreaca varii generis et peregrina, quemadmodum est ille fons vulgo appellatus fonte de’ Nicchi, ibi apparent arte mirabili convincta ostreacea ut quasi nata ibi videantur. Ex hisque cochleis variis exiliunt aquarum multae scaturigines, et arcus superior seu concameratio multis variis figuris perornata conspicitur ex cochleis diversis. Vas in medio habetur ad instar calicis variis cochleis diversis generis intertextum ex quibus escunt ductus aquarum ibique conspiciuntur formata varia animalia aquatilia ex iisdem cochleis. In summoque fontis statua Deae marinae iisdem conchiliis contexta ; basis, in qua infunditur aqua est lithostraton elaboratum ex variis tessellis. Laterum coctorum varii coloris nempe albi, caerulei, et viridis* ».

¹²⁹. Par exemple la « *fiasca di madreperla* » constituée de deux *Nautilus pompilius* et d’argenterie, rehaussée de pierres précieuses (Florence, Museo degli Argenti, inv. Bg. V, n° 16), qui appartenait à la collection de François (voir la notice de Mario Scalini dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 81, p. 119). Sur ce type d’objets et la complexité de leur statut esthétique comme épistémique, entre « art » et « nature », voir récemment les observations stimulantes de Kemp, 1995.

¹³⁰. Foucault, 1966, p. 33-34.

¹³¹. Morel, 1998, notamment p. 39-42 sur la relation de *convenientia* entre les *spugne* et le corail, la nacre, le coquillage.

matière minérale de formes venues d'un autre règne, une théorie que l'on rencontre y compris dans le *Musaeum metallicum* d'Aldrovandi (publié bien après sa mort en 1648)¹³². Mais quoi qu'il en soit, pour le naturaliste la grotte reste un lieu où c'est l'art qui fabrique les objets et non pas la nature, où « l'art dépasse d'une certaine façon la nature » parce qu'il joue à l'imiter et à faire du « comme si ».

C'est bien d'un problème d'imitation et de représentation, en un mot de *mimèsis* qu'il s'agit, et qu'il faudra examiner au sein de ce que j'appellerai la question de l'*ars naturans*¹³³. Mais dès à présent, je voudrais relever à ce sujet une implication paradoxale de la grotte qui n'a semble-t-il pas suffisamment retenu l'attention. Ce « comme si » employé par Aldrovandi (« *ut quasi nata ibi videantur* ») revient en quelque sorte à suggérer que l'assemblage des *naturalia*, des *res naturae*, pourrait se confondre avec les « situations produites par la nature » – selon l'expression de Guerra au sujet des *tonfani*¹³⁴ (fig. 54) –, autrement dit par la *natura naturans*. Et dans le même temps, la grotte telle qu'elle se présente au spectateur est loin d'éluder toute l'entreprise technique qui l'a rendue possible. À l'intérieur de l'*Apennin*, juste à côté de la chambre de Thétis, se trouve ainsi cette petite salle « où sont peintes toutes les sortes de mines qui existent de métaux et d'argent, et la manière dont on les travaille¹³⁵ » ; selon Aldrovandi, ces fresques sont tirées des planches du *De re metallica* de Georgius Agricola¹³⁶, de son vrai nom Georg Bauer, auteur d'un magistral traité de l'industrie minière paru à Bâle en 1556 et traduit en italien dès 1563¹³⁷. Un tel sujet n'était pas inattendu : « faites plutôt allusion aux mines, qui donnent occasion à de fort belles actions, aux chercheurs de bijoux », recommandait en effet Annibal Caro dès 1551 pour l'iconographie d'une grotte creusée dans une montagne¹³⁸. On retrouverait

¹³². Morel, 1998, p. 64-85.

¹³³. Voir *infra*, chap. 6.

¹³⁴. La légende du dessin explique que ces *peschiere* sont « *formate conforme alle situationi fatte dalla natura* » : voir *infra*, chap. 5, « Une iconographie plurivoque ».

¹³⁵. BAV Barb. 5341, fol. 205v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *dove sono dipinte tutte le sorti di miniere che si ritrovano di metalli e d'ariento et il modo con ch'essi si lavorano* » (variante dans BRF Ricc. 2312, fol. 126r : « *di metallo d'oro e d'ariento* »).

¹³⁶. Aldrovandi, 1989, fol. 73v, p. 351 : « *Supra hunc locum est area detecta. Propre est apenninus fons seu Gigas dictus, in quo sunt omnia artificia spectantia ad metallorum fodinas quemadmodum in figuris huius artes conspiciuntur in libro Agricolae de metallicis rebus* ».

¹³⁷. Agricola, 1563. Sur la fortune de cette ouvrage et pour une traduction française commentée, voir Angel, 1989.

¹³⁸. Caro, 1957-61, lettre à Ieronimo Soperchio, 15 mai 1551, vol. II, n° 367, p. 100 : « *Fateli piuttosto che attendino alle miniere, intorno a le quali sono di molte belle operazioni. Fatevi cercatori di gioie* ». Il s'agirait de propositions pour le nymphée de la villa Giulia à Rome (voir notamment Coffin, 1979, p. 158-159).

d’ailleurs une évocation du travail des mines dans la première salle de la grotte de Buontalenti à Boboli, dans certains détails des fresques peintes à partir de 1586 sous la direction de Bernardino Poccetti avec l’aide de Ludovico Cardi dit le Cigoli (fig. 87-89) : on y distingue notamment des ouvriers portant de lourds blocs de marbre parmi un paysage qui semble dériver des Alpes Apuanes et de la côte tyrrhénienne¹³⁹. Si l’on garde en mémoire les gravures d’Agricola, le décor de l’*Apennin* aujourd’hui disparu devait probablement mettre l’accent sur les activités minières – sous la forme de scènes de genre – tout en les insérant dans un cadre paysagiste, peut-être à dimension topographique. Plusieurs peintures de la collection médicéenne illustrent la même thématique. Le parallèle le plus évident concerne d’abord certains tableaux conçus pour le fameux « Studiolo » ou « Stanzino » du Palazzo Vecchio (fig. 134), le cabinet de François décoré, à partir de 1570 et jusqu’en 1575 environ, sous la direction de Vasari d’après une « invention » de Vincenzo Borghini¹⁴⁰. Cette dernière, que nous examinerons plus en détail à la fin de ce chapitre, repose sur une partition de l’espace selon les quatre parois auxquelles sont assignés les quatre éléments, et sur le choix pour les tableaux décorant chaque armoire de sujets en relation avec les objets qu’elle contient. En l’occurrence, il s’agit de *La Mine de diamants* de Maso da San Friano, et surtout de *La Mine d’or* de Iacopo Zucchi, où le prince et son épouse apparaissent à l’arrière-plan, dans un paysage de montagnes où s’activent les ouvriers¹⁴¹. Mais beaucoup plus précise dans sa description du travail de la mine apparaît une toile du Flamand Herri met de Bles dit en Italie Civetta, un *Paysage avec mines*, où l’on a pu reconnaître les procédés contemporains d’extraction du fer. Probablement acquis par François, ce tableau se trouvait en 1586 dans la Tribune¹⁴², la salle octogonale bâtie par Buontalenti entre 1581 et 1583 dans la Galerie des Offices, au second étage du palais

¹³⁹. Voir Medri, 1999, p. 224-225, qui analyse l’iconographie de ces fresques et des reliefs des parois actuellement en cours de restauration, et l’interprète comme la célébration de la fertilité de la terre et de l’extraction de ses richesses.

¹⁴⁰. Pour le Studiolo de François, il faut principalement renvoyer à l’étude de Berti, 1967, chap. 4, p. 61-84, à la thèse de Schaefer, 1976, à l’ouvrage collectif *Lo stanzino del principe*, 1980, à la notice très détaillée du guide historique du Palazzo Vecchio d’Allegri – Cecchi, 1980, p. 323-350, enfin aux études iconologiques de Bolzoni, 1980, et de Morel, 1982. Le terme « *Stanzino* » conviendrait davantage que « *Studiolo* », qui désigne avant tout un meuble de rangement au XVI^e siècle (Bolzoni, 1980, p. 255) ; mais je conserverai ici la dénomination qui a été fixée par une longue tradition critique et a donné son titre à la monographie de Luciano Berti sur François de Médicis.

¹⁴¹. Allegri – Cecchi, 1980, respectivement n° 61. 54, p. 337, et n° 61. 36, p. 332. Les deux tableaux sont placés en vis-à-vis, au centre de chaque registre supérieur du mur d’entrée et de fond.

¹⁴². La peinture est conservée à la Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1051 ; voir récemment la notice de Francesca de Luca dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 144, p. 186-187.

commencé par Vasari dont il poursuit la construction dès sa mort en 1574¹⁴³. Davantage que d'éventuels modèles aux fresques de l'*Apennin*, de tels exemples peuvent en fait nous fournir la clef d'une convergence précise entre la grotte et la *Kunst- und Wunderkammer* : la présence au sein du lieu de collection de dispositifs iconographiques qui renvoient à l'*origine* des merveilles rassemblées, au sens technique comme géographique du terme.

C'est sans doute dans la « *Guardaroba* » de Côme I^{er} au Palazzo Vecchio qu'une telle logique se saisit le plus clairement. Conçue à partir de 1563, la salle des cartes géographiques ou salle des mappemondes y avait été décorée sous la direction du cosmographe Ignazio Danti, frère du sculpteur Vincenzo, remplacé après 1575 par Stefano Buonsignori ; ce vaste programme ne fut pas complètement achevé mais est rapporté par Vasari¹⁴⁴ : une série de cartes représentant les régions des quatre continents appliquées sur les armoires destinées à entreposer des objets précieux, surmontées de bustes antiques des empereurs et princes qui ont possédé ces terres et, au-dessus de la corniche, d'environ trois cents portraits d'hommes illustres, copiés par Cristofano dell'Altissimo sur la célèbre collection de Paul Jove dans sa villa de Côme¹⁴⁵. La géographie venait s'associer à l'histoire, conçue dans la lignée de l'approche biographique qu'avait contribué à relancer le compilateur du *De viris illustribus* (1528) et des *Elogia veris clamorum virorum imaginibus apposita*

¹⁴³. Sur la Tribune des Offices, voir essentiellement les travaux d'Heikamp, 1963, 1964c, 1983 et 1997a ; pour l'intervention de Buontalenti, voir aussi Fara, 1988, p. 152-153 et 194-195.

¹⁴⁴. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 56-58. Sur l'importance de ce décor, voir notamment Berti, 1967, p. 118-120, et Galluzzi, 1980, p. 196-197 ; pour une reconstitution précise de l'histoire des collections et de la décoration, Allegri – Cecchi, 1980, p. 287-313 ; sur ses implications symboliques, Morel, 1982, p. 195-196. Précisons que la *Guardaroba* (du français « garde-robe », terme masculin dans l'usage moderne) était l'administration principalement chargée de la conservation et de l'entretien des biens mobiliers du patrimoine médicéen – y compris de nombreux objets domestiques ou utilitaires, jusqu'aux livres de la bibliothèque privée, et pas seulement de pièces considérées comme des « œuvres d'art ». Ce service assume une grande importance ; en effet, avec l'établissement de la cour ducale, logée au Palazzo Vecchio à partir de 1540 mais aussi sans cesse en déplacement lors des séjours dans les villas, on observe une certaine « modernisation » de la gestion de ce patrimoine : alors que la tradition italienne établie au *Quattrocento* reposait sur une distribution à peu près fixe des objets dans les appartements des palais privés – par exemple pour les étoffes précieuses et les cuirs travaillés recouvrant les parois –, l'ameublement fixe des salles du Palazzo Vecchio se trouve pratiquement réduit à des tapisseries, tandis que les pièces de mobilier et les objets de prix – argenterie, verrerie, etc. – sont constamment changés de place et arrangés en fonction de la vie de cour, des cérémonies ou des festivités (voir la mise au point d'Allegri – Cecchi, 1980, p. 294-302). Nous sommes aux antipodes d'une conception « muséographique » de la disposition strictement « décorative » des objets de la collection, qui apparemment ne s'est pas amorcée avant la Tribune des Offices.

¹⁴⁵. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 30-31. Entre 1587 et 1591, la série fut transférée par Ferdinand dans la Galerie des Offices, où elle se trouve toujours (voir la notice de Wolfram Prinz dans *Gli Uffizi*, 1979, p. 603-664). Pour la villa de Paolo Giovio à Côme, voir Lauterbach, 1996, p. 132-136, et la bibliographie citée. On sait qu'au moins dès 1553 Cristofano dell'Altissimo y avait été envoyé pour copier la collection de portraits (voir les documents publiés dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 2-3, p. 3-6).

(1546), la description de son propre musée qui fut l’un des points de départ des *Vite* vasariennes. À l’aplomb de chaque carte, explique Vasari, auraient dû prendre place « toutes les plantes et tous les animaux représentés de façon naturaliste [*ritratti di naturale*] selon la qualité que produisent ces pays¹⁴⁶ ». L’illustration naturaliste, déjà introduite dans la décoration du palais une décennie plus tôt avec le *Scrittoio* peint par Francesco Umberti dit Bachiacca¹⁴⁷, se trouve ici mise à contribution avec l’image cartographique dans cet ensemble à vocation encyclopédique, afin d’établir un système de classement des objets de la collection selon leur provenance géographique¹⁴⁸.

C’est par là que les fresques des grottes de l’*Apennin* en viennent à assumer un rôle presque analogue. Car, en plus des travaux des mines dans la salle adjacente, il faut rappeler que dans la grotte de Thétis « sont représentés Livourne, l’Elbe et d’autres lieux » selon l’expression de Vieri. Aldrovandi précise en effet que les fresques figurent la forteresse de Livourne d’un côté, l’île d’Elbe de l’autre avec les poissons que l’on pêche dans ces zones maritimes, « peints par l’excellent Iacopo Ligozzi, tirés de ses propres exemplaires¹⁴⁹ », c’est-à-dire de ses dessins ichtyologiques que le savant connaît fort bien¹⁵⁰. Agostino Del

¹⁴⁶. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 57. « *è poi ordinato nel basamento da basso in altrettanti quadri attorno a torno, che vi saranno a dirittura a piombo di dette tavole tutte l'erbe e tutti gli animali ritratti di naturale secondo la qualità che producono que' paesi* ».

¹⁴⁷. Vasari, 1967, vol. VI, p. 314 : « *il Bachiacca andato al servizio del duca Cosimo, perché era ottimo pittore in ritrarre tutte le sorti d'animali, fece a sua eccellenza uno scrittoio tutto pieno d'uccelli di diversi maniere e d'erbe rare, che tutto condusse a olio divinamente* ». Les peintures ont dues être terminées avant 1552 : voir Allegri – Cecchi, 1980, p. 49. La « collusion de la représentation naturaliste et de l’art des grotesques » dans ce décor, aujourd’hui très partiellement conservé, est soulignée par Morel, 1991, p. 59-60, qui y voit l’un des principaux précédents à la *stanza degli uccelli* de la villa Médicis à Rome. Sur l’activité de Bachiacca comme peintre naturaliste, voir entre autres Tongiorgi Tomasi, 1984b, p. 43-44.

¹⁴⁸. Il faut ajouter qu’avec les images célestes au plafond et les deux globes de la salle ou « *gran palle* », la sphère terrestre de Danti et une sphère armillaire avec les planètes et les étoiles fixes due à Antonio Santucci delle Pomarance (aujourd’hui au Musée de la Science de Florence), ces cartes de navigation constituaient une sorte de système de connaissance cosmographique, fonction relevée par Vasari, qui en attribue l’idée au duc lui-même : « *Questo capriccio et invenzione è nata dal duca Cosimo per mettere insieme una volta queste cose del cielo e della terra giustissime e senza errori, e da poterle misurare e vedere, et a parte e tutte insieme* » (Vasari, 1967, vol. VIII, p. 58). Autrement dit, la collection se présente ici de manière explicite comme un instrument du savoir mais grâce à son décor plutôt qu’à ses objets, par son « contenant » davantage que par son « contenu ».

¹⁴⁹. Aldrovandi, 1989, fol. 73v, p. 351 : « *Ad lateras fontis circa parites est insula Ilva depicta cum piscibus, qui in mari illius capiuntur, ita ad amussim sunt depicti, ut quaque spiritum afflare videantur, ab excellenti Iacobo Ligozzio depicti, ex suis exemplaribus desumpti. In altero pariete Laburnum oppidum est depictum una cum piscibus illud mare incolentibus diligentia summa depicti* ».

¹⁵⁰. Lors de son séjour à Florence en juin 1586, le Bolognais dresse des catalogue scrupuleux des planches naturalistes de Ligozzi qu’il a consultées dans son atelier (au Casino de San Marco), notes qui précèdent dans le manuscrit sa description de Pratolino ; il faut remarquer que parmi les nombreux dessins de poissons, plusieurs espèces sont mentionnées comme provenant de Livourne et surtout de l’île d’Elbe (Aldrovandi, 1989, fol. 37v-44r, p. 315-322). De plus, Ligozzi aurait dès 1577, lors d’un bref séjour à Bologne, réalisé pour Aldrovandi une quinzaine d’illustrations ichtyologiques : voir Tongiorgi Tomasi, 1993b, p. 49.

Riccio évoque aussi ce décor du peintre véronais¹⁵¹, alors au service de François, pour lequel il exécute surtout des miniatures d'animaux et de plantes. Un dessin du Cabinet des Offices (fig. 19) donne un écho plus ou moins direct de ces fresques, et pourrait même être l'étude préparatoire pour la vue de l'Elbe : des pêcheurs forment le premier plan d'un paysage maritime avec des îles dans le lointain, encadré par des colonnes torsadées, entre lesquelles sont tendus des filets permettant d'observer les différents poissons¹⁵². On retrouve ainsi cette association entre figures naturalistes et représentation topographique présente à la salle des cartes géographiques. Quant au « modèle » du Studiolo, la convergence de ces fresques et du décor minéral de la grotte avec un tableau comme *La Pêche aux perles* d'Alessandro Allori¹⁵³ ne tient pas seulement à une communauté de thèmes – les richesses de la mer¹⁵⁴ –, mais plus profondément à la relation intrinsèque entre l'iconographie d'une image et la nature des objets de la collection qu'elle désigne, relation qui se trouve au fondement de l'invention de Borghini. Il faut donc souligner la fonction « déictique », au sens linguistique du terme, d'un tel dispositif¹⁵⁵. Par exemple, l'image de Livourne pourrait très bien renvoyer à l'origine des ornements employés dans la grotte : on sait que dans certaines fontaines de Pratolino comme le vivier du Masque, des matériaux du décor ont effectivement été extraits lors de la construction des nouvelles fortifications¹⁵⁶, entreprise par Buontalenti à partir de 1575¹⁵⁷ ; d'autre part, Livourne est alors avec Pise le principal port de Toscane¹⁵⁸, par lequel débarquent ces navires chargés de précieux trésors – coquillages, coraux – dont François semble guetter sans relâche l'arrivée... C'est de même la question du lieu d'origine qui peut renforcer la continuité entre les deux salles, puisque l'île d'Elbe est aussi l'un des territoires les plus riches en minerais du grand-

¹⁵¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 59v (éd. Heikamp, 1981, p. 92) : « *et tutti [pesci] gli farai ritrarre ne' muri di queste loggie con i suoi vivi colori ma al naturale più che sia possibile, ma talvolta che vadino dolcemente per l'acqua, talvolta sieno presi nella rete, talvolta sieno filzati ne' giunchi o salci a uso di mazgetti come si vede nella grotta dell'Apeninno di Pratolino, dipinto dall'eccellente pittore messere Iacopo Ligozzì con il quale tengo amista non piccola* ». Une pièce d'archives confirme encore l'implication de Ligozzi dans ce chantier : ASF, CdP, numeri neri, 1469, fol. 173, 14 mars 1586 (1585 *stile fiorentino*), à propos de travaux de menuiserie exécutés « *circa tre anni sono (...) per comissione di ms. Jacopo Ligozzò (...) nella stanza della fontana delle Chiocciole all'Apenino* ».

¹⁵². Heikamp, 1969a, p. 24, a le premier rapproché ce dessin (GDSU, 92 Orn.) de la fresque de l'*Apenin*. L'hypothèse est reprise dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 42, où la notice souligne la convergence avec le texte de Del Riccio cité à la note précédente.

¹⁵³. Allegri – Cecchi, 1980, n° 61. 45, p. 334-335.

¹⁵⁴. C'est une observation que propose Acidini Luchinat, 1990b, p. 558.

¹⁵⁵. Falguières, 1988b, souligne l'importance d'une telle fonction de désignation dans les collections au XVI^e siècle.

¹⁵⁶. Aldrovandi, 1989, fol. 74v, p. 352.

¹⁵⁷. Voir Fara, 1988, notamment p. 165-174 et 189-190.

¹⁵⁸. Sur le trafic portuaire de Livourne, voir Braudel – Romano, 1951.

duché¹⁵⁹, à un moment où François, à la suite de Côme, poursuit une politique active de développement de l’industrie minière¹⁶⁰.

Toutefois, alors que les images peintes de la salle des cartes ou du Studiolo peuvent indiquer quelles catégories d’objets sont entreposées dans les armoires qu’elles recouvrent, le *lieu* précis de conservation au sein de la « collection » que ces fresques désigneraient par la représentation d’un *lieu* d’origine n’est autre que la grotte elle-même : le dispositif iconographique ne renvoie pas à un contenu, mais à son propre contenant. Et c’est là qu’intervient une différence que je voudrais tenter d’établir entre la *Wunderkammer* et la grotte. La première est d’abord une réserve (« *guardaroba* »), dont le modèle constitutif est finalement le meuble de rangement¹⁶¹, l’armoire à tiroirs, le *studiolo* ou le *stipo* – nous dirions « secrétaire » – qui lui est généralement intégré. Citons par exemple, dans la Tribune des Offices, l’étagère (« *palchetto* ») munie de cent trente tiroirs qui courait tout le long des murs à hauteur des yeux et le cabinet d’ébène (« *studiolo* ») en forme de *tempietto*, placé au centre sur une table en noyer, fabriqué à partir de 1584 sur un dessin de Buontalenti¹⁶². Rien de tel bien sûr dans les grottes de jardin, si l’on excepte à Pratolino la « crédence » située dans la grotte servant de salle à manger dans le palais, qui devait faire office de présentoir pour des pièces de porcelaine, pour partie « provenant d’Inde » – sans doute chinoises –, pour partie issues de la production grand-ducale¹⁶³, c’est-à-dire comme nous le verrons du Casino de San Marco. Au contraire, le paradigme décoratif de la grotte apparaît plutôt comme la *mosaïque*, ou encore l’art des *commessi di pietra dura*. Dans son chapitre sur les *fontane rustiche*, Vasari expose clairement les procédés d’incrustation des matériaux dans l’enduit mural comme une transposition de ce type de technique¹⁶⁴. Les pièces (*naturalia* ou *artificialia*) qui

¹⁵⁹. Sur la célébrité des richesses minière de l’Elbe au *Cinquecento*, voir Camporesi, 1995, p. 50-54.

¹⁶⁰. Voir Diaz, 1976, p. 264-267. « *Dove lascerà tante minere nell’Elva et suo Stato di Toscana, dove pare una nova Germania* », écrit-même Aldrovandi à François (BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 41r, 27 septembre 1577, transcrit dans Tosi, 1989, n° 3, p. 243). La symbolique géographique de cette grotte sera examinée sous un autre angle ci-dessous, chap. 5, « Programmes médicéens ».

¹⁶¹. « C’est du reste pour les *Wunderkammern* que furent élaborés les meubles d’exposition les plus complexes, les cabinets, les armoires, les crédences et casiers de tous genres », rappelle Falguières, 1990, p. 23.

¹⁶². Voir entre autres Heikamp, 1998 et 1997a, p. 331-332.

¹⁶³. Aldrovandi, 1989, fol. 77r, p. 354 : « *In hoc loco est abacus vulgo credenza dicta ex vase marino seu porcellana dicta partim a Magno Duce facta, partim ex India allata* ». Vieri, 1586, p. 37 (éd. Barocchi, 1977, p. 3410), mentionne aussi « *una credenza di vasi tutta di porcellana* ».

¹⁶⁴. Vasari, 1967, vol. I, p. 87-88 : « *Così si fa ancora in diversi colori un mosaico rustico e molto bello pigliando piccoli pezzi (...), si fa dico murando i detti pezzi fermandogli nello stucco, come s’è detto di sopra* » ; de même : « *si ricuopre il di fuori, a guisa di mosaico di pietre di marmo bianco o d’altro colore (...). E lo stucco con che si murano e lavorano queste cose, è il medesimo che inanzi abbiamo ragionato, e per la presa fatta con essa rimangono murate* ».

composent le décor sont en fait traitées comme des tesselles juxtaposées dans un ensemble, « *conegnate insieme* » comme le dit Del Riccio, et dès lors scellées dans la grotte, y compris pour les sculptures d'un Michel-Ange. Ainsi les coquillages, une fois lustrés puis pris dans l'enduit pour former un motif, disposés à l'endroit comme à l'envers¹⁶⁵, ont perdu cette mobilité, cette disponibilité qui devrait caractériser les pièces d'une collection que l'on peut envoyer à d'autres princes ou aux savants – un Guillaume de Bavière, un Aldrovandi –, qui en enrichiront leur répertoire de *naturalia*, selon une économie symbolique du don qui, nous y reviendrons, apparaît comme corrélative du collectionnisme¹⁶⁶. On pourrait interpréter dans ce sens l'expression utilisée par la description anonyme de la Vaticane à propos de la grotte de Thétis : « Elle peut être appelée joyau plutôt que chambre¹⁶⁷. » Bien entendu, ces deux paradigmes décoratifs sont loin de s'opposer radicalement ; le cas de la Tribune montre d'ailleurs comment ils peuvent se combiner, puisque le cabinet central était incrusté de pierreries¹⁶⁸ et que la coupole fut décorée de coquilles d'huîtres à la nacre scintillante, toujours visibles, ce qui assimilait directement cette salle octogonale à une grotte¹⁶⁹. Pourtant, les « grottes-mosaïques » telles que les salles de l'*Apennin* sont peut-être moins des collections de *mirabilia* que des *mirabilia* elles-mêmes composées d'*artificialia* et de *naturalia*,

¹⁶⁵. Vasari, 1967, vol. I, p. « *e mentre quello [stucco] è fresco, mettono fra esso per fregi e spartimenti, gongole, telline, chiocciole marittime, tartarughe e nicchi grandi e piccoli, chi a ritto e chi a rovescio* ». La grotte cristallise ainsi le problème esthétique complexe du rapport entre matériau et figuration, comme l'a bien repéré Acidini Luchinat, 1979.

¹⁶⁶. Voir à ce sujet Falguières, 1988a, qui montre comment le cas d'espèce fourni par les collections d'antiques des cardinaux romains illustre parfaitement une telle caractéristique tout en invitant pourtant à apporter une nuance : agencés dans des « dispositifs triomphaux », bloqués par des procédures légales en raison de leur valeur patrimoniale, les antiques tendent progressivement au cours du XVI^e siècle à perdre cette mobilité qui les avait pourtant fait devenir les objets d'un véritable marché et les outils de stratégies carriéristes. Mais c'est que la collection se fait « muséale » au sens où elle acquiert une vocation *institutionnelle*. De même, doit-on remarquer, Aldrovandi assurera par son testament de 1603 la donation de ses collections au Sénat de Milan, devant être transférées au Palazzo Pubblico. Il faudrait alors voir dans la grotte non pas tant le pôle complémentaire de la *Wunderkammer* qu'un archétype de son devenir historique : la collection comme patrimoine rendu juridiquement et symboliquement inaliénable du lieu destiné à la conserver et à l'exposer, autrement dit le musée moderne.

¹⁶⁷. BAV Barb. 5341, fol. 205v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *la maggiore [stanza] si può chiamare più tosto gioia che camera* ».

¹⁶⁸. Un panneau d'ébène incrusté de *pietre dure* et de cuivre doré en a été conservé (Florence, Museo degli Argenti, Depositi) ; on pense aussi que des reliefs d'or sur fond d'améthyste dessinés par Giambologna, dont l'un représente justement l'artiste offrant son modèle de la fontaine de Thétis devant la façade septentrionale de Pratolino, faisaient partie du *tempietto* (*ibid.*, inv. Gemme 1921, n° 821-822 et 264) : voir respectivement les notices de Detlef Heikamp et d'Amelio Fara dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 41, p. 80 et n° 37-39, p. 76-77. Pour le relief figurant Pratolino, voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

¹⁶⁹. Voir Bocchi, 1591, p. 45-53 ; Del Riccio, 1996, CIX, fol. 57v, p. 144, sur les incrustations de nacre de la voûte. La convergence de la Tribune avec la formule de la grotte artificielle est notamment relevée par Zangheri, 1991a, p. 60. Il y a d'ailleurs un autre indice de l'affinité entre la Tribune et les grottes de l'*Apennin* : Ligozzi y avait peint avec ses élèves une frise aux sujets naturalistes avec des oiseaux, des poissons, des plantes, des pierres et des coquillages (voir Heikamp, 1963, p. 245, document 4).

des « *super-mirabilia* » en quelque sorte. À tout prendre, du point de vue du statut accordé aux matériaux, elles s’apparentent moins à une *Wunderkammer* qu’au nautille monté en carafe qui y serait rangé...

L’animal entre signe et objet

Avec leurs « portraits » de poissons, les fresques de Ligozzi dans la grotte de Thétis ont déjà introduit un autre aspect du collectionnisme naturaliste appliqué au jardin : la mise en jeu de l’illustration, en particulier dans le cas des animaux.

Il faut d’abord rappeler qu’une très longue tradition associe jardins princiers et « collections » animalières. Le berceau en serait la Perse antique, et ses fameux *paradeisoi*, ses parcs royaux plantés d’arbres, où du gibier était élevé en semi-liberté¹⁷⁰. Rédigé vers 1304-1309, le *Liber ruralium commodorum* du Bolonais Piero de’ Crescenzi – un traité qui, ne connaissant pas moins de quinze éditions italiennes entre 1478 et 1564, sera encore très lu au XVI^e siècle¹⁷¹ –, établit au livre VIII une typologie des jardins de plaisance en fonction du niveau social : dans l’enceinte du jardin royal, il prévoit notamment un bois planté au nord, rempli de bêtes sauvages, et dans la partie sud des viviers, des animaux comme des lièvres, des lapins, des cerfs et des chevreuils, visibles depuis le palais, ainsi que des volières¹⁷². On pourrait à partir de là distinguer deux thèmes promis à une grande fortune. D’une part le prestige accordé aux jardins conçus comme réserves d’animaux pour la chasse, ainsi le *barco* imaginé dans le *Trattato di architettura* d’Antonio Averlino dit Filarete (1461-1464), pour son projet de cité idéale dédié à Francesco Sforza, la Sforzinda¹⁷³. De

¹⁷⁰. Voir entre autres Grimal, 1984, p. 81-84 et 292-294, sur leur rôle dans la Rome antique. Notons que la description du « paradis » de Cyrus à Sardes par Xénophon, *Économique*, IV, 20-25 (éd. 1993, p. 50-51), est souvent reprise à la Renaissance dans les traités sur la villa pour son éloge de l’agriculture (par exemple chez Taegio, 1559, p. 49-51) ; toutefois les animaux n’y sont pas directement mentionnés.

¹⁷¹. Calkins, 1986, p. 160.

¹⁷². Voir Calkins, 1986, p. 173 ; Baridon, 1998, p. 563 ; Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 7.

¹⁷³. Filarete, 1972, vol. II, p. 602-607. Deux décennies plus tard, les prescriptions de Francesco di Giorgio Martini, 1967, vol. I, p. 107-109, pour l’aménagement d’un *barco* n’insistent plus sur le plaisir seigneurial de la chasse : une fonction « ornementale » de la réserve de gibier tend ainsi à se dégager (ces deux textes sont également reproduits dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 73-79 et 86-88 ; voir également p. 8-9). Voir à ce sujet le terme *barco* dans le glossaire ci-dessous.

l'autre le plaisir de contempler des animaux laissés en semi-liberté, « presque domestiqués », qui doit concourir à l'impression d'harmonie paradisiaque que le jardin aristocratique doit suggérer en tant que *locus amoenus*, par exemple dans le *Décameron* de Boccace¹⁷⁴. La possession d'animaux sauvage est chaque fois un signe de statut social. Mais dans le premier cas, elle offre surtout l'opportunité d'organiser des chasses et de fournir le banquet du prince, deux éléments intrinsèques de la villégiature et de ses rites d'hospitalité. C'est dans cette optique que Pontano recommande à « l'homme splendide » d'avoir des viviers et des basses-cours riches de paons, de faisans et de perdrix dans sa villa¹⁷⁵. Dans l'autre, l'animal devient ornement et non plus seulement gibier, il participe pleinement au *spectacle* du jardin.

C'est cette seconde tendance que vient plutôt illustrer, à la fin du XVI^e siècle, le « *giardino di un re* » de Del Riccio. Ainsi le vivier prévu au centre du jardin de fruits donne-t-il l'occasion d'admirer les poissons lorsqu'on les alimente, au signal d'une cloche comme le duc de Ferrare en aurait eu l'habitude¹⁷⁶. Le *bosco regio* est entouré de murs percés de fenêtres « par lesquelles on peut voir tous les animaux qui marchent sur terre et les oiseaux », d'une « magnificence » qui l'emporte sur la ménagerie (*serraglio*) de San Marco, où sont conservés des lions, des « tigres » et des ours : les animaux y sont répartis par espèce, et les oiseaux élevés dans des volières couvertes de fils de laiton, comme à Pratolino¹⁷⁷. C'est donc toujours à la notion de magnificence, clef de voûte de l'idée de représentation sociale et politique, qu'est rattachée la collection animalière.

¹⁷⁴. Boccace, 1992, III, introduction, vol. I, p. 326-327 : « essi videro il giardin pieno forse di cento varietà di belli animali, e l'uno all'altro mostrandolo, d'una parte uscir conigli, d'altra parte correr lepri, e dove giacer cavriuoli e in alcuna cerbiatti giovani andar pascendo e, oltre a questi, altre più maniere di non nescivi animali, ciascuno a suo diletto, quasi dimestichi andarsi a sollazzo ».

¹⁷⁵. Pontano, 1999, *De splendore*, VIII, p. 240 : « Quoniam autem etiam in secessu oblectamenta quaeruntur animique relaxationes tum sibi, tum comitibus et iis, qui visendi gratia aut alia de causa ad eum diverterint, ne offendantur viri splendidus imparatus, vivaria sibi ante comparabit et item cohortes pavonum, fasianorum, perdicum aviumque aliarum ; quin etiam retia et canes ad vendendum ».

¹⁷⁶. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 52v bis (éd. Heikamp, 1981, p. 82).

¹⁷⁷. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 92v-93r (éd. Heikamp, 1981, p. 123) : « per dette finestre si possono vedere tutti gl'animali che camminano sopra la terra et uccelli, ma appartamente con più magnificenza che non son quelle di Firenze, cioè di San Marco, ove stanno i lioni, tigri, orsi et altri animali », cette « magnificence » supplémentaire devant semble-t-il s'appliquer d'abord aux fenêtres, « inginocchiati » et « ben ferrate » a-t-il précisé au-dessus ; « ma in questo onoratissimo luogo vi debbono essere tutti gl'appartamenti delli animali, ognuno secondo la sua specie, altresì si puote dire delli uccelli, ma questi deon avere i muri intorno intorno, et sopra poi le reti d'ottone, come sta quella [voliera] di Pratolino ».

Au moins dès le XIII^e siècle, la fonction symbolique des animaux sauvages tenus en captivité avait assumé une grande importance à Florence : des lions, images du Marzocco – qui était l’un des emblèmes de la cité –, étaient exposés près du Palais de la Seigneurie (le futur « Palazzo Vecchio »), et à partir du XV^e siècle, des combats d’animaux étaient organisés sur les places publiques lors de grandes occasions¹⁷⁸. En 1550, le transfert sous Côme I^{er} du *serraglio* communal à San Marco¹⁷⁹, près du jardin botanique et des écuries grand-ducales (*Stalle*), dans un quartier fortement marqué par la présence des Médicis dès Côme l’Ancien avec le couvent de San Marco et, juste au sud, la basilique de San Lorenzo et le palais de la via Larga, manifeste en quelque sorte cette appropriation dynastique du pouvoir sur Florence caractéristique de l’avènement du « *principato* » médicéen, dont l’idée directrice serait dans ce cas particulier la fondation d’un véritable cycle « muséographique » des règnes de la nature¹⁸⁰. Le *serraglio* est en effet devenu une véritable collection zoologique, admirée par Montaigne en 1580 : « Nous vîmes là un mouton de fort étrange forme ; aussi un chameau, des lions, des ours, et un animal de la grandeur d’un fort grand mâtin de la forme d’un chat, tout martelé de blanc et de noir, qu’ils nomment un tigre¹⁸¹ », probablement un léopard ou un guépard¹⁸². Ferdinand semble avoir adapté ce modèle dans sa villa du Pincio, où un *serraglio* est aménagé entre les deux murs nord du jardin ; les lions, gardés à côté dans le petit pavillon à l’angle nord-est¹⁸³, tiennent la vedette : ils renvoient non seulement au Marzocco florentin, mais encore à l’un des symboles de Rome, à l’animal emblématique du pape Médicis Léon X et au propre signe zodiacal du cardinal¹⁸⁴. La présence dans cette « *stanza de leone* » d’un grand relief antique figurant un lion¹⁸⁵ pouvait expliciter la valeur *signifiante* de ces animaux.

Un exemple qui vient confirmer combien, comme l’a récemment souligné Claudia Lazzaro¹⁸⁶, les animaux peuvent apparaître à la Renaissance comme des « signes culturels »,

¹⁷⁸. Voir notamment Lazzaro, 1995, p. 203-205.

¹⁷⁹. Lapini, 1900, p. 108 ; sur les *serragli* à Florence, voir de manière générale la notice de Simari, 1985.

¹⁸⁰. C’est une observation de Rinaldi, 1980b, p. 196-197 (voir de même Rinaldi, 1980c).

¹⁸¹. Montaigne, 1983, p. 177.

¹⁸². On les appelait « *tigre* » à Florence, comme le rappelle Butters, 1990c, p. 367, note 142.

¹⁸³. Voir Andres, 1976, vol. I, p. 305-307.

¹⁸⁴. Voir Butters, 1990c, p. 360 et 366-370.

¹⁸⁵. Voir Gasparri, 1999, p. 53 ; de chaque côté de la loggia de la façade sur le jardin, il y avait aussi les deux célèbrissimes lions aujourd’hui sous la Loggia dei Lanzi de Florence, l’un antique et l’autre dû à Flaminio Vacca (sur ces derniers voir notamment Haskell – Penny, 1988, n° 122-123, p. 263-266).

¹⁸⁶. Lazzaro, 1995.

chargés d'associations « symboliques » (littéraires, mythologiques, avec des implications d'ordre emblématique, héraldique...), c'est-à-dire qu'ils renvoient moins directement au monde de la « nature » qu'aux connotations culturelles dont se sont chargées les animaux, notamment dans le domaine de la représentation. Or il s'agit bien d'une approche qui détermine également l'écriture encyclopédique de l'histoire naturelle¹⁸⁷, par exemple chez Aldrovandi, lequel tient compte des valeurs allégoriques, le plus souvent morales, que la tradition médiévale des bestiaires a pu associer à chaque espèce animale¹⁸⁸. C'est une question qu'il ne faut pas perdre de vue à propos des jardins, comme nous allons le voir dans un instant.

En ce qui concerne Pratolino, Detlef Heikamp a tenté de recenser les différentes espèces animales qui devaient être élevées dans le *barco*, notamment à partir de la description d'Agolanti¹⁸⁹. Certains résultats de cette remarquable étude méritent ici d'être repris et ponctuellement complétés. D'abord le poème laisse entendre que de nombreux animaux étaient laissés en semi-liberté dans le parc¹⁹⁰, conformément au *topos* « édénique » déjà employé par Boccace, mais qui semble ici transposer la réalité du jardin : lapins, lièvres, chevreuils, cerfs, ainsi que des espèces exotiques comme les « *gazze d'Alessandria d'Egitto* », sans doute des gazelles dorcas (*Gazella dorcas* L.), dont François possédait effectivement des exemplaires, comme l'attestent une lettre d'Aldrovandi en juin 1585, annonçant au grand-duc que « deux gazelles » et un « *porco indiano* » qui doivent lui parvenir sont alors à Bologne, et le « portrait » d'une gazelle exécuté par Poccetti à la voûte de la première salle de la grotte de Buontalenti à Boboli, dont les fresques sont commencées l'année suivante¹⁹¹. Il n'est pas impossible que les animaux les plus communs aient pu servir pour la chasse¹⁹², selon la tradition des *barbi*, mais ces mammifères beaucoup plus rares servaient bien d'ornements et non de gibier. D'autres animaux étaient d'ailleurs « exposés » à des endroits spécifiques du *barco*, comme dans la construction visible chez Utens au-dessus des trois *vivai* (fig. 3),

¹⁸⁷. Cet aspect est notamment évoqué par Harms, 1985.

¹⁸⁸. Voir sur ce point Olmi, 1992, p. 51.

¹⁸⁹. Heikamp, 1994, en particulier p. 132-137.

¹⁹⁰. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 44r-45r (commenté par Heikamp, 1994, p. 132-133).

¹⁹¹. ASF, MdP, 774, fol. 64r, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 11 juin 1585 : « *due gazelle, maschio et femina (...) et un porco indiano* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 37, p. 286 ; voir Heikamp, 1994, p. 133, et, sur la figure de Poccetti, Masseti, 1991, p. 327, qui renvoie également à cette lettre d'Aldrovandi. La fresque de la voûte est commencée en octobre 1586 (Medri, 1999, p. 218).

¹⁹². Voir l'hypothèse de Wright, 1996, et sa discussion ci-dessus dans le chap. 1, « Villégiatures médicéennes ».

indiquée comme le « *casino dei marmotti* »¹⁹³ sur le plan de Sgrilli (fig. 8, n° 30), de même semble-t-il dans les îlots placés au centre de ces derniers et dans le petit cabanon situé le long de l’allée qui menait du grand chêne à la fontaine d’Ammannati. Le voyageur qui a rédigé les *Discours viatiques* explique en effet qu’à partir de la Lavandière,

[nous] suivîmes le chemin par lequel nous vîmes plusieurs grands réservoirs d’eaux, et au milieu de petites cahuettes de bois et de paille pour la retraite d’une infinité d’oiseaux et principalement d’Inde, qui sont nourris pour le plaisir de son Altesse (...). Bien contents d’une si belle vue [du Chêne et du Parnasse], nous remontâmes de l’autre côté, vîmes de petits pourceaux d’Inde fait[s] comme de petits conills [lapins], et plus haut un vase et quelques statues [à l’emplacement de la fontaine d’Ammannati]¹⁹⁴.

Ces « pourceaux d’Inde » étaient peut-être du type du « *porco indiano* » mentionné par Aldrovandi, qu’on a identifié comme le pécari, originaire d’Amérique, dessiné par Ligozzi¹⁹⁵. Parmi les différents oiseaux cités par Agolanti, cygnes et canards devaient décorer certains bassins : une habitude confirmée dans la vue de Castello par Utens, à propos des deux *vivai* devant la façade (fig. 75). On peut supposer que les perdrix, faisans, paons¹⁹⁶ et volatiles plus rares comme les autruches et les pintades (« *polla di faraon* ») étaient élevés dans la basse-cour d’ornement ou *pollaio* aménagé en 1579-1580, qui comprenait une section spécifique pour les faisans (*fagianeria*)¹⁹⁷ : un élément très courant des jardins princiers, que l’on retrouve à la villa de Ferdinand sur le Pincio, où il était assorti d’un clapier (*conigliaria*)¹⁹⁸. Celui de Pratolino était sans doute installé dans l’enceinte quadrangulaire figurée par Utens à droite de la fontaine de l’Ammannati (fig. 3), où l’on observe une petite construction, un bassin au niveau d’un muret de séparation, et des

¹⁹³. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 159. Il faut noter toutefois que la dénomination n’apparaît pas au XVI^e siècle, et il n’est pas certain qu’on y élevait effectivement des marmottes.

¹⁹⁴. *Discours viatiques*, 1983, fol. 33v-34r, p. 79.

¹⁹⁵. GDSU, 1961 Orn. (reproduit dans *La rinascita della scienza*, 1980, n° 7. 73, p. 208) ; Heikamp, 1994, p. 133-134.

¹⁹⁶. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 44r (« *Quivi il pavon vi è più che neve bianco* »), notation qui indiquerait une variété blanche comme le relève Heikamp, 1994, p. 133 : on connaissait effectivement des paons albinos (Butters, 1990c, p. 353).

¹⁹⁷. Voir ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. non numéroté, note du 30 septembre visée par Iacopo Dani le 3 octobre 1580 (d’après Zangheri, 1979, vol. I, n° 36, p. 210) ; 1466, n° 116, 25 octobre 1580 : « *Di poi fornito quivi il Pollaio a detto ieri a maestro Davitte [Fortini] che ando lasu che vuole si faccia lastrichare tutto il portico che e nella fagianeria in detto pollaio che si feci l’anno passato perche i fagiani potesseno stare al coperto* ».

¹⁹⁸. Butters, 1990c, p. 351-353. L’auteur cite des documents de 1574 sur l’acquisition par François d’une basse-cour ornementale à Venise, qui aurait été destinée à Pratolino (p. 353, note 16). Mais le *pollaio* n’étant achevé que six ans plus tard, il semble que celle-ci fût en fait exposée au moins temporairement dans le Casino de San Marco : voir ASF, MdP, 589, fol. 159r, lettre de Vincenzo Banchieri depuis Venise à François de Médicis, 27 juin 1573 : « *E perché io so che Vostra Altezza, ancora si diletta di ucelli et animali rari, cerco di aver due cigogne piccole, e due grue, le grue mi sono state promesse, ma le cigogne dicano essere cosa difficile. Ci ho visto di quelle galline di faraone, ma so che Vostra Altezza, ne ha costì al suo Casino* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, n° 49, p. 52.

plantations en quinconce¹⁹⁹. Pour les oiseaux de plus petite taille était cette fois prévue la volière ou *uccelliera* à proximité du palais, visible sur la lunette d'Utens (fig. 45), dont Schickhardt a laissé un croquis (fig. 21). De dimensions imposantes, elle était formée de deux cages, la seconde plus petite de moitié, constituées de barres de fer tendues de filets de cuivre, agrémentées de végétaux (lierre, laurier) et d'une fontaine²⁰⁰. Il faut relever que son ampleur et sa disposition, qui semblent recréer un habitat « naturel » pour les oiseaux²⁰¹, correspondent d'assez près aux volières pourtant « utopiques » dont Doni voudrait que soient ornées les résidences seigneuriales du type de la *villa civile* : une sorte de milieu écologique reconstitué avec des maquis, des cavernes, des collines « sous le ciel d'un grillage de cuivre²⁰² ». La volière de Pratolino n'est pourtant pas un *unicum*, si l'on pense par exemple à celle de Bagnaia, placée au sommet du jardin régulier à l'ouest de l'un des pavillons des Muses (fig. 110, n° 17) – une autre devait lui faire pendant –, formée de cinquante et une colonnes de travertin et garnie de genévriers, d'arbousiers et de myrtes²⁰³,

¹⁹⁹. Sur le plan hydraulique de la villa exécuté par Ruggieri en 1757 (ici même fig. 11), le bassin est encore indiqué, avec la légende « *Pollaio* ». Un second *pollaio* apparaît également dans son plan du *Guardaroba* au sud-est du *barco nuovo* (dessin reproduit dans Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985, p. 61, fig. 1). En revanche, la *fagianeria* qui existe aujourd'hui a été aménagée vers 1874-1876 sous les Demidoff, cette fois en dépendance de l'*Arsenale dei legnami* ou *Villetta* construite par Antonio Ferri pour le grand prince Ferdinand en 1687, au nord-ouest du *barco vecchio* (voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 131-132, et le plan de Sgrilli, reproduit ici-même dans la fig. 8, n° 27 de la légende).

²⁰⁰. BAV Barb. 5341, fol. 210v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 176) : « *una gabbia lunga più di 150 braccia e larga 50, coperta di edera, lauri et altre piante allegre : sopra questa n'è un'altra per la metà minore. Queste sono di reti di rame con sue sbarre di ferro et hanno dentro una fontana per abbeverar grandissima copia d'uccelli che ivi rinchiusi si stanno* ». Les dimensions indiquées, environ 90 mètres sur 30 (100 braccia sur 50 chez Vieri, 1586, p. 48 (éd. Barocchi, 1977, p. 3416) soit 60 mètres sur 30), semblent exagérées : d'après les plans du XVIII^e siècle elle atteindrait tout de même 30 mètres sur 10 (voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 153-154). Le dessin de Schickhardt ne montre cependant qu'une seule cage. La volière fut démontée et transportée à Boboli en 1778, et restaurée en 1875 par les Demidoff comme piscine : c'est cet état qui nous est parvenu. Ajoutons enfin que la petite cage servait peut-être de *conigliera* : voir ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 16, 8 novembre 1579 : « *Intorno all'uccelleria nel varcho vecchio si attende a fornire le volticuole per i conigli* ».

²⁰¹. Dans les *Discours viatiques*, 1983, fol. 34v, p. 79, la volière est même décrite comme « un jardin plein d'arbres toujours verts et plein d'oiseaux, couvert de fer et fil d'arrechal » (je souligne).

²⁰². Doni, 1977, p. 3331 : « *la nuova chiusura de gli uccelli, mai più posta sì fattamente in opera, talmente grande che, sotto il ciel d'una rete di rame, vi possino star le piante domestiche, le macchie salvatiche, caverne bizzarre, i cespugli dilettevoli e monticelli fioriti pieni di frutti* ».

²⁰³. *Descrizione del Borgo di Bagnaia*, 1990, fol. 211v, p. 331 : « *Di sopra alli quadretti d'abbeto c'è l'uccelliera con balaustris con 51 colonne, et suoi capitelli di peperino con arboscelli di ginepre, cerase marine, et mortella di dentro* ». D'après la gravure de Ligustri (1596), une seconde volière devait lui faire pendant à l'est, mais elle n'a sans doute pas été réalisée ; seule la colonnade périphérique a été conservée, mais l'aspect de volière est connu par un dessin de Guerra (voir Lazzaro, 1990, p. 263-264 et la fig. 248).

qui a été rapprochée avec raison du fameux *ornithon* de Varron²⁰⁴. Les voyageurs comme Montaigne admirent les oiseaux ainsi exposés à Pratolino :

Dans une très belle et grande volière, nous vîmes des petits oiseaux, comme chardonnerets, qui ont à la queue deux longues plumes, comme celles d’un grand chapon²⁰⁵.

Heikamp a pu reconnaître dans ces détails la veuve du Paradis (*Steganura paradisea*), dessinée par Ligozzi, en compagnie de deux autres espèces de veuves perchées sur une branche de figuier, dans la plus fameuse de ses planches naturalistes (fig. 130), copiée par l’artiste en deux fragments pour Aldrovandi, qui les utilisera pour les gravures de son *Ornithologia* publiée en 1600²⁰⁶. Nous retrouverons un tel phénomène pour les plantes : par le biais de l’illustration scientifique, les spécimens collectionnés dans le jardin viennent enrichir les encyclopédies naturalistes.

Ce bref panorama, auquel il faudrait ajouter les poissons élevés dans les bassins²⁰⁷, montre en définitive qu’à l’exception du *serraglio* de fauves – le climat d’altitude ne s’y prêtait guère –, Pratolino présentait à peu près toutes les formes de collections d’animaux alors attendues dans un jardin princier. Y compris, et à une échelle peut-être indépassée, celle de leurs représentations²⁰⁸ : animaux marins dans la grotte de Thétis, oiseaux artificiels perchés sur un arbousier et un chèvrefeuille de bronze dans la Grande Grotte²⁰⁹... Ainsi il y a bien des ours dans le *barco*, mais sous forme sculptée : une femelle qui alimente sa portée dans la grotte du jardin nord²¹⁰. Le groupe reprenait probablement une image stéréotype,

²⁰⁴. Varron, *Agronomie*, III, 4, 1-5, 17 (éd. 1993, p. 444-457). Voir notamment Lazzaro, 1990, p. 263, et Azzi Visentini, 1996, p. 20-21 et 201, qui s’appuient sur des restitutions qui en furent proposées au XVI^e siècle, entres autres celle de Ligorio.

²⁰⁵. Montaigne, 1983, p. 177. Moryson, 1907-08, vol. I, p. 330, note plus génériquement : « *there is a large cage of birds, made of wier, and open to the aire, in which are birds of all kindes and many Countries, not onely singing to delight the eare, but of most pleasant and divers colours to delight the eye* ».

²⁰⁶. Heikamp, 1994, p. 134. L’hypothèse est également proposée par Tongiorgi Tomasi, 1993, p. 28 (voir également p. 41 la reproduction de la copie de la veuve du Paradis pour Aldrovandi, BUB, Aldrov. Tavole di Animali, I, fol. 48). Pour le dessin original (GDSU, 1958 Orn.), voir récemment la notice de Sofia Pezzati dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 234, p. 288.

²⁰⁷. Sur lesquels les témoignages restent elliptiques : « *pesci di più e più sorti* » dit simplement Vieri, 1586, p. 51 (éd. Barocchi, 1977, p. 3418) ; Heikamp, 1994, p. 137, note avec raison qu’Agolanti (BNCF Magliab. VII, 8, fol. 50v) est ici peu fiable puisqu’il énumère côte à côte des poissons d’eau douce et d’eau de mer.

²⁰⁸. L’importance des représentations animalières dans les jardins italiens de la Renaissance est soulignée par Lazzaro, 1990, p. 137-140, qui détaille surtout le cas de Bomarzo.

²⁰⁹. Vieri, 1586, p. 35-38 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409-3410) : « *In detta grotta sono più oltre un corbezzolo e un agrifoglio con varii animali di bronzo* », c’est-à-dire « *varii uccelli che cantano* » précise-t-il plus loin.

²¹⁰. Vieri, 1586, p. 33 (éd. Barocchi, 1977, p. 3407) : « *una grotta di spugne, dentrovi un’orsa con i suoi orsacchini, che getta acque per bocca* » ; Aldrovandi, 1989, fol. 74r, p. 352 : « *Antrum seu specus quod vulgo ursae dictus, ubi est fons cuius aqua ex ore ursae scaturiebat, habebat haec ursae fetus lacta sugentes* » ; BAV Barb. 5341, fol. 205r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *una grotta di fuori di spugne e dentro di marmo ove una grand’orsa che ha gli orsatti sotto gitta acqua* ».

notamment choisie par Titien pour sa devise avec le *motto* « *Natura Potentior Ars* »²¹¹. On sait que certaines figurations faisaient directement allusion à des *imprese*, comme l'atteste Vieri :

Sous cette Grande Grotte et sous les escaliers du palais se trouvent deux niches, dans lesquelles sont deux statues. Sous l'une d'entre elles il y a une belette qui surmonte un serpent avec, inscrit en lettres d'or, *Amat victoriam curam*, devise du Sérénissime Grand-Duc François. Sous l'autre statue se trouve un cygne, qui s'incline pour boire et jette de l'eau²¹².

Ce second automate renvoie cette fois à l'*impresa* de Bianca Cappello, avec le *motto* « *Non minus candore quam cantu et vaticinio sacer* »²¹³. Par sa valeur emblématique, la représentation zoologique entre alors pleinement dans la logique de l'animal comme « signe culturel », qui semble valoir pour d'autres images animalières à Pratolino, par exemple la salamandre de la fontaine du Paysan (fig. 72) ou les animaux regroupés autour d'un berger dans la grotte qui sert de salle à manger²¹⁴ (fig. 43).

Ce serait aussi le cas dans l'un des décors médicéens de jardin les plus souvent commentés, sur lequel on ne dispose pourtant que de peu d'informations sûres : la grotte des Animaux à Castello²¹⁵. Située au milieu du mur de soutènement qui sépare le jardin d'agrumes du *selvatico* supérieur (fig. 73), elle est formée par la succession de deux espaces rectangulaires, un premier décoré de niches latérales, un second plus étroit avec un niche centrale (fig. 78-80) : les trois fontaines monumentales qui les décorent sont constituées de vasques de marbre surmontées de groupes d'animaux sculptés en différentes pierres. La voûte présente une compartimentation en mosaïque agrémentée de coquillages ; les parois sont recouvertes de *spugne*. On doit à Claudia Conforti, Cristina Acidini Luchinat et Isabella Lapi Ballerini trois contributions décisives qui font le point de nos connaissances sur cette grotte²¹⁶. Si l'implantation hydraulique, avec un second *condotto*, réalisé à partir de 1541, dont

par bocca ». Il existe un dessin de cette grotte, attribué à Odoardo Warren et datant d'environ 1736 (Rome, ISCAG, reproduit dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 150, fig. 127).

²¹¹. Voir Lazzaro, 1990, p. 138 et p. 305, note 53, qui renvoie également à l'*Iconologia* de Ripa, où l'Invention, « *come rappresentata in Firenze dal Gran Duca Ferdinando* », est figurée comme une femme avec « *un'orsa a' piedi, e lecca un'orsacchino* » (Ripa, 1992, p. 197).

²¹². Vieri, 1586, p. 40 (éd. Barocchi, 1977, p. 3411-3412) : « *sotto a detta grotta grande e sotto le scale del palazzo vi sono due cave, nelle quali sono due statue. E sotto ad una delle dette statue v'è una donnola, che è sopra un serpente, con lettere d'oro, e son queste : AMAT VICTORIA CURAM, impresa del Serenissimo Gran Duca Francesco. Sotto all'altra statua v'è un cigno, che si china e bee e getta acqua* ». BAV Barb. 5341, fol. 208v-209r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p.175) ne mentionne que la niche avec le cygne.

²¹³. Pour ces *imprese*, voir Berti, 1967, p. 214-215, note 5.

²¹⁴. Ces exemples seront examinés ci-dessous au cours du chap. 7.

²¹⁵. Lazzaro, 1995.

²¹⁶. Conforti, 1987b ; Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 109-129 ; Lapi Ballerini, 1999.

elle constitue le point d’irradiation dans le jardin inférieur, montre qu’elle était prévue assez tôt dans le chantier dirigé par Tribolo jusqu’à sa mort²¹⁷, les mentions des travaux de décoration n’apparaissent vraiment que plus tard : fusion d’« animaux » de bronze par Ammannati en 1558-1559 ; travaux conduits par Davide Fortini en 1565 ; fusion d’oiseaux de bronze par Giambologna en 1567, qui seront placés à la voûte²¹⁸ ; enfin, en 1568, dans les *Vite* vasariennes, allusions aux travaux de sculptures animalières d’Antonio Lorenzi que l’on identifie généralement comme destinées à cette grotte, bien qu’une telle attribution ne soit pas sans poser problème²¹⁹. Le fait que Vasari, dans sa vie de Tribolo, reste plutôt elliptique sur la grotte de Castello invite à penser que les travaux étaient loin d’être achevés : ce que confirment la présence, dans l’arcade qui sépare les deux salles, de la couronne grand-ducale, dont le titre n’est concédé à Côme I^{er} qu’en 1569 et, parmi les motifs du pavement au sol, de cygnes, allusions à Bianca Cappello qui ne peuvent se concevoir avant son mariage officiel en octobre 1579. En tout cas, la grotte semble terminée lorsque le *Journal* de Montaigne y décrit en novembre 1580 « toute sorte d’animaux représentés au naturel, rendant qui par bec, qui par l’aile, qui par l’ongle ou l’oreille ou le naseau, l’eau de ces fontaines²²⁰ ». Ainsi la grotte, certes déjà prévue par Tribolo²²¹ mais réalisée sur près de vingt ans, a dû connaître une certaine inflexion liée à François, comme l’a suggéré Cristina Acidini Luchinat²²². Il faut se souvenir que ce dernier, régent depuis 1564, avait reçu Castello dès 1568 par une donation paternelle, qui accordait la Petraia à son frère Ferdinand²²³ ; à un moment où Pratolino n’est encore qu’une esquisse

²¹⁷. Vasari, 1967, vol. V, p. 462-463, sur le projet originel : « *aveva a essere nel mezzo una grotta con tre pile, nella quale piovesse artifiziosamente acqua* » ; « *E ciò fatto* [l’adduction des eaux de la Petraia grâce au second aqueduc] *cominciò il Tribolo a murare la detta grotta, per farla con tre nicchie e con bel disegno d’architettura* ».

²¹⁸. Lettre de Giambologna à François de Médicis, 4 mai 1567, dans Gaye, 1839-40, vol. III, n° CCXXI, p. 346 ; Borghini, 1584, p. 588. Ces oiseaux correspondraient en partie à ceux aujourd’hui conservés au Museo Nazionale del Bargello de Florence (voir Avery, 1987, p. 151-154).

²¹⁹. Voir la synthèse de Lapi Ballerini, 1999, p. 270-272 ; Vasari, 1967, vol. VIII, p. 59 : « *[Antonio di Gino Lorenzi] va tuttavia nuove opere facendo per il duca di animali di mischi et uccelli per fonti* ». Notons que Vasari n’indique pas ici Castello, alors qu’il mentionne auparavant pour ce sculpteur « *la detta statua d’Esculapio che è a Castello* », « *alcune teste et ornamenti che sono d’intorno al nuovo vivaio di Castello* », et d’autre part « *nel bellissimo Giardino delle Stalle vicino a San Marco, bellissimi ornamenti a una fontana isolata, con molti animali acquatici fatti di marmo e di mischi bellissimi* » (sur cette dernière fontaine, voir ci-dessous, « Le prince et la botanique »).

²²⁰. Montaigne, 1983, p. 182.

²²¹. C’est un point souligné par Lapi Ballerini, 1999 ; en revanche Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 109-111, avance l’hypothèse que le programme décoratif ait été élaboré, à partir de la prise de fonction de Vasari à la direction du chantier en 1555, par Francesco Ubertini dit Bachiacca (mort en 1557).

²²². Voir Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 56-58.

²²³. Voir Gobi Sica, 1998, p. 115, et l’inventaire de la *fattoria* de Castello au moment de la division en 1568 (ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 4114, transcrit p. 232-233).

– c'est-à-dire, pour le jardin, au moins jusqu'en 1575-1577 –, cette grotte pouvait représenter un véritable terrain d'expérimentation pour le futur grand-duc.

Avec à la base les vasques latérales de marbre sculptées par Tribolo et leurs reliefs de poissons d'un côté, de coquillages de l'autre²²⁴, et au sommet les oiseaux de la voûte, les mammifères des parois semblent former une représentation condensée des trois règnes du monde zoologique, animaux de l'eau, de l'air et de la terre, une réunion de bêtes domestiques et plus sauvages où pratiquement toute violence est exclue – encore que l'eau, qui ruisselle des sculptures, s'abatte aussi sur le visiteur qui les contemple en un véritable déluge depuis la voûte parcourue d'un réseau de conduites parallèles²²⁵. On s'est interrogé sur la « signification » d'un tel décor, à partir notamment de Liliane Châtelet-Lange, qui privilégiait la figure centrale de la licorne et interprétait la grotte comme une évocation du paradis terrestre²²⁶. La plupart des hypothèses plus récentes supposent qu'un chaînon central ne nous soit pas parvenu : une ou plusieurs statues humaines qui auraient complété le dispositif iconographique. En effet, dans le *bosco regio*, Del Riccio décrit deux grottes qui évoquent celle de Castello. La première, qui en est explicitement inspirée, comprend des oiseaux de bronze et de nombreux animaux quadrupèdes sculptés en pierres colorées ; un Neptune apparaît et jette de l'eau en même temps que les oiseaux de la voûte. Dans la seconde, une fontaine avec des animaux en marbre est surmontée d'un Orphée jouant de la lyre, tandis que sur les parois sont peints des animaux qui dansent au son de sa musique²²⁷. Or, au début du XVII^e siècle, l'architecte allemand Joseph Furttenbach décrira précisément une statue d'Orphée au centre de la grotte de Castello²²⁸. Le sujet aurait donc pu correspondre à Orphée charmant et pacifiant les animaux par son chant, célèbre épisode des *Métamorphoses* d'Ovide qui viendrait ici participer à l'apologie de Côme orchestrée dans

²²⁴. La seconde serait due à un assistant selon Lapi Ballerini, 1999, p. 278-279.

²²⁵. Les fouilles menées à l'heure actuelle pour la restauration de la grotte ont permis de retrouver le système de canalisations qui alimente les orifices percés dans la voûte ; je remercie Giorgio Galletti de m'avoir indiqué ces premiers résultats, qui ne sont pas encore publiés.

²²⁶. Châtelet-Lange, 1968.

²²⁷. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 57v et 62v (éd. Heikamp, 1981, p. 89 et 97) ; voir appendice 2, « Le *bosco regio*, catalogue encyclopédique », grottes I, 5 et II, 3.

²²⁸. Furttenbach, 1971, p. 104 (passage commenté par Conforti, 1987, p. 79, et Lapi Ballerini, 1999, p. 272-273). Ce compte rendu du séjour de l'architecte en Italie à partir de 1607 (Nehring, 1991, p. 156) fut publié en 1627 à Ulm.

le reste du jardin²²⁹. Selon Cristina Acidini Luchinat, la disposition monumentale des animaux sous forme de « tableaux » verticaux conviendrait à un tel thème, mais aussi bien à la création divine des animaux ou encore à l’épisode de la Genèse où Adam leur donne leurs noms²³⁰. Que la grotte ait pu illustrer un sujet précis, en rapport avec un texte mythologique ou biblique, reste donc une question ouverte. Mais ce qu’a bien établi Claudia Lazzaro à travers la notion d’animal comme « signe culturel », c’est que les sculptures des animaux devaient apparaître pour un œil contemporain chargées d’associations, notamment en rapport avec la « gloire » des Médicis²³¹. Citons-en quelques exemples. Dans la niche centrale (fig. 78), le lion et à ses côtés la chèvre et le bélier à quatre cornes peuvent renvoyer au Marzocco florentin et aux signes zodiacaux de Côme (capricorne) et de François (bélier). Dans la niche de gauche sont représentés deux animaux alors extrêmement rares en Europe mais connus par des images (fig. 79) : le rhinocéros, dont un croquis de l’exemplaire parvenu à Lisbonne en 1515 avait servi à Dürer pour sa fameuse gravure, elle-même utilisée pour une *impresa* posthume d’Alexandre de Médicis et semble-t-il pour la sculpture elle-même ; la girafe, que les Florentins avaient vu près d’un siècle plus tôt grâce à un don du Sultan d’Égypte, en 1487, et qui restait associée au souvenir de Laurent le Magnifique, comme dans *L’Hommage des ambassadeurs* peint en 1556 par Vasari au centre de la voûte de la salle de Laurent dans le Palazzo Vecchio, où l’animal apparaît au fond avec les deux dromadaires qui avaient été offerts au même moment – un animal présent dans la paroi de droite. L’association du rhinocéros et de la girafe pouvait par là, de manière métonymique, incarner une certaine continuité dynastique, dans le même esprit que les portraits familiaux prévus dans le jardin inférieur²³². À l’arrière-plan de cette utilisation des animaux comme « signes culturels », il y aurait l’affirmation de la domination

²²⁹. Ovide, *Métamorphoses*, X, 143-144 (éd. 1969-72, vol. II, p. 127) : « *Tale nemus uates attraxerat inque ferarum / Concilio medius turba uolucrumque sedebat* ». C’est l’hypothèse soutenue par Lapi Ballerini, 1999, qui souligne le rôle culturel d’Orphée à Florence et l’identification du héros à Côme. Conforti, 1987b, envisage la présence possible d’un Neptune (automate) et d’un Orphée (automate ou statue), associés peut-être à Pan (ce qui adapterait une première idée de Tribolo, connue par ses dessins conservés aujourd’hui au John Soane’s Museum de Londres et au Kupferstichkabinett de Berlin).

²³⁰. Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 111-114 ; les deux premiers sujets auraient pu être suggérés par la possibilité d’utiliser des statues de Baccio Bandinelli (initialement prévues pour Santa Maria del Fiore) alors en possession de Côme : *Adam*, *Ève* et *Dieu le Père* (les deux dernières seront employées comme *Cérès* et *Jupiter*, respectivement à Boboli et à Pratolino ; voir Heikamp, 1964a).

²³¹. Lazzaro, 1995 ; cette lecture a été ébauchée dans Lazzaro, 1990, p. 178-184.

²³². Vasari, 1967, vol. V, p. 470 ; comme l’observe Lazzaro, 1995, p. 214, l’allusion à Alexandre aurait alors une dimension « ironique ».

de l'homme sur les forces de la nature, liée au pouvoir de la représentation²³³ – et en ce sens, l'hypothèse de la présence de statues évoquant Orphée ou Adam est loin d'être contradictoire avec cette lecture. En ce qui concerne le statut des images « naturalistes », nous serions à l'opposé de la *Stanza degli uccelli*, où, comme nous l'avons vu, la logique du décor « ne laisse aucune place à la production de symboles²³⁴ ».

Pour conclure sur cette grotte, je voudrais proposer une réflexion qui complète la discussion menée plus haut. On a remarqué que les masques en mosaïque placés dans la voûte ressemblaient à des pièces précolombiennes de la collection des Médicis²³⁵ : un indice de l'affinité complexe entre grotte et *Wunderkammer*, cadre conceptuel qui permettrait de saisir plus précisément cette importance de la *représentation* dans le cas des animaux de Castello. Ces sculptures sont des formes d'*artificialia*²³⁶ ; en les considérant comme des « signes », on peut relier les « signifiants » (les images des animaux) à des « référents », la girafe offerte à Laurent ou la gravure de Dürer par exemple, à des « signifiés » d'ordre héraldique ou emblématique, tout comme à des « connotations » que fournit notamment l'histoire naturelle, tel l'antagonisme entre cheval et dromadaire dont parlait déjà Pliny l'Ancien (paroi de droite, fig. 80), ou du rhinocéros et de l'ours célébré par Martial²³⁷ (paroi de gauche, fig. 79). Autrement dit, de telles images étaient prises dans une série de réseaux sémantiques, dont un visiteur contemporain suffisamment cultivé – même s'il ne disposait pas de ces catégories linguistiques – aurait saisi les différents registres et les passerelles. De ce point de vue, la grotte constitue une forme de collection, non pas tant de figures « naturalistes » – à la différence de véritables illustrations « scientifiques », ces sculptures proviennent essentiellement de modèles iconographiques hétérogènes et non d'observations directes²³⁸ – que de figures tout court. De ce point de vue encore, qui est celui des « objets » et non plus des « matériaux », on pourrait y retrouver la trace de cette

²³³. Voir la suggestion de Lazzaro, 1995, p. 203 : « *The grotto at Castello domesticates wild nature through imitation and also through the reuse of materials in a patently artificial setting. The representations of animals (with real horns and tusks) similarly domesticate the force of nature* ».

²³⁴. Morel, 1991, p. 80.

²³⁵. Conforti, 1987b, p. 76, note 34, observation reprise par Lazzaro, 1990, p. 181. Pour ces masques, voir Heikamp, 1972, planches 5 et 6.

²³⁶. À cette différence près qu'elles sont le fruit d'une commande et non d'une accumulation dans le cadre d'une véritable collection.

²³⁷. Ces antagonismes sont relevés par Lazzaro, 1995, p. 208.

²³⁸. Comme l'a souligné Masseti, 1991, p. 326 (et à sa suite Acidini Luchinat - Galletti, 1992, p. 114-117).

stratégie, « l’inventaire du mémorable », que Patricia Falguières décèle dans les chambres de merveilles :

Ainsi les espèces animales peuvent apparaître séchées ou embaumées, ou en « portraits », sous les auspices de la rareté et du monstrueux, (...) peuvent aussi comparaître dans leur emploi héraldique, ou « énigmatique » c’est-à-dire allégorique. (...) Dans leur singularité obstinée, les merveilles ne se prêtent ni à l’« observation » ni à l’« expérimentation ». Des signes, au contraire, le trésor de Merveilles assure l’arbitraire. (...) Les Merveilles ne tolèrent qu’une opération, l’ostension : on ne les comprend pas, on les reconnaît, on les nomme ou l’on apprend, selon l’usage à les nommer. La Chambre de Merveilles est un trésor sémiotique²³⁹.

Or, cette stratégie est loin d’être étrangère à celle qui animait alors les encyclopédies naturalistes, telle que Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses*, a pu la dégager au sein de la conception même de « l’histoire naturelle » à la Renaissance :

Jusqu’à Aldrovandi, l’Histoire [naturelle], c’était le tissu inextricable, et parfaitement unitaire, de ce qu’on voit des choses et de tous les signes qui ont été découverts en elles ou déposés sur elles : faire l’histoire d’une plante ou d’un animal, c’était tout autant dire quels sont ses éléments ou ses organes, que les ressemblances qu’on peut lui trouver, les vertus qu’on lui prête, les légendes et les histoires auxquelles il a été mêlé, les blasons où il figure, les médicaments qu’on fabrique avec sa substance, les aliments qu’il fournit, ce que les anciens en rapportent, ce que les voyageurs peuvent en dire. L’histoire d’un être vivant, c’était cet être même, à l’intérieur de tout le réseau sémantique qui le reliait au monde²⁴⁰.

Il y aurait bien sûr toute une série de nuances à apporter, notamment en ce qui concerne la question de l’expérience et de l’observation²⁴¹. Mais on peut retenir avant tout cette tendance fondamentale qui caractériserait « l’encyclopédisme » du XVI^e siècle : la compilation²⁴², comprise comme l’ambition d’accumuler et d’inventorier, y compris de manière critique, tout le savoir sur une chose, à le rassembler sous le nom d’une chose.

Quand on a à faire l’*histoire* d’un animal, inutile et impossible de choisir entre le métier de naturaliste et celui de compilateur : il faut recueillir dans une seule et même forme du savoir

²³⁹. Falguières, 1990, p. 23-25 ; voir de manière plus générale Falguières, 1988b.

²⁴⁰. Foucault, 1966, p. 141.

²⁴¹. Voir par exemple, pour le « cas Aldrovandi », les recherches de Tugnoli Pattaro, 1981 et 1993, qui affirme : « *Primato dell’esperienza e classificazione del materiale sono, dunque, i due aspetti connessi dell’opera fondatazione promossa da Aldrovandi per le discipline naturalistiche. (...) L’ideale enciclopedico aldrovandiano si estrinsecò non solo nella ricerca di un’informazione erudita, ma anche e soprattutto nel perseguimento di un sapere poliedricamente onnicomprensivo e nella proposta di un metodo atto a garantire l’una e l’altra* » (Tugnoli Pattaro, 1993, p. 18-20). L’une des critiques méthodologiques que l’on peut formuler au travail de Foucault est qu’il s’appuie essentiellement sur la *Monstrorum historia* (Bologne, 1642), œuvre posthume largement due à Bartolomeo Ambrosino, qui ne reflète que très partiellement la pensée d’Aldrovandi telle qu’on la trouve dans ses manuscrits.

²⁴². La thèse de Foucault a notamment été reprise par Ossola, 1971, p. 6-9, et plus récemment par Heurtel – Serre, 1996, p. 218-227.

tout ce qui a été *vu* et *entendu*, tout ce qui a été *raconté* par la nature ou les hommes, par le langage du monde, des traditions ou des poètes²⁴³.

On peut parler ici d'*horizon épistémologique*, étant entendu qu'une grotte comme celle de Castello n'offre sans doute qu'un écho à de telles préoccupations et non leur application systématique... Mais dans celles imaginées et décrites par Del Riccio pour son *bosco regio*, dans ces grottes de papier qui ont la liberté des utopies, on en sent cette fois la répercussion « assumée ». C'est particulièrement le cas dans le troisième *laberinto*, où elles sont plutôt de caractère « monographique ». La première est consacrée au lion, symbole de Florence. Le fauve royal est sculpté sur un trône de marbre, entouré des animaux ses sujets. « Dans cette grotte doivent être peintes *toutes* les histoires [*fatti*] du lion ; j'en rapporterai de nombreuses en me remettant [pour le reste] aux écrivains zélés²⁴⁴ » ; et le volubile dominicain se met à raconter pour fournir des exemples aux peintres : des marchands qui jugent de la magnanimité du lion en lui prélevant un morceau de sa proie ; un condamné à mort dans l'Antiquité épargné par le lion dont il avait jadis soigné la blessure ; un autre condamné qui se sauve en tordant la langue du lion qui va le dévorer ; un lion qui tue les animaux qui ne lui rendent pas suffisamment hommage, et ainsi de suite. Les fresques sont dès lors susceptibles de composer une sorte d'anthologie des connotations morales de l'animal, de la générosité à l'irascibilité despotique. Pour la deuxième grotte, celle de l'ours, on peindra les divers types de chasse de cet animal ; dans la suivante, celle du dragon, les fresques représenteront différentes formes de dragons et espèces de reptiles. Pour le cerf dans la quatrième, on représentera les chasses au cerf avec des portraits naturalistes de chiens et de chevaux. On passera ensuite au sanglier associé encore une fois à des types de chasses²⁴⁵... L'animal apparaît bien comme « signe culturel », notamment dans la mesure où il renvoie à des valeurs et à des pratiques : l'encyclopédisme du *bosco regio* de Del Riccio est aussi bien « naturaliste » qu'ethnographique ou même anthropologique, comme semble l'être celui des

²⁴³. Foucault, 1966, p. 55. En ce sens l'activité encyclopédique s'inscrirait dans le cadre général de la constitution de dispositifs *topiques*, qui semble informer, notamment dans le sillage des recherches des dialecticiens sur la mise au point d'une « méthode », l'organisation des connaissances au XVI^e siècle, comme l'ont suggéré avec grande pertinence les travaux de Patricia Falguières (voir en particulier Falguières, 1988b et 1992). Nous y reviendrons ci-dessous, « Catalogage et indexation ».

²⁴⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 66v (éd. Heikamp, 1981, p. 102) : « *In questa grotta ci deon essere dipinti tutti i fatti del liono ; ne dirò parecchi rimettendomi alli diligenti scrittori* » (je souligne).

²⁴⁵. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 66v -75v (éd. Heikamp, 1981, p. 102-110) ; voir dans l'appendice 2 les grottes III, 1 à 5.

histoires naturelles de son époque²⁴⁶. Projet encyclopédique dont le point culminant est précisément le dispositif central du *bosco* : sur la grande place où viennent se croiser les quatre allées principales, dans l’amphithéâtre destiné aux spectacles publics, les quatre loggias sont décorées de peintures avec

toutes les provinces du monde, et dans chaque province on doit peindre tous les animaux qui y habitent, dans l’eau comme sur la terre et dans l’air, ces animaux étant peints avec leurs couleurs naturelles ; de plus on doit peindre dans chaque province les costumes des hommes riches et pauvres, ainsi que les costumes gracieux des grandes dames, de même ceux des belles jeunes filles qui habitent dans les villas modestes, et il serait bon qu’y fût décrit tout ce qui est peint en différentes langues²⁴⁷.

En systématisant des modèles réels de la culture florentine – la salle des cartes géographiques du Palazzo Vecchio, ou encore les détrempe de Ligozzi qui associent un animal exotique à un habit oriental²⁴⁸ –, Del Riccio parvient à une sorte d’utopie qui n’est pas sans faire penser à celle, presque exactement contemporaine, de Campanella, dans laquelle provinces, minéraux, plantes, animaux, métiers, etc. sont peints sur les murs concentriques²⁴⁹. Le « Colisée » central du *bosco regio* serait un « théâtre du monde » (par son ambition totalisante) et un « théâtre de la mémoire »²⁵⁰ (par sa disposition panoptique en séries d’images), à vocation d’autant plus universelle qu’il doit même abolir la frontière babélieenne des langues...

Dès lors la fonction « encyclopédique » assignée à l’iconographie zoologique dans ce traité, dont les prémices pourraient se sentir à Castello, fait précisément du jardin le support d’une représentation des rapports entre l’homme et la nature : un répertoire des légendes sur le monde animal où le lion se ferait « animal politique » et incarnerait les vertus et les vices des rois, un recensement des usages de la nature qui donnerait à l’anecdote toute

²⁴⁶. On pourrait ainsi parler d’une certaine « science du concret » (au sens que lui donne Lévi-Strauss, 1962) comme le fait Falguières, 1990, p. 23, à propos des chambres de merveilles.

²⁴⁷. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 92r-v (éd. Heikamp, 1981, p. 122-123) : « *in dette loggie ci dee essere dipinti tutte le provincie del mondo, et in ogni provincia vi sieno dipinti tutti gl’animali che vi abitano, sì nell’acqua come nella terra et nell’aria ; ma questi animali sien fatti con i proprii colori ; di più vi sieno dipinti in ogni provincia gl’abiti degl’uomini ricchi et poveri, altresì gl’abiti veziosi delle gentildonne, così delle vaghe donzelle che abitano nelle povere ville, et non sarebbe se non bene fatto che vi fussero descritti tutto quel che è dipinto in varie lingue* ».

²⁴⁸. Voir *Le More de Barbarie et la girafe* ou *Le janissaire et l’ours* (GDSU, reproduits dans Berti, 1967, fig. 111 et planche XII).

²⁴⁹. Campanella, 1972, p. 7-9. Sur la *Cité du Soleil* comme « schéma encyclopédique correspondant à un système de mémoire universel », voir Yates, 1975, p. 320-321.

²⁵⁰. Les liens entre le « projet » de Del Riccio et l’*ars memoriae* seront abordés ci-dessous, « Catalogage et indexation ».

la saveur et la valeur que lui accordait un Pliny l'Ancien. En un mot, une vision dont l'homme est toujours le point de départ et d'arrivée, où les choses de la nature sont d'emblée construites comme choses de la culture²⁵¹.

Dans l'ambition encyclopédique du projet de Del Riccio, il faut également relever un emploi de l'illustration naturaliste qui manifeste un autre type de lien avec les développements de l'histoire naturelle au XVI^e siècle, dans des grottes consacrées non plus à un animal mais à une catégories d'espèces. Au centre du premier *labyrinth*, une place octogonale est entourée d'une double loggia, avec au centre un *vivai* destiné à la baignade ; les peintures des loggias doivent figurer toutes les manières de pêcher : le modèle explicite est la grotte de l'*Apennin* avec les fresques de Ligozzi. C'est l'occasion pour le dominicain d'énumérer toute une série de techniques de pêche, mais aussi une impressionnante liste alphabétique de poissons, près de cent cinquante noms en comptant les synonymes²⁵². L'intention serait donc de composer une sorte d'encyclopédie visuelle d'ichtyologie, qui ait recours à une technique d'illustration dont la qualité de rendu d'après l'observation sur l'animal, d'un niveau comparable aux détrempe du peintre véronais, devrait permettre de distinguer toutes ces espèces. Pour la grotte « des oiseaux », on rencontre cette fois une liste ornithologique qui atteint une centaine de noms, une variété qui rivaliserait avec la *stanza degli uccelli* du pavillon de Ferdinand²⁵³, où Zucchi avait mis à profit les gravures des traités de Gesner et de Mattioli.

Pour un naturaliste comme Aldrovandi, l'illustration est une partie intégrante de l'entreprise encyclopédique, de « l'inventaire du monde », et le savant doit s'entourer d'une véritable équipe : peintres qui réaliseront d'après des modèles vivants des « portraits » de plantes et d'animaux, ou à défaut les copieront ; dessinateurs et graveurs qui assureront le passage des figures colorées (détrempe et aquarelles) aux estampes pour la publication²⁵⁴. C'est justement Ligozzi qui incarne selon lui l'artiste idéal pour la première phase : ses rares

²⁵¹. Cette attitude « anthropocentrique » sera plus largement examinée ci-dessous dans le chap. 7, « Le complexe de Vulcain »

²⁵². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 58v-60r (éd. Heikamp, 1981, p. 91-93).

²⁵³. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 62r-64r (éd. Heikamp, 1981, p. 98-99) ; voir dans l'appendice 2 la grotte II, 5. Dans l'état actuel de la voûte de la *stanza degli uccelli*, Morel, 1991, p. 64, répertorie 108 animaux, pour la plupart des oiseaux.

²⁵⁴. Sur Aldrovandi et l'illustration scientifique, voir essentiellement Olmi, 1992, p. 21-117, Olmi, 1993 et Tongiorgi Tomasi, 1993b.

compétences, ses aptitudes « mimétiques » lui attirent maintes louanges, qui le comparent à Zeuxis et Parrhasios²⁵⁵. Pourtant, nous aurons l’occasion d’y revenir, l’illustration naturaliste relève davantage pour le Bolonais d’un statut « scientifique » qu’« artistique ». On y a vu l’une des marques du primat qu’il accorderait à l’observation de la nature sur l’autorité des Anciens, sa réponse au « dilemme du savant » à la Renaissance, pris entre la redécouverte de la science antique et la conscience grandissante d’un recours nécessaire à l’expérience, à la confrontation directe aux choses²⁵⁶. Affirmation à nuancer si l’on veut bien reconnaître que ce statut « scientifique » des images ne peut être détaché d’un problème central dans les disciplines naturalistes au XVI^e siècle, celui des « nomenclatures ». Avec ses listes de noms de poissons et d’oiseaux à peindre dans des grottes, Del Riccio le suppose implicitement résolu – ce qui est loin d’être le cas pour les savants de l’époque.

En résumé, ces disciplines sont issues de l’humanisme et de sa redécouverte philologique de textes comme ceux d’Aristote, Théophraste, Dioscoride ou Pline l’Ancien ; leur examen livre des tribus entières de noms de pierres et de métaux, d’animaux, de plantes, avec déjà l’épineux problème du passage du grec au latin²⁵⁷. Étudier les choses de la nature, que ce soit dans le sillage de la médecine galénique et de l’importance qu’elle accorde aux simples ou au contraire avec l’ambition d’émanciper les « sciences naturelles » de son emprise, c’est d’abord tenter d’identifier le trésor que l’Antiquité a légué, d’établir des passerelles avec la lexicographie vernaculaire. De reconnaître les espèces qui ont été décrites et étudiées par les *auctoritates*. Mais avec le développement d’une critique méthodique de ces textes et l’arrivée de spécimens du Nouveau Monde qu’ils ignoraient, il faut désormais aller plus loin : discuter de la validité de ces noms donnés dans l’Antiquité, en proposer d’autres, chaque savant mettant au point sa propre nomenclature. Que cette nouvelle donne ait pu stimulé un recours déterminant à l’observation, qu’elle ait fait « progresser » le domaine naturaliste en direction de cette « révolution » moderne des sciences au début du siècle suivant, c’est ce que les historiens ont souvent souligné, mais peut-être sans suffisamment s’interroger sur les conséquences épistémologiques d’un tel problème dans la conception même du travail du naturaliste, et dont pourtant les

²⁵⁵. Voir par exemple BUB, Aldrov. 6, vol. II, fol. 129-137, « Avvertimenti del Dottore Aldrovandi sopra le pitture mostrifiche et prodigiose » dédiés au cardinal Gabriele Paleotti, 11 août 1581, transcrit dans Olmi, 1992, p. 112-113.

²⁵⁶. Voir notamment Tugnoli Pattaro, 1993, en particulier p. 18-19 sur la fonction de l’illustration.

²⁵⁷. Voir entre autres Nauert, 1979.

recherches de Patricia Falguières ont nettement dégagé la portée en montrant notamment que l'une des principales fonctions des illustrations scientifiques apparaît avant tout d'ordre *indiciel*²⁵⁸. C'est ce qu'il me semble nécessaire de prendre en compte ici.

Pour que l'*histoire naturelle* puisse s'écrire en tant qu'encyclopédie au sens du XVI^e siècle, il faut en effet que le nom d'une chose, auquel sera rapporté tout ce que l'on pourra dire de cette chose, renvoie bien à un référent *identifié*. L'histoire d'une plante ou d'un animal devra de même intégrer, autant que possible, *tous* les noms qu'on lui donne, dans les différentes langues et selon les différents auteurs. De là aussi cette fonction déictique de la description, qui, bien plus qu'une analyse morphologique, est d'abord une sorte de notice signalétique à laquelle se rattachent propriétés, légendes, etc. se rapportant à la chose, et surtout de l'illustration, dont le but est d'offrir un *ritratto*, un « portrait » valant quasiment comme une photographie d'identité agrafée à un procès-verbal. C'est ce qu'explique Aldrovandi dans une lettre à François :

Grâce aux peintures des plantes et des animaux, on peut parvenir à une connaissance certaine de ceux qui se trouvent dans la nature, car, associées aux histoires, elles perpétuent les espèces naturelles que l'on peut authentifier [*certificare*] par ces exemplaires [*individui*] des plantes et des animaux peints d'après les modèles vivants [*al vivo*] ; de sorte que l'on ne peut trouver d'œuvres plus dignes et plus précieuses qui donnent meilleure connaissance au monde des choses produites par Dieu pour le bénéfice de l'homme que leurs peintures, assorties des histoires avec les différentes nomenclatures de la chose peinte, où sont décrites sa nature, son tempérament [qualités chaude ou froide, sèche ou humide] et ses propriétés, manifestes comme occultes, [nature] tout entière dirigée au bénéfice et à l'usage de l'homme²⁵⁹.

Les planches zoologiques et botaniques élaborées par le Bolognais avec son équipe de peintres appliquent ce programme et constituent ainsi des sortes de « fiches », presque au sens policier du terme²⁶⁰, où l'image de l'animal ou de la plante, sa « peinture », est légendée

²⁵⁸. Voir Falguières, 1988b, p. 334 et suiv.

²⁵⁹. BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 37r-v, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 27 septembre 1577 : « *dalle pitture delle piante et animali si può venire in cognitione certissima di quelle che in natura si ritrovano, trovandosi perpetue le spetie naturali le quali si possono certificare per questi individui delle piante et animali dipinti al vivo, insieme con l'istorie congiunte di modo che non si può trovar opere le più degne et più rare che siano per dar maggior notizia al mondo delle pitture di queste cose prodotte dal grand'Iddio a beneficio dell'uomo, insieme con l'istorie con varie nomenclature della cosa dipinta, descrivendo la sua natura, temperatura et facoltà così manifesta come occulta ; tutto drizzata a beneficio et uso dell'uomo* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 3, p. 241-242.

²⁶⁰. On pourrait dire que dans « l'enquête » menée par le naturaliste, les illustrations servent de « portraits-robots » afin d'identifier des individus ayant la manie de multiplier leurs « pseudonymes »... Il faut rappeler

par les noms qu’on lui donne en grec, latin, arabe, italien, etc., soit par les « nomenclatures » qui pourront donner la matrice de son « histoire »²⁶¹. Cette démarche se retrouve par exemple dans l’encyclopédie botanique manuscrite du Vénitien Pietro Antonio Michiel, qui fut réalisée entre 1555 environ et 1576 avec des planches de Domenico Dalle Greche²⁶² : elle rassemble plus de mille feuillets ou « fiches » monographiques avec la « peinture » de la plante au recto, et au verso son « histoire » organisée par rubriques – description, habitat, reproduction, opinions des auteurs, applications, etc. de la plante. Les deux premières, « *Nomi* » sur ses différentes dénominations, « *Genera* » sur les espèces proches ou portant le même nom, cherchent au préalable à éclaircir ces problèmes de « différentes nomenclatures ». D’une manière générale, les illustrations des traités ne viseraient pas tant à rendre compte d’observations minutieuses qu’à établir, dans la forêt des désignations verbales, des repères visuels échappant aux fluctuations du langage.

En revanche, dans des décors « encyclopédiques » comme la *stanza degli uccelli*, les images se suffisent pourtant à elles-mêmes. Elles ne sont plus des « illustrations scientifiques » au sens strict, car en passant des pages des livres d’où elles sont tirées aux murs de la chambre, elles ont abandonné les « histoires », les textes qui n’en étaient pas le commentaire mais plutôt avec lesquelles elles formaient commentaire. Philippe Morel, s’appuyant lui aussi sur cette mise au point de Patricia Falguières sur la valeur indicielle des images naturalistes, l’a bien repéré :

Dans le rapport à la nature, la science ne vient pas se substituer, mais se superposer à la démarche artistique ; elle ne l’instrumentalise pas comme il en serait de simples illustrations, mais s’y subsume. En effet, loin d’être le support d’un agencement d’images prises dans un traité, le développement d’un livre ouvert, cette voûte conserve une part d’illusionnisme : la nature omniprésente à l’entour, les oiseaux, les arbres et les fleurs qui peuplent le jardin au-delà des murs du pavillon, sont idéalement donnés à voir (...). À l’inverse des images d’un

que de la gigantesque entreprise aldrovandienne nous sont parvenus parmi ses manuscrits sept tomes d’images d’animaux et dix tomes de plantes, pour un total de 2832 figures (Tagliaferri – Tommasini, 1993, p. 50). Je reviendrais plus loin sur cette dimension « judiciaire ».

²⁶¹. Voir par exemple les « fiches » sur l’anguille (*Anguilla anguilla*, L.) et le saumon (*Salmo salar* L.) dans BUB, Aldrov. Tavole di animali, vol. IV, fol. 101r et 106r, reproduites dans Olmi – Tongiorgi Tomasi, 1993, planches 40-41 ; de même, pour les plantes, le souci (*Calendula officinalis* L.) et l’inule aunée (*Inula belenium* L.) dans BUB, Aldrov. Tavole di piante, vol. IX, fol. 357r et 383r, reproduites dans *Hortus pictus*, 1993, planches 21-22.

²⁶². Michiel, 1940 ; voir Azzi Visentini, 1984b, p. 112-115 : la rédaction s’étendrait depuis le retour de Michiel de Padoue à Venise (1555), jusqu’à sa mort en 1576. Le manuscrit, qui se divise en cinq livres distingués par leur couleur (*azzurro*, *giallo*, *rosso* I et II, *verde*) est conservé à Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, It. II, 26-30 = 4860-4864.

traité dont la fonction est d'abord indicielle et bien en deçà du texte descriptif auquel elles renvoient, ces mêmes figures peintes à la voûte de cette pièce ont bien pour fonction de représenter, de se substituer à leurs référents²⁶³.

Les fresques de Ligozzi à Pratolino, comme tend à le confirmer le dessin qui nous est parvenu (fig. 19), devaient participer du même illusionnisme ; intégrées dans un paysage topographique avec des figures humaines, les images de poissons ont acquis une autre valeur par rapport aux planches du peintre : elles sont désormais des éléments de composition, des motifs au sens décoratif du terme, elles participent à cette logique de la « mosaïque » qui paraît distinguer la grotte de la collection de merveilles. Les projets de grottes naturalistes chez Del Riccio, qui dérivent de celle de Thétis à Pratolino, ne semblent pas non plus vouloir inféoder outre mesure l'érudition à l'illusion. « Théâtres de la nature », ces décors n'en oublient pas moins d'être des *spectacles*.

Cette dernière dimension apparaît clairement dans une grotte qui, elle, est encore conservée : celle de Buontalenti à Boboli²⁶⁴. Dans la voûte de la première salle, peinte sous la direction de Benardino Poccetti à partir de 1586, on dénombre quinze mammifères et près de soixante oiseaux. La plupart auraient été peints sur des modèles vivants, notamment ceux qui peuplaient les *serragli* des jardins médicéens²⁶⁵. L'hypothèse, dont on a vu qu'elle semble au moins s'appliquer au cas de la gazelle, impliquerait un jeu de miroir entre les animaux réels et les animaux représentés, du même ordre que celui recherché dans le *bosco regio* entre le décor des grottes et les ménageries, volières et autres viviers²⁶⁶. Ici, la « mise en scène » des spécimens dans un paysage en trompe-l'œil, formé d'arcades de rochers où croissent des végétaux, est toutefois bien différente de la « mise en page » que nous avons rencontrée à la *stanza degli uccelli*. Certes, on retrouve dans la troisième salle un fond blanc et une *pergola* à la voûte, mais sans cette partition systématique de l'espace qui organise la visibilité et permet le repérage des figures dans la fresque de Zucchi : le propos paraît plutôt tenir, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, dans l'évocation d'un *locus amoenus* autour de la statue de Vénus. Autrement dit, l'illusionnisme ne s'embarrasse

²⁶³. Morel, 1991, p. 80.

²⁶⁴. Sur cette grotte et la bibliographie générale qui s'y rapporte, voir également *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

²⁶⁵. Voir Masseti, 1991, p. 326-328. D'après Altobelli – Nistri – Poggesi, 1999, qui ont identifié la plupart des espèces, cette affirmation serait à nuancer.

²⁶⁶. Cette caractéristique du projet de Del Riccio a été relevée par Olmi, 1992, p. 267.

plus d’encyclopédisme. Dans la première salle, la voûte prolonge aussi les paysages alpestres peints sur les parois, en dessous des arcades de *spugne*, où s’observent d’autres animaux avec des figures humaines de bergers et de mineurs, mais dans une échelle globalement plus réduite. Cette discontinuité d’échelle, qui n’a pas été suffisamment commentée, permet pourtant d’ouvrir une interprétation de cette assemblée d’animaux. Si les parois forment une évocation de l’univers pastoral, la voûte pourrait la compléter en donnant à voir une image du monde sauvage, qui ne serait pas simplement redondante. À l’aplomb de l’accès à la deuxième salle, juste au-dessus de l’arcade, un buste de satire apparaît entre les rochers, le bras gauche appuyé sur les pierres, la main droite cachant à demi son visage rieur qui regarde devant lui. Sans doute Silène, qui semble s’adresser au spectateur : cet admoniteur, redoublé à gauche par un autre satire qui paraît être Pan, désigne le dispositif comme représentation. Alors que les paysages peints des parois peuvent mettre en situation les figures sculptées en relief qu’ils surplombent, leur servir de fond scénique en assurant une profondeur, celui de la voûte, avec ses animaux grandeur nature, ne serait-il pas destiné à encadrer cette fois le visiteur lui-même ? Nous avons vu que l’une des clefs de ce décor reposait sans doute sur un enjeu précisément d’ordre théâtral : la qualité illusionniste de la *mimèsis* est censée y engendrer une certaine terreur, conformément au phénomène de la *catharsis*. Dès lors, la représentation des animaux et du paysage sauvages, en un mot du monde naturel, renverrait l’observateur à lui-même. Elle pourrait lui dire : toi, homme, tu es entouré par la nature, mais tu n’en fais pas partie. Ce que la *stanza degli uccelli* ou les grottes « naturalistes » de Del Riccio, en donnant à voir et à nommer la multitude des espèces d’oiseaux ou de poissons, supposent d’avance comme un axiome, la grotte de Boboli en reconstituerait en quelque sorte le théorème. Soit : si l’homme peut observer la nature, l’inventorier ou se délecter de son spectacle, c’est qu’il s’est déjà constitué en tant que sujet face à des objets²⁶⁷.

²⁶⁷. Question qu’a exploré, sur le terrain de l’histoire des idées, l’ouvrage classique de Cassirer, 1983, chap. 4 : « La problématique sujet-objet dans la philosophie de la Renaissance », p. 159-241. Nous y reviendrons, en particulier à propos de la grotte de Boboli : voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

« I bei fiori pellegrini »

Un an après avoir informé le grand-duc de l'arrivée prochaine des gazelles et du *porco indiano*, Aldrovandi le « suppliait », en juillet 1587, de lui faire part des nouveautés en matière d'animaux qui puissent alimenter son « histoire naturelle », puisqu'il avait entendu dire que François venait de recevoir trois élans (*alci*)²⁶⁸. On sait que ces cervidés, surnommés « *gran bestie* », étaient arrivés au mois de juin, cadeaux d'un marchand lucquois qui les avait obtenus de Suède ; ils furent placés dans un enclos au jardin Boboli²⁶⁹. L'épisode est exemplaire : si le savant comptait tellement sur l'aide du prince, c'est qu'à la faveur d'un véritable réseau diplomatique et commercial, Florence était devenue sous le règne de François, à côté d'autres centres comme Venise, une sorte de plaque tournante en matière de *naturalia*, qu'il s'agisse d'ornements de grottes, d'animaux ou encore de plantes : végétaux alors curieux, étranges, rares, exotiques, « *sì rare piante pellegrine* » ou « *fiori pellegrini* » comme les appelle par exemple Del Riccio en les distinguant des « fleurs de chez nous²⁷⁰ ».

Son *Agricoltura sperimentale* donne d'abord un certain aperçu de l'importance du collectionnisme de plantes dans la Toscane de la seconde moitié du XVI^e siècle. D'après lui, c'est le « Cavalier » Niccolò Gaddi qui aurait imposé le goût des plantes rares à Florence, avec le jardin de son palais près du couvent de Santa Maria Novella, où se trouvait aussi sa célèbre collection d'œuvres d'art exposées dans la « *galleria* »²⁷¹. Homme de confiance de François, pour lequel il servait de consultant et d'intermédiaire dans les achats d'œuvres

²⁶⁸. ASF, MdP, 788, fol. 273r-274r, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 26 juillet 1587 : « *vengho a supplicar umilmente Vostra Altezza Serenissima che quando capitasse qualche cosa in materia d'uccelli o di qualche altro animale, perché intendo che le sono capitati tre alci, si voglia degnare in qualunque maniera le piaccia farne degna questa istoria nostra* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 58, p. 306. La nouvelle pouvait déconter et exciter le savant, puisque sept ans auparavant il avait lui-même envoyé au grand-duc la peinture d'un animal lituanien identifié comme l'« *alce* » de Pline (BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 72v-74v, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 28 février 1580, transcrit dans Tosi, 1989, n° 19, p. 268-269).

²⁶⁹. Lapini, 1900, p. 258. Voir Masseti, 1991, p. 323-326 et fig. 102 : un mâle et une femelle ont été peints vers 1587-1588 par Alessandro Allori dans les fresques de la Loggia des grands appartements du palais Pitti. Ajoutons que Ligozzi représente l'un d'eux dans une détrempe signée et datée (1587), conservée dans la collection d'Aldrovandi (BUB, Aldrov., Tavole di animali, vol. I, fol. 159 : voir Tongiorgi Tomasi, 1993a, p. 30 et p. 40, note 62, ainsi que la reproduction dans Olmi, 1992, fig. 3) ; il existe encore une aquarelle anonyme, sans doute contemporaine, d'une femelle désignée par la légende comme « *La gran bestia, venuta dal paese da Norvegia [sic]* » (GDSU, 18753 F. : voir *Immagini anatomiche e naturalistiche*, 1984, n° 61, p. 101-102 et fig. 69).

²⁷⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 36r ; fol. 198r : « *i bei fiori pellegrini et nostrali* ».

²⁷¹. Sur Niccolò Gaddi, voir essentiellement Acidini Luchinat, 1980.

d’art, Gaddi aurait également eu le mérite d’avoir présenté son propre jardinier et « *semplicista* » au grand-duc : le flamand Giuseppe « Benincasa », plus souvent appelé Casabona, de son vrai nom Jodocus De Goethuysen. Del Riccio explique qu’il reçut la direction du jardin grand-ducal du Casino de San Marco, puis celle du jardin botanique de Florence – le Giardino delle Stalle –, qu’il réorganisa avec Gaddi sous Ferdinand I^{er}, lequel l’envoya également à Pise créer un nouveau jardin de simples²⁷². En effet, après une expédition en Crète financée par Ferdinand de septembre 1590 à fin 1591, au cours de laquelle il travaille avec un peintre amateur allemand, Georgius Dyckmann, Casabona supervise le transfert du jardin botanique de Pise et en devient préfet en 1592, poste qu’il occupera jusqu’à sa mort en 1595 ; il y emploiera un autre peintre allemand beaucoup plus doué pour l’illustration scientifique, Daniel Fröschl, qui terminera sa carrière à Prague auprès de Rodolphe II²⁷³. Del Riccio fait aussi allusion au Florentin Stefano Rosselli, qui proposa de fonder un jardin botanique « municipal » (*orto comune*), pour rendre disponibles toutes les plantes médicinales, et utilisa les services du même peintre d’illustrations botaniques que le dominicain, Vincenzo Dori²⁷⁴. On sait que Rosselli, célèbre « apothicaire » (*speziale*, fournisseur de simples) qui entrera au service du grand-duc François, était en contact au moins dès les années 1560 avec des botanistes comme Aldrovandi et Michiel, et qu’il créa dans sa villa de Quarata un jardin riche de nombreuses espèces²⁷⁵. Dans le cadre de leurs professions, Casabona et Rosselli ont sûrement joué un rôle déterminant dans l’affirmation du collectionnisme botanique à Florence ; mais Gaddi montre aussi

²⁷². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 74v : « *Non è da tacere che il detto Signor Niccolò Gaddi fu un uomo diligentissimo e amator de’ virtuosi, poscia che egli fu quasi il primo che dessi principio a’ semplicisti, poi che teneva appo se il virtuoso Messer Giuseppe Benincasa fiammingho che aveva cura di tutte le piante nobili e de’ semplici ; così il Signor Niccolò Gaddi lo favorì appo il Gran Duca Francesco et egli gli fece avere il giardino che è al Casino ; non guari molto che egli ebbe il giardino che è su la piazza di San Marco. Così lo pose et lo custodì molto bene, ma venendo la morte del detto Gran’ Duca Francesco, il suo successore Ferdinando suo fratello Gran Duca volse ampliare il detto giardino de’ semplici per utilità et bellezza. Così impose al signor Cavaliere Gaddi detta opera laudevole et egli con prestezza fece diverre il detto Giardino delle Stalle (...). Qui potrei dir che il detto messer Giuseppe fu mandato dal Gran Duca Ferdinando alla nobilissima antica et bella Città di Pisa, a creare un bello et vago giardino tutto de’ semplici e piante di gran virtù* ». Gaddi est fréquemment cité tout au long du traité ; voir entre autres vol. II, fol. 324r.

²⁷³. Sur Casabona, voir avant tout l’étude récente de Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, qui publie un certain nombre des images de plantes peintes par Fröschl pour Casabona, reliées dans un volume retrouvé en 1992 et acquis par la Biblioteca Universitaria de Pise (ms. 513 bis, dit « Codice Casabona »).

²⁷⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 76r-77v.

²⁷⁵. Voir notamment Tosi, 1989, p. 20-22 et 28-29, ainsi que la correspondance entre Rosselli et Aldrovandi, par exemple n° 93-116, p. 151-177 (de 1560 à 1570). En 1577, Rosselli est déjà l’apothicaire personnel de François (Aldrovandi parle de « *Stephanum Rossellum Magni Hetruriae Ducis pharmacopolem* » dans BUP, Aldrov. 136, vol. VI, fol. 83r, transcrit dans Tosi, 1989, n° 3, p. 210).

l'importance du « mécénat »²⁷⁶. Qu'Agostino Del Riccio, qui parle fréquemment de ses rapports amicaux avec le grand-duc, ait lui-même participé à ce mouvement en tant qu'« amateur » ne fait guère de doute.

Il témoigne aussi de l'importance sociale de ce phénomène en insistant sur le goût des plantes exotiques chez les grands patriciens, par exemple Alessandro Acciaiuoli ou la famille Salviati²⁷⁷. Del Riccio fait fréquemment allusion à Giovanvettorio Soderini, issu lui aussi de la noblesse florentine, qui aurait été avec Gaddi l'un des promoteurs de cette vogue des fleurs exotiques et des « *semplicisti* », ce qu'il faut entendre à la fois comme les botanistes professionnels dont ces gentilshommes utilisent les services – tel Casabona auprès de Gaddi puis de François –, et comme le type de jardin destiné à la culture de ces plantes rares²⁷⁸. Le dominicain évoque son amitié avec ce seigneur qui avait aménagé un jardin particulièrement fourni au dehors de la Porta alla Croce, c'est-à-dire à la villa Il Giardino dans la campagne de San Salvi, à la périphérie de Florence ; il en parle pudiquement au passé sans signaler ses déboires avec le pouvoir – puisque Soderini fut condamné à l'exil par Ferdinand pour avoir rendu publique, en 1588, une lettre où il critiquait ouvertement les mœurs du précédent grand-duc –, et ne parle pas non plus des traités d'agriculture que le patricien se mit alors à rédiger dans la villa dei Cerri près de Volterra jusqu'à sa mort en 1596, manuscrits dont il ne pouvait vraisemblablement avoir alors connaissance²⁷⁹. Soderini y utilise justement son expérience pour passer en revue les principales espèces horticoles, en annexant à son *Trattato della coltura degli orti e giardini* et à son *Trattato degli arbori* deux

²⁷⁶. Tosi, 1989, p. 29, affirme que « *proprio grazie alle attività di Gaddi, Roselli e Casabona, intorno alla metà degli anni '80 Firenze fece registrare una vivacità senza precedenti nel settore degli interessi naturalistici* ».

²⁷⁷. Voir ainsi Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 116v et 168r-v, sur les jardins Salviati au Borgo Pinti et Acciaiuoli à la Porta al Prato. Le second doit correspondre au palais Corsini al Prato, commandé en 1591 par Alessandro Acciaiuoli à Buontalenti : « *Al signor Alessandro Acciaiuoli fece sul Prato quel palazzo sì bene scompartito di salone con camere, loggia, tutte le volte sotto e sopra esso giardino* », affirme Silvani, 1975, p. 13, qui a probablement achevé après 1594 le projet de son maître (voir Fara, 1988, p. 242-243 et 1995, p. 164, et *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas*, principes de plaisir »).

²⁷⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 35v-36r, mentionne ainsi le « *bel giardino del Signore Giovanvettorio Soderini fuori della Porta alla Croce* » et son « *bellissimo semplicista che egli per suo diporto fece, et fu il primo che in questa città facesse il semplicista, scompartimento di sì rare piante pellegrine che fece venire con gran spesa d'altre provincie* » ; de même vol. II, fol. 365r, sur le « *giardino del Signor Cavaliere Giovanvettorio Soderini, il quale fu il primo che dessi opera a condurre sì rare piante alla città et di semplici come a mio tempo si vedeva al suo giardino fuori poco della Porta alla Croce* » ; vol. III, fol. 32r : « *l'Illustre Signor Giovanvettorio Soderini al suo veggioso giardino fuori della Porta alla Croce di Firenze, al quale per suo diporto et recreatione vi andavo spesso, poscia che con quel signore tenevo amista grande, poi che egli si diletta di favorire i virtuosi* ».

²⁷⁹. Rappelons que ces manuscrits (Soderini, BNCF Naz. II, IV, 74-77) ont commencé à être édités à partir de 1600 seulement ; nous n'en connaissons pas d'autres copies (en revanche les traités de Del Riccio, dont il existe d'assez nombreuses copies, sont par exemple cités par Aldrovandi ; voir Tosi, 1989, p. 27, note 73).

séries alphabétiques de chapitres sur les plantes finalement assez proches de celle proposée par l’*Agricoltura sperimentale* de Del Riccio²⁸⁰.

Ce dernier, plus explicitement « attentif » à l’actualité florentine, donne l’impression que la collection de végétaux était devenue l’un des passe-temps les plus courus dans l’élite de la cité du lys, à une échelle qui semble annoncer ce qui s’observera par exemple dans la Rome de la première moitié du XVII^e siècle²⁸¹. C’est une question qui mériterait des recherches approfondies sur ces jardins privés ; il faudrait notamment dégager les facteurs historiques qui ont déterminé un tel engouement. La présence de personnalités comme Gaddi, Rosselli ou Casabona a pu constituer une sorte de « conjoncture » intellectuelle. Mais il y a sans doute des données plus « structurelles » à saisir dans la « longue durée », pour employer le vocabulaire historique de l’école des Annales. L’éventail des pistes est large. Il faudrait s’interroger sur les réseaux socio-économiques qui ont rendu cette émergence possible : relations internationales plus ou moins liées à la tradition commerciale et bancaire de Florence ; développement d’un véritable marché, qui trouvera dès la première décennie du XVII^e siècle, chez l’« horticulteur » florentin Matteo Caccini en rapport avec Charles de l’Écluse (Clusius) et Emanuel Sweert à Amsterdam, l’une de ses grandes figures²⁸². Le phénomène possède aussi des racines culturelles et doit être replacé dans le contexte européen. Certains modèles explicatifs ont été proposés : la « culture du luxe », entendue comme instrument de différenciation sociale, qui cesserait de se heurter aux condamnations religieuses de la richesse matérielle et trouverait dans les fleurs l’un de ses emblèmes²⁸³, ou encore la « culture de la curiosité », autrement dit la promotion des

²⁸⁰. Soderini, 1902-07, vol. II, p. 37-407, pour les plantes herbacées et vol. III, p. 309-682, pour les arbres et arbustes.

²⁸¹. Ce domaine, bien documenté notamment par le traité de Ferrari, 1638 (voir la présentation de Belli Barsali, 1981 et 1983, p. 57-68), a fait l’objet de nombreux travaux depuis l’étude pionnière de Masson, 1972 (centrée sur Francesco Caetani, duc de Sermoneta, et son jardin de Cisterna) : voir entre autres Nocchi - Pellegrini, 1990 (sur Odoardo Farnèse) ; Lanzara, 1991 (sur Federico Cesi) ; MacDougall, 1994a, chap. 9 : « A Cardinal’s Bulb Garden : A *Giardino Segreto* at the Palazzo Barberini in Rome », p. 219-347.

²⁸². Voir Masson, 1972, en particulier p. 69-70, et Tongiorgi Tomasi, 1990, p. 12.

²⁸³. Voir Goody, 1994, p. 190-235 (dont les analyses sont complétées par Segre, 1996b, p. 174-180). La valeur « idéologique » du goût pour les fleurs, que Goody replace dans la « guerre des images à la Renaissance », et la « réaction iconoclaste, antipaïenne » qui se serait cristallisée contre cette culture du luxe et des fleurs posent des problèmes historiques complexes. Il est assez significatif que l’austère Pie V, l’un des promoteurs de la Contre-Réforme, ait pu démanteler les collections d’antiques du Belvédère tout en fondant un jardin botanique au Vatican, sans doute vers 1570 lorsque Michele Mercati devient son médecin et « *semplicista* » (voir Coffin, 1991, p. 212 ; ce jardin apparaît sur la gravure de Cartaro, ici même fig. 119 : « *O. Horto di semplici di Papa Pio V* »). Ce « virage naturaliste » du collectionnisme pontifical interviendrait dans ce cas au sein même d’une condamnation du faste « à la romaine » des successeurs de Pierre...

sciences comme domaine culturel, qui entraînerait l'attribution d'un statut non seulement épistémique mais esthétique aux fleurs, les plantes nouvelles étant pleinement reconnues comme « *naturalia* » ou « *curiosa* », dignes d'être collectionnées²⁸⁴. On ne devrait pas non plus négliger une spécificité de cette forme de collection : par rapport aux œuvres d'art et aux autres types de *naturalia*, les plantes, matériel vivant que l'on peut propager, multiplier, « copier » sans que la valeur intrinsèque de chaque « pièce » s'en trouve diminuée²⁸⁵, introduisaient une nouvelle donne dans l'économie symbolique du présent et de l'échange qui accompagnait le développement du collectionnisme, avec des implications politiques ou sociales précises²⁸⁶. On ne serait pas surpris de les voir jouer dans une Florence où, avec l'essor du clientélisme de cour et l'ouverture des postes de hauts fonctionnaires à une nouvelle classe bureaucratique²⁸⁷, s'amorce une relative mobilité du corps social. Le succès d'un Gaddi, abandonnant les activités commerciales et bancaires et utilisant ses rentes immobilières pour se consacrer au mécénat et surtout au collectionnisme, avec des compétences qui ne seront pas étrangères à sa nomination comme sénateur en 1578 suivie d'une série d'offices dans différentes magistratures²⁸⁸, suggère d'ailleurs que même pour la vieille oligarchie communale, la nouvelle passion pour les fleurs pouvait porter ses fruits auprès du prince²⁸⁹...

²⁸⁴. Voir Swan, 1996, qui toutefois ne se réfère pas à cette « culture de la curiosité » au sens qu'a pu définir Pomian, 1987, dans le cadre du collectionnisme.

²⁸⁵. C'est d'ailleurs ce qu'observe Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 50v (éd. Heikamp, 1981, p. 77) : « *si spende una volta in comprar piante che ci abbelliscono i nostri giardini et orti, ma in breve tempo ne producono et fannone tante piante che si puote darne alli suoi fidi et cari amici* ».

²⁸⁶. Voir à ce propos les observations de Falguières, 1988a, qui note avec justesse à propos du milieu des cardinaux romains, caractérisé par le cosmopolitisme, l'importance des relations individuelles et l'ouverture aux carrières personnelles, le rôle qu'a pu jouer le collectionnisme dans la mobilité sociale. « Dans une société où le don est une modalité essentielle du service et de la reconnaissance, l'existence et la multiplications des collections assouplit le régime strictement codifié qui réglait l'échange des présents. (...) En somme, parce qu'il conserve de la relation économique de marché qu'il double et court-circuite pourtant, quelque chose, une certaine "objectivité" de valeur, indépendante des relations interpersonnelles, le don en ce cas, laisse à celui qui offre une marge de manœuvre que la rigidité des hiérarchies sociales lui nierait » (p. 232). On voit d'ailleurs un cardinal Ricci fonder une bonne partie de sa carrière diplomatique sur un « trafic » non commercial des antiques (p. 224-226).

²⁸⁷. Voir à ce sujet le bilan nuancé de Diaz, 1976, p. 175-179 et 243-245, qui note toutefois la stabilité de l'implantation patricienne dans les organisme collégiaux de l'État, en particulier sous le règne de François. Sur la famille Usimbardi, exemple type de cette forme d'ascension sociale, voir Fantoni, 1994, p. 139-168.

²⁸⁸. Voir les indications d'Arrighi, 1998.

²⁸⁹. Findlen, 1994, p. 41-42, cite le cas des Imperato à Naples comme exemple des liens entre promotion sociale et collectionnisme naturaliste : si Francesco, devenu marquis de Spineto, continue la gestion du musée fondé par son père, l'apothicaire Ferrante, et en publie un second catalogue en 1628, c'est désormais une activité secondaire par rapport à sa carrière politique. Ajoutons que parmi les « jardins botaniques » privés qui furent créés par des patriciens comme Gaddi ou Soderini, on peut citer ceux de Michiel à Venise, de Scipione Simonetta à Milan et de Francesco Borsati à Mantoue (sur ces deux derniers, voir ci-dessous).

À ce sujet, Del Riccio permet de formuler au moins une hypothèse pour le cas florentin. Dans le chapitre « *De’ fiori belli che si tengono nelli orti et giardini*²⁹⁰ », il laisse entendre que ce sont Côme I^{er} puis ses fils François et Ferdinand qui ont donné l’impulsion à la passion horticole des Florentins. Pour le dominicain, c’est bien à François que l’on devait l’introduction de la plupart des plantes nouvelles alors cultivées à Florence :

Je parlerai à présent de différents jasmins exotiques qui sont arrivés à Florence, si je ne me trompe, sous le règne du grand-duc François, puisque chacun rivalisait pour lui apporter des plantes à fleurs et à fruits rares, sachant qu’elles l’agréaient. Il faut dire que de nombreuses plantes lui furent offertes, de même il en faisait venir en quantité d’autres régions, si bien qu’elles sont aujourd’hui réparties et abondamment présentes dans nos plaisants jardins de Florence et de sa campagne²⁹¹.

L’affirmation est largement confirmée. Par exemple si, en octobre 1546, à la veille de la fondation du jardin botanique de Florence, Côme I^{er} avait ordonné à Alfonso Berardi, chargé d’une mission dans le Levant, de lui procurer des végétaux rares pour les planter dans ses jardins²⁹², de la même manière François demande en 1582 à Filippo Sassetti, alors à Lisbonne et en partance pour l’Inde, de lui « envoyer par les premiers bateaux toutes les sortes de semences, fleurs ou plantes dont vous jugerez qu’elles ne sont pas communes²⁹³ ». Des « nombreuses plantes qui lui furent offertes », on peut citer le cas des graines de *finocchi* (« fenouils », sans doute des Ombellifères) que Rodolfo Isolani lui fait parvenir de Bologne, accompagnées de conseils de culture, pour obtenir une recommandation auprès du cardinal Pier Donato Cesi²⁹⁴. Les végétaux entrent aussi comme les autres *naturalia* dans les réseaux d’échanges de cadeaux à caractère diplomatique. En 1587, Giovanni Gargioli, architecte toscan au service de Rodolphe II, envoie depuis Prague des « *cipolle di peonia* » (semences de

²⁹⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 15r.

²⁹¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 40r : « *Ora ci si fa avanti più sorte di Gelsomini pellegrini che vennero in Firenze, se non fallo, al tempo che era vivo il Gran Duca Francesco, poscia che ogn’un faceva a gara a portarli piante rare di fiori et frutti, sapendo che gli facevano cosa grata. Indi è che tante piante gli furono donate altresì egli molte ne faceva venire d’altre provincie, a talché ne abbiamo oggi di tutti noi partecipati e ripieni i nostri ameni giardini di Firenze, altresì quelli che sono fuori alla città* ». Ces « *gelsomini pellegrini* » sont les belles-de-nuit, dont il sera question ci-dessous.

²⁹². ASF, MdP, 2633, fol. 5-6, instructions de Côme de Médicis à Alfonso Berardi, 14 octobre 1546 : « *Procurate ancora d’avere semi d’erbe di tutti e semplici e massime di quelli che sono rari e che di qua non ne è copia o notizia e mandateceli per poterli seminare nelli orti nostri* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 1, p. 3.

²⁹³. ASF, MdP, 258, fol. 51, lettre de François de Médicis à Filippo Sassetti, 24 janvier 1582 : « *Noi intendiamo che voi ve ne passate all’Indie, donde aremmo caro avere semi, piante et altre cose stravaganti e non ordinarie. Però ci farete piacere di inviarci con le prime navi di tutte quelle sorti di semi, di fiori, o piante, che giudicherete che non sieno comuni, con qualche di più di cosa stravagante che vi parrà* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, n° 256, p. 235. Sassetti doutait néanmoins que les conditions de voyage permettent aux plantes de survivre (voir Berti, 1967, p. 308).

²⁹⁴. ASF, MdP, 737, fol. 198, lettre de Rodolfo Isolani à François de Médicis, 12 juillet 1580, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 183, p. 168.

pivoines) à l'attention de François et de son frère Ferdinand : présent provenant des jardins de l'empereur, qui souhaiterait en échange des graines de choux-fleurs et d'artichauts²⁹⁵. De même, François se propose en 1581 de faire parvenir à François-Marie II della Rovere, s'il apprécie les simples, « de nombreuses choses rares, obtenues des Indes et de Constantinople²⁹⁶ ». L'année suivante, ravi de savoir que le duc d'Urbino partage la même passion horticole que lui, il s'empresse de lui offrir des exemplaires de néfliers nains « d'une beauté étonnante²⁹⁷ », puis des « semences rares (...) venues des Indes orientales », à condition que François-Marie s'engage « à ne pas les communiquer à d'autres²⁹⁸ ». Collectionner des plantes en pouvant en faire cadeau appartient en quelque sorte aux habitudes princières de la seconde moitié du XVI^e siècle, dans la lignée de la théorie de la « magnificence » esquissée par Pontano. L'ampleur de la mode des « *bei fiori pellegrini* » évoquée par Del Riccio serait à relier au relief particulier qu'a pris l'intérêt pour les plantes chez les Médicis. Il s'agirait d'un cas particulier de la diffusion du modèle du collectionnisme princier que l'on observe dans les classes élevées de la société, qui cherchent ainsi à accroître leur prestige²⁹⁹. Il faudra du coup s'interroger sur certaines raisons qui ont pu pousser un prince comme François à donner une si large place aux collections de plantes.

Ce « collectionnisme végétal » a sans nul doute eu des conséquences sur l'art des jardins. Au cours des dernières années se sont multipliées les contributions sur l'utilisation des plantes et la richesse floristique dans les jardins italiens de la seconde moitié du XVI^e

²⁹⁵. ASF, MdP, 790, fol. 43, lettre de Giovanni Gargioli à François de Médicis, 3 octobre 1587, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 342, p. 307-308. Sur les activités de Gargioli à Prague, voir Krcálová, 1983.

²⁹⁶. ASF, MdP, Urbino, Appendice I, fol. 211v-212, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbino, 4 avril 1581 : « *dommandommi Sua Altezza se l'Eccellenza Vostra si diletta di semplici, perché in tal caso le offerisce molte cose rare, avute dall'Indie e di Costantinopoli* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 207, p. 193.

²⁹⁷. ASF, Urbino, Appendice I, fol. 438v-439, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbino, 13 novembre 1582 : « *Il Gran Duca mostra un piacere che io non so esprimerlo, che l'Altezza Vostra abbia delectazione di quelle cose che ha lui. Volle farmi vedere certi nespoli nani di stupenda bellezza, carichi di frutti de' quali ha mandati a Roma et altrove e me ne diede un panierino per l'Altezza Vostra e due piante* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 234, p. 212-213. Le jardin de S. Lucia à Urbino, alors en chantier, comprenait notamment une partie divisée en *compartimenti* pour la culture de fleurs (ASF, Urbino, Cl. I, Div. G, Fa. 274, fol. 455-457, lettre de Francesco Armellino à Giulio Veterani, 7 mai 1582 : « *ho incorporato quell'orto col giardino, accomodando le muraglie attorno, in orto fattoci fare gl'orticelli per tutto per impiantarli pieni di fiori per bellezza* », transcrit dans Eiche, 1985, document I, p. 178).

²⁹⁸. ASF, Urbino, Appendice I, fol. 468v, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbino, 29 janvier 1583 : « *ricordai la promessa fatta a Vosta Altezza di quei semi rari, come già mi comandò. Me ne fece dar [il Granduca] di alcuni venuti dall'Indie di Levante, desiderando però che l'Altezza Vostra non gli comunicò ad altri, facendo grandissimo ornamento a' giardini domestici* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 263, p. 239.

²⁹⁹. Sur ce point, voir Olmi, 1992, p. 268.

siècle³⁰⁰ ; le cas toscan – sans doute exceptionnel de ce point de vue – y est souvent pris en compte, mais sans susciter forcément une approche aussi détaillée qu’il le mériterait³⁰¹. Il représenterait à lui seul un chapitre d’une histoire qui reste encore largement à écrire, celle de l’horticulture ou plus précisément de la botanique appliquée dans l’art des jardins, qui implique de nombreux aspects : outre l’étude de la circulation et de la diffusion des plantes nouvelles, des personnalités et des réseaux sociaux, économiques, culturels qui les favorisent, elle concerne la mise en évidence des principes d’ornementation végétale des jardins, et d’autre part la reconstitution concrète des palettes horticoles alors disponibles. C’est surtout ce dernier point qui va nous occuper ici ; après avoir soulevé quelques problèmes de méthode, j’évoquerai certaines espèces ou variétés nouvelles introduites à Florence à l’époque de François.

Au préalable, il faut néanmoins aborder ne serait-ce que rapidement ces principes généraux. Une constante a été dégagée par Claudia Lazzaro : la répartition des plantations en trois grandes catégories d’espaces selon les végétaux qui y sont cultivés, désignées par des termes plus ou moins définis³⁰². Les grands arbres et arbrisseaux sont utilisés dans le *bosco* ou *selvatico* ; les arbres fruitiers dans le verger, *frutteto* ou *brolo* dans le nord de l’Italie ; enfin herbacées et arbustes à fleurs composent le *giardino* au sens restreint et l’*orto*. La division est loin d’être stricte ; des éléments de structuration comme les *spalliere* et le *pergole* utilisent ainsi des arbustes, souvent grimpants, qui peuvent être intéressants pour leur feuillage, leurs fleurs ou leurs fruits. Mais cette tripartition se vérifie assez bien dans les

³⁰⁰. Il faut avant tout citer Lazzaro, 1990, chap. 2 : « The Planting Reconstructed », p. 20-45, assorti d’un tableau des plantes courantes dans les jardins italiens de la Renaissance dans l’appendice I, p. 324-325. Voir également : Luzzi, 1992 ; Segre, 1996b, sur le problème des jardins de fleurs ; Coffin, 1991, chap. 11 : « *Flora et Pomona* », p. 195-214, pour les jardins de Rome ; Giulini, 1988, pour l’aire vénitienne du Moyen Âge au XIX^e siècle. Szafrńska, 1996, donne un aperçu des principes d’utilisation des plantes dans les jardins européens de la Renaissance. L’étude générale d’Elliott, 1996, est trop rapide pour cette période. Certes plus fournie, la synthèse de Hobhouse, 1994, chap. 4 : « Les jardins de la Renaissance italienne », p. 136-161, souffre néanmoins d’inexactitudes et de l’absence de références documentaires (de même pour le chap. 3 : « Les botanistes et les jardiniers de l’Europe de la Renaissance », p. 96-135). Lamarche-Vadel, 1997, manque également de rigueur et cite le plus souvent des sources de seconde main. Je n’inclus pas dans ces indications bibliographiques les travaux sur les jardins botaniques, qui ne concernent qu’indirectement l’ornementation végétale des jardins de villas et sont traités ailleurs dans le chapitre présent, en particulier ci-dessous, « Catalogage et indexation ».

³⁰¹. Pour la Toscane et les jardins médicéens, Tongiorgi Tomasi, 1990, donne un cadre d’ensemble. Voir également Ferri, 1993 ; Galletti, 1996, sur le cas des agrumes.

³⁰². Lazzaro, 1990, p. 20-45 ; le lecteur trouvera ici même des développements sur cette terminologie, avec des indications des plantes les plus employées d’après les traités toscans, dans le glossaire ci-dessous (en particulier à partir des renvois donnés dans la notice sur le mot « *giardino* »).

projets qui nous sont parvenus, dans les représentations visuelles, dans les prescriptions des traités et dans les descriptions contemporaines. Parmi ces deux derniers types de sources, citons par exemple le « *giardino di un re* » de Del Riccio, qui est nettement séparé en trois entités, *giardino de' fiori*, *giardino de' frutti nani* et *bosco regio* ; de même le voyageur écossais Fynes Moryson, qui visite en 1594 la villa Médicis à Rome (fig. 100), note d'emblée : « Le premier jardin n'avait que des fleurs ; le deuxième dans la partie supérieure avait un aimable bocage [*grove*] ; et la partie inférieure était remplie d'arbres fruitiers³⁰³. »

La recherche de *varietas* dans le choix des plantes devait à coup sûr se manifester dans ces trois catégories. Comme les jardins encore conservés n'offrent aujourd'hui que peu de traces de leurs plantations originelles, on pourrait attendre des descriptions et des archives des renseignements plus précis sur la mise en jeu de cette diversité sur le terrain³⁰⁴. Les premières, pas forcément fiables, sont rarement prolixes à ce sujet ; les secondes indiquent parfois des travaux de plantations ou des achats de semences et de plants, mais le plus souvent sans préciser à quelles zones du jardin ceux-ci correspondent³⁰⁵, et l'on doit alors se livrer à des conjectures. Nous verrons plus loin que ces deux types de sources ne donnent ainsi que de maigres informations dans le cas de Pratolino. D'où l'intérêt primordial des traités consacrés à l'agriculture et à la villa, où l'on trouve des recommandations générales pour les plantes les plus communes, mais aussi dans certains cas des détails sur les espèces nouvelles alors employées dans les jardins. En ce sens, l'*Agricoltura sperimentale* de Del Riccio est une mine, ne serait-ce que dans son chapitre sur le « *giardino di un re* », où sont précisées de nombreuses plantes à utiliser dans chacune des trois parties³⁰⁶. Elle peut nous servir de fil conducteur.

Ainsi, à l'époque où écrit Del Riccio – nous sommes en 1596 –, les plantes présentes dans les jardins de Florence proviennent de toutes les parties du monde :

³⁰³ Moryson, 1907-08, vol. I, , p. 291 : « *the first Garden had onely Flowers ; the second in the upper part, had a sweete Grove, and the lower part was full of fruit trees* ».

³⁰⁴ Dans certains cas, des techniques assez récentes d'archéologie des jardins pourraient aussi procurer des renseignements précieux. À ma connaissance, elles n'ont pas encore été appliquées dans cet objectif sur les jardins italiens de la période qui nous intéresse.

³⁰⁵ Il y a des exceptions, par exemple le précieux document publié par Coffin, 1991, Appendice I, p. 261-262 (analysé p. 195) : il s'agit d'une liste de plantes classées selon leur utilisation, suivie d'un programme de plantations – principalement des *spalliere* – pour différentes parties de la villa d'Este à Tivoli, prenant en compte l'ensoleillement ; ce projet date de l'époque du cardinal Louis d'Este (1572-1586).

³⁰⁶ Voir ci-dessous, dans le glossaire, les notices sur les termes *bosco*, *giardino di fiori* et *giardino di frutti*.

Espagne, France, Sicile, Turquie, Allemagne, Portugal, Transylvanie, etc. Il dresse une assez longue liste d’espèces récemment introduites³⁰⁷, toutes n’étant pas forcément étudiées dans son traité, qu’il laisse inachevé à sa mort deux ans plus tard. Cependant, interpréter les appellations qu’il leur donne se heurte à un obstacle inhérent à l’histoire de la botanique, que nous avons déjà rencontré : cette absence d’une nomenclature unifiée, qui n’apparaîtra vraiment qu’à partir des travaux de Linné³⁰⁸. Idéalement, une telle difficulté ne peut être véritablement contournée que dans le cas où l’on peut recourir à des écrits d’un même auteur dont certains sont accompagnés de bonnes illustrations ou d’*exsiccata* (exemplaires séchés) bien conservés³⁰⁹. Del Riccio, conscient des spécificités du vocabulaire horticole toscan³¹⁰ et des variations de nomenclatures³¹¹, avait aussi prévu deux autres volumes complétant son traité : un livre d’illustrations de fleurs, peint par le miniaturiste florentin Vincenzo Dori et financé par Girolamo Sommai³¹², et un livre de fruits, qui apparemment ne fut jamais réalisé. Le premier ne nous étant pas parvenu, l’interprétation des noms de végétaux fournis par le dominicain doit procéder par recoupements et reste souvent conjecturale. Les cinq livres manuscrits de plantes rédigés par Michiel se révèlent alors un outil précieux : grâce au texte et aux illustrations, on peut reconnaître les espèces qu’il étudie et repérer différentes appellations qui leur sont données³¹³. Pour affiner ces

³⁰⁷. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 368v-371r (où est mentionnée la date de 1596). Sauf indication ultérieure, les références à Agostino Del Riccio qui suivent sont tirées de ce long passage ; précisons d’emblée que la relative absence de ponctuation dans le manuscrit ne facilite pas l’individualisation des appellations botaniques fournies dans la liste rédigée par le dominicain.

³⁰⁸. Ce problème est notamment soulevé par Lazzaro, 1990, p. 24.

³⁰⁹. Je renvoie à la mise au point méthodologique de Cappelletti, 1995a, p. 164-167, qui a ainsi tenté une identification des plantes énumérées dans l’index du jardin botanique de Padoue publié par Porro, 1591 : voir Cappelletti, 1995b, étude qui se révèle un excellent outil de recherche en permettant d’utiliser l’index de Porro pour repérer des équivalences entre nomenclatures à la fin du XVI^e siècle.

³¹⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 15r, s’excuse d’employer des termes toscans, qui risquent de ne pas être entendus des « *forestieri* ».

³¹¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 33v, justifie les descriptions de plantes dans son traité (qui pourtant ne sont pas des plus précises...) : « *tutto ciò si fa per levar dispute et saper ragionare con fondamento di tutte le piante distintamente et non si confondono : come molte fiata avviene fra gli scrittori che dicono il tale autore intendeva di questa pianta et un altro dice il contrario, et spesso il Mattiolo usa dir così* ».

³¹². Voir notamment Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 4r et 116v (ce livre aurait été achevé en 1595) ; vol. II, fol. 381r ; vol. III, fol. 9r ; Del Riccio cite aussi un autre livre de fleurs peint par Vincenzo Dori pour Stefano Rosselli (vol. I, fol. 76v-77r). En outre, dans l’*Istoria delle pietre* (1597), le dominicain explique que Dori avait de même réalisé un livre d’illustrations sur les pierres pour les frères Girolamo, Francesco et Angelo Sommai, laissé inachevé à la mort du peintre (Del Riccio, 1996, CXXVII, fol. 10r, p. 183, et CXXVIIIbis, fol. 109r, p. 187-188). Nous n’avons semble-t-il pas d’autre renseignement sur ce peintre.

³¹³. J’utilise la monumentale édition commentée par Ettore De Toni (Michiel, 1940), qui a identifié la plupart des espèces (mais seules quelques unes des planches s’y trouvent reproduites). Cet appareil critique rend l’encyclopédie de Michiel particulièrement commode pour les problèmes de détermination à partir de sources écrites de la seconde moitié du XVI^e siècle, et c’est pour cette raison que je l’ai privilégiée par rapport aux publications de Mattioli.

identifications et vérifier que les espèces mentionnées par Del Riccio étaient effectivement cultivées sous le règne de François, on dispose principalement de deux autres sources. D'une part les dessins botaniques de Ligozzi³¹⁴ : installé à Florence en 1577, il entre aussitôt au service de François et aurait déjà réalisé une quarantaine d'illustrations botaniques quand Aldrovandi visite le Casino de San Marco au cours de son premier séjour florentin la même année et loue à cette occasion les talents du peintre véronais³¹⁵. D'autre part les notes rédigées en latin par Aldrovandi lui-même lors de son second séjour, en juin 1586, où l'on trouve justement un catalogue des détrempe de Ligozzi, au total quatre-vingt entrées pour les plantes, ainsi que des listes des végétaux remarquables dans les jardins de la cité, dont celui du Casino³¹⁶. En procédant ainsi, on est alors frappé par le nombre de plantes, alors nouvelles à Florence selon Del Riccio, qui aujourd'hui apparaissent tout à fait courantes dans l'horticulture ou l'agriculture. Sans chercher à être exhaustif, j'en évoquerai quelques exemples.

Dans certains cas, il s'agit de variétés inédites de végétaux déjà cultivés. Ainsi les « *peonie bianche* » et « *rosse doppie di fronde* » : on connaissait auparavant des pivoines (*Paeonia officinalis* L.) à fleurs rouges et simples ; Ligozzi représente effectivement une variété à fleurs

³¹⁴. Sur l'activité de Ligozzi comme peintre de plantes, voir principalement Tongiorgi Tomasi, 1993a. Tous ses dessins botaniques conservés aux Offices (GDSU, 1878-1958 Orn.) sont reproduits dans *I Ritratti di piante*, 1993 (dans l'ordre des numéros d'inventaire).

³¹⁵. BUB, Aldrov. 97, « Appendice della vita d'Ulisse Aldrovando. Appendice al 1577 », fol. 669v : « *avendogli [il Gran Duca] fatto mostrare anchora tutte le pitture dipinte al vivo dal signor Jacomo Ligozzi, a' quali non manca se non il spirito* » ; BUB, Aldrov. 136, vol. VI, fol. 88r (*Itinerarium seu rerum in itinere florentino, romano et tyburtino collectarum catalogus*, 1577) : « *In Casino Magni Ducis Heturiae vidimus : Figuras plantarum depictarum numero 40* », documents transcrits dans Tosi, 1989, n° 1, p. 205, et n° 3, p. 216. Ajoutons que Ligozzi apparaît parmi les artistes salariés du Casino (ASF, MdP, 616, ins. 20, fol. 377, « *Provisionati al Casino* », 1580 : « *Iacopo Ligozza veronese, scudi 25* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 178, p. 164).

³¹⁶. Aldrovandi, 1989. Notons d'emblée que les 81 dessins de Ligozzi conservés (en comptant l'esquisse GDSU, 1877 Orn.) ne correspondent pas systématiquement aux 80 entrées du catalogue établi par Aldrovandi (fol. 49r-51r, p. 327-329). La méthode suivie ici, une confrontation des illustrations de Ligozzi avec ce catalogue d'une part, les indications de Del Riccio de l'autre, a été rapidement ébauchée par Heikamp, 1972, p. 14-15, à propos de certaines plantes américaines, et utilisée d'une manière plus générale par Ferri, 1993. Cependant, cette dernière s'est contentée pour l'*Agricoltura sperimentale* des transcriptions partielles qu'en donne Targioni Tozzetti, 1896, et n'a pas pris la peine de consulter le manuscrit original, qui donne pourtant quantité d'indications supplémentaires. La question peut donc être reprise avec davantage de précision. Les développements qui suivent visent essentiellement à mesurer la diversité des plantes nouvelles dans les jardins florentins sous le règne de François. L'analyse n'est donc que partielle et mériterait la prise en compte d'autres grandes encyclopédies botaniques, en particulier une consultation approfondie des écrits botaniques d'Aldrovandi conservés dans ses manuscrits de la Biblioteca Universitaria de Bologne ; j'espère approfondir ces recherches dans une autre étude.

rouges et doubles, cultivée à Florence avant même l’envoi des pivoines de Prague³¹⁷. De même, Del Riccio conseille pour le *bosco regio* le « *rododendro, oleandro o amazzza l’asino detto, ma son di due sorti* », autrement dit le laurier-rose (*Nerium oleander* L.), dont on possède deux variétés : Michiel explique en effet qu’à côté de celle assez commune à fleurs rouges, il en a obtenu de Crète une forme à fleurs blanches beaucoup plus rare, qu’il a pu diffuser dans les jardins d’Italie, et donne une illustration où elle est greffée sur la première³¹⁸. Ces nouvelles variétés permettent ainsi de multiplier les effets dichromatiques si appréciés dans les jardins de l’époque³¹⁹.

Les espèces européennes récemment introduites ne sont pas forcément encore très répandues. Ainsi le « *lauro regio* », que Del Riccio appelle aussi « laurier de Trébizonde » (« *lauro di Trabisonda*³²⁰ »), c’est-à-dire le laurier-cerise (*Prunus laurocerasus* L.)³²¹. Si dès 1586 il existe déjà un « *bosco di lauri tribisondi* » planté à Pratolino autour du Parnasse³²², l’essence n’est pourtant pas facilement disponible en Italie : en 1583, François promet d’envoyer des « *lauri di Trasibonda* » au duc d’Urbain³²³ et, lorsqu’en 1591 les *spalliere* de *lentaggine* (laurier-tin, *Viburnum tinus* L.)³²⁴ de la villa du Pincio sont attaquées par des chenilles, Ferdinand doit se résoudre à les faire couper aux deux tiers plutôt que de les remplacer par des *lauri regi*, dont il aurait fallu trouver dix mille plants³²⁵. Également cité dans la liste de plantes nouvelles chez Del Riccio et recommandé pour le jardin de fleurs du « *giardino di un re* », le « *sambuco aquatico* », qui désigne le « sureau d’eau », viorne obier ou boule-de-neige (*Viburnum opulus*

³¹⁷. GDSU, 1912 Orn., dessin mentionné en juin 1586 par Aldrovandi, 1989, fol. 49r, p. 327 : « *Poeonia femina flore duplici* ». Michiel, 1940, Libro giallo, n° 87, p. 158, parle seulement de pivoines à fleurs simples et rouges. Les pivoines à fleurs blanches ont peut-être été introduites à Florence par Casabona à son retour de Crète : voir l’illustration de Dyckmann, « *Peonia flore albo simplici* » (sans doute une pivoine voyageuse, *Paeonia peregrina* Retz.), dans BUP, ms. 462, reproduit dans Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, fig. 6.

³¹⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 55r (éd. Heikamp, 1981, p. 85) ; Michiel, 1940, Libro azzurro, n° 98, p. 69-70 et planche IV. Un dessin de Ligozzi (GDSU, 1935 Orn.), signalé par Aldrovandi, 1989, fol. 49r, p. 327 : « *Rhododendron* », montre une branche portant des fruits.

³¹⁹. Voir Segre, 1996b, p. 188-190, et *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas* ».

³²⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 195v, et vol. III, fol. 55r (éd. Heikamp, 1981, p. 85).

³²¹. Cappelletti, 1995b, p. 226 ; cette espèce n’est pas mentionnée par Michiel, 1940.

³²². Vieri, 1586, p. 47 (éd. Barocchi, 1977, p. 3415).

³²³. ASF, Urbino, Appendice I, fol. 468v, lettre de Simone Fortuna au duc d’Urbain, 29 janvier 1583, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 263, p. 239.

³²⁴. Pierre Belon évoque à Castello une « espèce d’arbre toujours vert, nommé Lentagine, qui est l’un de ceux qui a été proposé en le nommant Tinus, et duquel la semence est bleue » (cité par Heikamp, 1967, p. 62) ; Michiel, 1940, Libro azzurro, n° 3, p. 13, traite du « *Lauro silvestre* » ou « *Tinus Plinii* », spontané dans les régions montagneuses, qui correspond au *Viburnum tinus* L., mais ne mentionne pas le terme « *lentaggine* », qui est peut-être une appellation toscane, présente en tout cas chez Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 195v, et vol. III, fol. 55r (éd. Heikamp, 1981, p. 85).

³²⁵. Sur cet épisode, voir Butters, 1990c, p. 396-397.

L.), originaire du Frioul³²⁶, semble beaucoup plus difficile à trouver³²⁷. Son « *teuerion betico* », un arbuste vraisemblablement³²⁸, laisse d'abord perplexe. Mais Aldrovandi observe le « *Teucrium Beticum flore albo* » au jardin du Casino, une plante nouvelle pour lui³²⁹ : il faudrait donc lire « *teucrium* » de Bétique (d'Andalousie), apparemment une variété ou sous-espèce à fleurs blanches de la germandrée ligneuse (*Teucrium fruticans* L.)³³⁰, un arbuste originaire de la partie occidentale de la Méditerranée, dont les fleurs sont normalement bleu ou lilas. Parmi les nouvelles « *digitali* » dont parle le dominicain, il y a les digitales pourpres (*Digitalis purpurea* L.), qu'il a observées au jardin Boboli ; en 1586, elles avaient été déjà peintes par Ligozzi³³¹. En 1583, Aldrovandi avait envoyé une digitale au grand-duc, sans doute l'espèce à grandes fleurs (*Digitalis grandiflora* All.)³³². D'après Del Riccio, c'est à Alamanno Salviati que l'on doit l'arrivée des « *gelsomini bianchi (...) venuti di Catalonia* », envoyés par l'un de ses agents ; greffés sur les « *gelsomini nostrali* », ces jasmins « de Catalogne » (*Jasminum grandiflorum* L.) sont alors facilement multipliés, y compris par semis³³³.

³²⁶. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 50v (éd. Heikamp, 1981) ; Michiel, 1940, Libro azzurro, n° 137, p. 96-97 : « *Ribes maggiore* », dit aussi « *Sambucus aquatica* » (*Viburnum opulus* L.).

³²⁷. Pour les jardins médicéens, je ne trouve que la mention d'un « *Sambucus roseus* » (?) par Aldrovandi, 1989, fol. 34v, p. 312, au Casino de San Marco. Le fait qu'un « *Sambuco Acquatico* » apparaisse parmi les huit arbres rares plantés au pourtour du jardin botanique de Padoue (Porro, 1591, « *Pianta dell'Horto de i Semplici di Padova* », ici même fig. 124) suggère qu'il s'agisse d'une essence encore très peu diffusée.

³²⁸. Ainsi Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 55r (éd. Heikamp, 1981, p. 85), suggère son emploi dans le *bosco regio*.

³²⁹. Aldrovandi, 1989, fol. 35r, p. 313, et fol. 79r, p. 355 (mention dans le « *Catalogus rerum novarum allatarum ex itinere Florentino* »).

³³⁰. Michiel, 1940, Libro rosso I, n° 21, p. 215, traite d'une « *Incognita di Puglia* », dont l'unique spécimen en sa possession n'a pas survécu, à identifier comme *Teucrium fruticans* L. selon Ettore De Toni.

³³¹. Michiel, 1940, Libro rosso I, n° 308-309, p. 379, distingue la digitale commune à fleurs jaunes (*Digitalis lutea* L.) du « *Digitalis purpureo* » décrit par Leonhart Fuchs (*Digitalis purpurea* L.). Dans le bref chapitre qu'il consacre à la digitale, Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 365v, explique qu'elle est « *pellegrina poscia che non è guari di tempo che io l'ho vista nel bellissimo giardino de' Pitti in Firenze ; fa i suoi bei fiori di maggio, giugno, luglio et il suo fiore è incarnato* ». Le dessin de Ligozzi (GDSU, Ligozzi 1954 Orn.) est cité par Aldrovandi, 1989, fol. 49r, p. 327 (« *Digitalis purpurea* »).

³³². ASF, MdP, 760, fol. 555r-556r, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 26 avril 1583, avec un « *Catalogo delle piante mandate* » qui comprend la « *Digitalis maior* ». Selon Bacci – Forlani, 1961, p. 8 et 26, ce serait l'espèce dessinée plus tard par Ligozzi (GDSU, 1954 Orn., *Digitalis purpurea* L., hypothèse unanimement reprise par Berti, 1967, fig. 110 ; Ferri, 1993, p. 43 ; Tagliaferri, 1993, p. 36). Il me semble toutefois qu'Aldrovandi pourrait bien parler dans cette lettre de la *Digitalis grandiflora* All., à grandes fleurs jaunâtres ; il parle en effet de « *Digitalis purpurea* » pour le dessin de Ligozzi, et parmi ses planches botaniques, la *Digitalis purpurea* L. est également indiquée comme « *Digitalis flore purpureo* » (BUB, Aldrov., *Tavole di piante*, vol. III, fol. 14r, reproduit dans *Hortus Pictus*, 1993, planche 8). Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 366r, fait d'ailleurs allusion à une seconde sorte de digitale qu'il ne décrit pas car il n'a pu l'observer aisément.

³³³. Del Riccio, BNCF Naz. II, IV, 362, fol. 7v-8v (chapitre supplémentaire « *De' Gelsomini di Catalonia* ») et Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 31r-38r (dans le chapitre « *De' Gelsomini* »), qui évoque également le « *gelsomino bianco nostrale* » (probablement *Jasminum officinale* L.) et le « *gelsomino di color giallo limonato* », moins estimé (sans doute *Jasminum humile* L., qui est inodore). Ces deux derniers étaient déjà employés dans les jardins du temps de Côme, comme l'atteste Firenzuola, 1981, p. 307, qui parle de *spalliere* bicolores avec « *dove un gelsomino nostrale bianco e dove un giallo* ». Michiel, 1940, Libro azzurro, n° 129, p. 91, lorsqu'il traite du

Dans cette liste apparaissent différentes « bulbeuses », plantes principalement originaires des Balkans, de la famille des Liliacées ou des Amaryllidacées, cousines de fleurs plus traditionnelles comme le lis blanc (*Lilium candidum* L.). Bien avant la « tulipomanie » du siècle suivant, les tulipes avaient été décrites par Gesner en 1559 (d’où le nom *Tulipa gesnerana* L.) puis avaient fait l’objet en 1576 d’une étude monographique de Charles de l’Écluse³³⁴ ; de la mer Noire, elles arrivent à Venise via Constantinople³³⁵. Del Riccio évoque ainsi les « *tulipani (...) di tanti colori* » ; à la date de 1586, on en trouve déjà plusieurs variétés, dessinées par Ligozzi³³⁶. Le peintre représente aussi la couronne impériale ou fritillaire (*Fritillaria imperialis* L.), une plante qui, à l’époque où écrit Del Riccio, peut être multipliée par semis et dont les jardiniers sont réticents à donner les bulbes³³⁷. Dès 1578, Aldrovandi avait envoyé un dessin à François d’une plante « ressemblant à la Couronne impériale », aux fleurs pourpres et plus belles, obtenue de Constantinople – une variété de lis martagon semble-t-il –, qu’il distingue du « *pennacchio persiano* », c’est-à-dire de la *Fritillaria persica* L., également présente dans les jardins grand-ducaux puisqu’elle est peinte par Ligozzi³³⁸. Arrivant elles aussi de Constantinople, les jacinthes d’Orient (*Hyacinthus orientalis*

« *Gensamin giallo* » (*Jasminum humile* L.), passe rapidement sur le jasmin « *dal fior bianco comun* » (*Jasminum officinale* L.) et dit qu’il connaît aussi ces jasmins de Catalogne, aux fleurs blanches, plus grandes et plus odorantes (à l’évidence *Jasminum grandiflorum* L.). Dans l’index du jardin botanique de Padoue (Porro, 1591), on trouve ces trois espèces ainsi qu’une quatrième, « *Gesmini lutei odoross.* », identifiée comme *Jasminum odoratissimum* L. par Cappelletti, 1995b, p. 222.

³³⁴. Voir entre autres Tongiorgi Tomasi, 1995, et Kuitert, 1996.

³³⁵. Michiel, 1940, Libro giallo, n° 56, p. 140-141.

³³⁶. GDSU, 1908 Orn., mentionné par Aldrovandi, 1989, fol. 49v, p. 328 : « *Tulipanorum tres diffenrentiae* ». Le savant indique également « *Narcissus luteus tulipan* » (fol. 50r, p. 328), qui doit se référer à 1906 Orn. (*Tulipa sylvestris* L., une espèce spontanée en Italie : voir Michiel, 1940, Libro giallo, n° 21, p. 125, sur les « *Narvisi gialli* (...) *Tulipan spetie* »), ainsi que « *Tulipan* » (fol. 50v, p. 329), sans doute pour 1916 Orn. (*Tulipa* sp., sans fleur figurée).

³³⁷. GDSU, 1943 Orn., mentionné par Aldrovandi, 1989, fol. 51r, p. 329 : « *Corona imperialis* ». Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 361v-364r, chapitre « *Della Corona Imperiale* » : elle est notamment cultivée au Giardino delle Stalle.

³³⁸. BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 68r-69v, lettre d’Aldrovandi à François de Médicis, 6 septembre 1578 : « *Pianta simile alla Corona Imperiale (...). D’alcuni è nominata pennacchio del persiano (...) ma più tosto merita esser chiamato giglio persiano per essere spetie di martagone, overo di giglio purpureo. Un’altra consimile a questa ho avuto da Costantinopoli col nome parimente di corona imperiale, ma non così bella et dilettevole di fiori come è questa che mando a Vostra Altezza quale ha gran copia di fiori purpurei et è molto spessa di foglie verdi circa il fusto, il che non si vede nell’altra corona imperiale. (...) Di facoltà non credo che siano molto diversi dai nostri gigli purpurei che da alcuni moderni sono tenuti per biacinti de’ poeti, diversi però dagl’biacinti de’ medici descritti da Dioscoride ; sì come è anco diverso dall’altro pennacchio persiano che ha i fiori morelli ma piccoli (...) a guisa di piccole campane del raponzolo salvatico* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 12, p. 260-261. Michiel, 1940, Libro giallo, n° 82-83, p. 154-156, affronte ces mêmes problèmes de nomenclature et appelle « *Corona imperial* » ou « *Hyacinto de Homero* » la *Fritillaria imperialis* L. et « *Penacchio persian* » la *Fritillaria persica* L., toutes deux obtenues de Constantinople (et d’autre part, « *Martago ravolto* » ou « *Lilium silvestre* » désignent le *Lilium martagon* L., « *Martago spetie* » le *Lilium bulbiferum* L. et « *Hyacinti de Greci* » le *Lilium carnolicum* Bernh.). La *Fritillaria persica* L. figurée par Ligozzi (GDSU, 1921 Orn.), avec ses petites fleurs en clochette violettes, serait

L.) sont déjà répandues dans les jardins selon Michiel³³⁹, donc avant 1576. Ligozzi en représente un exemplaire à fleurs bleues simples, mais Del Riccio parle en outre de « *Iacinti* » à fleurs bleues doubles, ainsi que blanches ou jaunes, à floraison automnale³⁴⁰. Très proches botaniquement et aujourd'hui encore objets de discussion chez les spécialistes, les muscaris d'Orient semblent être sur sa liste, qui cite les « *muschi greci* » parfumés, importés sous le règne de François. Aldrovandi mentionne en effet le « *Muscus Graecus* » dans les planches de Ligozzi ; mais parmi les dessins conservés l'un d'eux figure en fait deux espèces affiliées au genre *Muscari*, celle du bas assez commune (*Muscari botryoides* (L.) Miller) mais ici à fleurs blanches³⁴¹, celle du haut difficile à identifier (*Muscari macroscarpum* Sweet ? *Muscarimia* sp. ?)³⁴². En tout cas, d'après les indications de Michiel, on cultivait effectivement en Italie des « muscaris » originaires d'Orient (comme le *Muscari moschatum* W.)³⁴³. Des nombreux narcisses (« *molte sorte narcisi* ») évoqués par Del Riccio, on conserve de Ligozzi deux illustrations, l'une avec le *Narcissus tazetta* L., l'autre avec un narcissse à fleurs doubles difficile à identifier, peut-être originaire de Constantinople³⁴⁴. Enfin, Del Riccio parle de « *giunchigli di Spagna*³⁴⁵ » et Aldrovandi parmi les plantes cultivées

donc cet « *altro pennacchio persiano* » mentionné dans la lettre d'Aldrovandi. Quant à la plante dont il envoie le dessin, il doit effectivement s'agir d'une variété ou sous-espèce de *Lilium martagon* L., dont on trouve une illustration dans BUB, Aldrov., Tavole di piante, vol. III, fol. 30r (reproduit dans *Hortus Pictus*, 1993, planche 10), qui correspond à sa description et porte la légende « *Corona Imperialis multiflora et multifolia. Hemerocallis Indica quibusdam* ».

³³⁹. Michiel, 1940, Libro giallo, n° 38, p. 133-134.

³⁴⁰. GDSU, 1884 Orn., mentionné par Aldrovandi, 1989, fol. 50r, p. 328 : « *Iacinthus orientalis* ». Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 369r : « *lattati Iacinti* », et fol. 370r : « *i gialli Iacinti e quei doppi di foglie* » ; vol. III, fol. 49v (éd. Heikamp, 1981, p. 75) : « *Iacinti pellegrini di color bianco lattato* », « *Iacinti autunnali di color giallo* », « *Iacinti doppi di fiori odoriferi azzurri* », « *Iacinti nostrali di colore azzurro* ».

³⁴¹. Michiel, 1940, Libro giallo, n° 39, p. 134, parle en effet du « *Hiacinto spetie* » (*Muscari botryoides* Mill.), répandu dans les montagnes de Lombardie, à fleurs bleues ou plus rarement blanches.

³⁴². Aldrovandi, 1989, fol. 49v, p. 328 ; GDSU, 1903 Orn., où cette seconde plante ressemble assez à celle peinte pour Casabona par Daniel Froeschel au jardin botanique de Pise, avant 1595 (BUP, ms. 513 bis, fol. 108, reproduit dans Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, p. 83 ; la notice de Fabio Garbari l'identifie comme *Muscarimia flava*, espèce auparavant considérée comme une variété à fleurs jaunes de *Muscari moschatum* W.).

³⁴³. Michiel, 1940, Libro giallo, n° 42, p. 135, sur le « *Muscolone a Costantinopoli* », identifié par Ettore De Toni comme *Muscari moschatum* W. Autrement dit, les « *muschi greci* » cultivés à Florence pourraient aussi bien correspondre à cette espèce qu'à des variétés plus rares pouvant se rattacher au genre *Muscarimia*.

³⁴⁴. GDSU, 1885 Orn. et 1930 Orn. ; dans le catalogue de ces dessins chez Aldrovandi, 1989, fol. 49v-50r, p. 327-328, on trouve « *Narcissus flore duplici* » (sans doute 1930 Orn.), mais aussi « *Narcissus polyanthos luteus Costantinopolitanus* », « *Narcissi Matthioli duae differentiae* » et « *Narcissus sylvestris luteus* » (sans doute un *Narcissus pseudo-narcissus* L.). Michiel, 1940, Libro giallo, n° 21 et 23, p. 125-127, décrit des « *Narcisi bianchi vari* » (dont *Narcissus tazetta* L., mais aussi des variétés à fleurs doubles qui viennent de Constantinople) et des « *Narcisi gialli* » (dont *Narcissus pseudo-narcissus* L., qu'il a obtenu de Flandre).

³⁴⁵. La plante fait aussi l'objet d'un bref chapitre dans Del Riccio, BNCF Naz. I, IV, 362, fol. 1r (« *Del Fiore detto Giunchiglia di Spagna* »).

au jardin du Casino de « *Iunquillas ex Hispania*³⁴⁶ », c’est-à-dire probablement de la jonquille (*Narcissus jonquilla* L.). On peut donc penser qu’à Florence les jardins de fleurs commencent alors à s’enrichir de ces bulbeuses exotiques³⁴⁷, même si, explique Del Riccio, « on doit dire sans mentir que l’on éprouve des difficultés à obtenir ces plantes honorables³⁴⁸ » ; lui-même, dans son projet royal, recommande leur emploi pour le « *giardino de’ fiori* »³⁴⁹. Bien entendu, elles n’en sont pas encore la composante presque exclusive comme ce sera le cas à partir de la deuxième décennie du XVII^e siècle en Italie³⁵⁰.

L’autre catégorie vedette est constituée par les plantes venues des Amériques. Le tabac, « *erba Tornabuona o Tabacco* » (*Nicotiana tacacum* L.), tire son nom de la famille Tornabuoni, qui l’a fait venir à Florence, en fait depuis la France ; on le cultive aisément³⁵¹. Del Riccio parle aussi des « *Gelsomini detti Reboredi, Maraviglia di Spagna o Brachettoni* », c’est-à-dire des belles-de-nuit (*Mirabilis jalapa* L.), originaires du Pérou ; il connaît trois sortes de ces « *gelsomini pellegrini* » arrivés pour la première fois sous le règne de François : à fleurs rouges, rouges panaché de jaune, et une variété blanche que Giuseppe Casabona a introduite très récemment³⁵². La première au moins fait effectivement partie de la collection botanique du grand-duc, qui la fait peindre par Ligozzi³⁵³ (fig. 131). Les « *nastruzzi dell’Indie* » de la liste du dominicain correspondent au « *Nasturtium Indum* », « cresson indien »

³⁴⁶. Aldrovandi, 1989, fol. 36v, p. 315, et fol. 85r, p. 362.

³⁴⁷. Aldrovandi, 1989, fol. 53r, p. 331, note ainsi à propos du palais Salviati : « *Ibi habetur hortus in quo sunt multi peregrini bulbi* ».

³⁴⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 50v (éd. Heikamp, 1981, p. 77) : « *si dee dire senza menzogna che si dura fatica a avere delle piante onorate che faccino cipolle* ». Parmi les quelques fleurs peintes sur quatre planches au début du troisième tome de son manuscrit (fol. 3r-5r), peut-être dues à Vincenzo Dori, près de la moitié sont identifiables comme des bulbeuses (une tulipe, divers narcisses, un muscari et une jacinthe) ; aucun nom n’est indiqué.

³⁴⁹. Voir la notice sur l’expression « *giardino di fiori* » dans le glossaire.

³⁵⁰. Sur l’apparition du jardin de fleurs exotiques presque entièrement planté de bulbeuses, voir Maiorino – Minelli – Monti – Negroni – Segre, 1991, et Segre, 1996b, p. 185-188.

³⁵¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 382r-v, qui lui consacre un bref chapitre. Michiel, 1940, Libro verde, n° 118, p. 530-531 : « *Herba della Regina* » ou « *Tabacco da Indiani* » (*Nicotiana tabacum* L.), qu’il a obtenu de Flandre grâce à Giacomo Contarini. C’est l’archevêque Niccolò Tornabuoni, nonce apostolique en France, qui aurait envoyé des semis à son neveu Alfonso en 1574 (notice de Ettore De Toni). Ligozzi ne semble pas l’avoir peint, mais on connaît une planche de Fröschl dans le « Codice Casabona » (BUP, ms. 513 bis, fol. 153, reproduit dans Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, p. 115) et une planche possédée par Aldrovandi (BUB, Aldrov., Tavole di piante, vol. I, fol. 63r, reproduit dans *Hortus Pictus*, 1993, planche 4).

³⁵². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 40r-v. Michiel, 1940, ne semble pas connaître cette plante ; on trouve dans l’index de Porro, 1591, la mention de « *Gesmini indiani, Ma[ra]vigli del Perù* », identifiés comme *Mirabilis jalapa* L. par Cappelletti, 1995b, p. 222. Il est courant qu’un même pied de belle-de-nuit porte des fleurs bigarrées ou même de coloris différents.

³⁵³. Le dessin de Ligozzi (GDSU, 1914 Orn.) est cité par Aldrovandi, 1989, fol. 50r, p. 328 (« *Maraviglia tota purpurea* »).

qu'Aldrovandi observe dans le jardin du Casino : tout simplement la capucine, une plante originaire du Pérou et de l'Équateur, encore très rare à cette époque. Il doit s'agir du *Tropaeolum minus* L., qui est représenté par Ligozzi (fig. 132), tandis que l'autre espèce de capucine, *Tropaeolum maius* L., était parvenue à Michiel depuis l'Espagne, au moins dès 1570, mais il n'avait pas réussi à la faire fleurir³⁵⁴. En 1583, François en avait déjà suffisamment dans ses jardins pour en faire parvenir au savant de Bologne³⁵⁵. Del Riccio évoque encore les « *girasolini* » parmi les plantes nouvelles à Florence. S'agirait-il de variétés naines du tournesol, une plante qui vient également d'Amérique ? Un tel cas confirme le besoin de précautions dans les identifications, puisque ce terme, fréquent dans les nomenclatures de l'époque, paraît désigner chez lui un groupe de plantes plus communes, rattaché aux simples pâquerettes que l'on trouve dans les prés³⁵⁶. En revanche, les « coupes de Jupiter » (« *coppe di Giove o piante massime dette le coronarie* ») que l'on rencontre dans sa liste doivent bien se référer au tournesol (*Helianthus annuus* L.)³⁵⁷.

Grâce à Ligozzi, qui documente encore d'autres espèces exotiques, nous pourrions compléter cette liste établie par Del Riccio en lui ajoutant des plantes cultivées dans les jardins du grand-duc François, probablement en fort petit nombre d'exemplaires car elles représentaient alors de véritables raretés. Ainsi Ligozzi a pu peindre le bananier, que l'on commençait à connaître dans les milieux savants italiens³⁵⁸, mais aussi le gingembre³⁵⁹,

³⁵⁴. Aldrovandi, 1989, fol. 36v, p. 314 ; Ligozzi, GDSU, 1881 Orn. ; Michiel, 1940, Libro rosso II, n° 61, p. 452-453 : « *Incognita di Spagna* » ou « *Turbit* » (*Tropaeolum maius* L.), obtenue de Sigismondo Cavali, orateur à la cour d'Espagne de 1567 à 1570 (voir la notice d'Ettore de Toni, qui précise que le nom de *nasturzio* lui était donné en raison de son odeur rappelant celle du cresson (genre *Nasturtium*)).

³⁵⁵. ASF, MdP, 761, fol. 32r, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 10 mai 1583, qu'il remercie pour l'envoi du « *nasturtio indiano* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 26, p. 278.

³⁵⁶. Del Riccio, BNCF Targ. 56, fol. 182r-184r, chapitre « *De' Girasoli Piccoli* » : les *girasolini* communs sont des plantes très basses que l'on trouve dans les prés ; leurs fleurs, de couleurs variées, suivent le cours du soleil ; il en existe des variétés horticoles comme les « *Girasolini et altri margheritine della Duchessa* », qu'Éléonore de Tolède faisait planter dans ses jardins ; on les nomme aussi « *Bellis* » en latin et « *Margheritine* » en italien. Michiel, Libro rosso I, n° 104, p. 258, appelle « *Bellis (...) da latini* » et « *Margarite et pasquette da volgari* » différentes plantes, dont la principale est la pâquerette vivace (*Bellis perennis* L.), qui peut effectivement orienter ses fleurs vers le soleil. Le terme « *girasol* » désigne chez lui le ricin (*Ricinus communis* L.), que l'on appelle « *Fagiolo turchesco* » en Toscane (Libro giallo, n° 155, p. 197), et est cité parmi les appellations de l'« *Asphodelo* » (*Asphodelus albus* Miller : Libro giallo, n° 77, p. 151).

³⁵⁷. Michiel, 1940, Libro rosso II, n° 31, p. 436-437 : « *Gran fior dal sol* » appelé aussi « *Heliotropo indico* », « *Corona regale* » ou « *Coppa di Giove* » par Mattioli, c'est-à-dire *Helianthus annuus* L., qu'il avait reçu d'Espagne grâce à Sigismondo Cavali, donc avant 1570. Le tournesol apparaît plus tard parmi les planches du « Codice Casabona » (BUP, ms. 513 bis, fol. 46, reproduit dans Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, p. 55).

³⁵⁸. GDSU, 1936 Orn., dessin qui n'est pas mentionné par Aldrovandi ; mais le savant observe une « *Musa in India ficus dicta* » dans le jardin de Raffaello Bondelmonti, que ce dernier a également fait peindre (Aldrovandi, 1989, fol. 81v, p. 358, et fol. 56r, p. 334). Michiel, 1940, Libro giallo, n° 79, p. 152-153, cultive des

provenant de l’Inde, ainsi que l’agave³⁶⁰ et l’ananas³⁶¹, arrivés d’Amérique, ces trois derniers étant notés par Aldrovandi comme des plantes qu’il découvre en juin 1586 à l’occasion de son passage à Florence³⁶².

Le « journal » de ce séjour est avant tout une énumération raisonnée des choses remarquables qui ont attiré son attention, une litanie de nomenclatures latines, où seule la section consacrée à Pratolino laisse vraiment affleurer un registre descriptif. Comme le souligne Paolo Galluzzi³⁶³, l’œil et la plume du naturaliste semblent enregistrer cette « exhibition collective d’exotisme » qui paraît alors caractériser Florence : exceptée une liste des ouvrages publiés par les Giunti, les catalogues dressés par Aldrovandi concernent les principales collections de *naturalia* qu’il a observées, celles du « triumvirat » formé par Casabona, Gaddi et Rosselli, ou encore les plantes cultivées par Francesco Malocchi, un frère mineur observant qui prendra la direction du jardin botanique de Pise après la mort de Casabona de 1596 jusqu’à 1613³⁶⁴. Et surtout les collections grand-ducales. Il s’étend à plusieurs reprises sur le Casino de San Marco, avec notamment les détrempe de Ligozzi et les végétaux du jardin, dont il sera question tout à l’heure. Pour Boboli, il n’est pas fait mention de plantes mais seulement des sculptures dans la grotte de Buontalenti – alors en chantier – et dans la *grotticina* de Madame³⁶⁵. Il cite quelques végétaux rares du *giardino pensile* de la Loggia dei Lanzi, ce qui confirmerait les indications de Del Riccio : François aurait fait de cette terrasse une prouesse horticole, un véritable jardin suspendu riche de nombreuses

exemplaires de bananier (*Musa* sp.) ; la plante commençait à être connue puisqu’il rapporte l’opinion partagée par beaucoup selon laquelle il s’agirait du fameux fruit défendu à Adam au paradis terrestre. Dès 1553, il en envoyait à Luca Ghini et à Aldrovandi (document cité par Ettore De Toni, p. 153, note 2).

³⁵⁹. GDSU, 1879 Orn., mentionné par Aldrovandi, 1989, fol. 51r, p. 329 : « *Gingiber ex India* » (il s’agit du *Zingiber officinale* Rosc.). Michiel, 1940, Libro verde, n° 78-79, p. 507-508, parle du « *gingevero da Dioscoride* » – le gingembre était connu dans l’Antiquité – sans avoir pu observer la plante originale.

³⁶⁰. GDSU, 1880 Orn. (inflorescence) et 1928 Orn. (système foliaire), deux dessins mentionnés par Aldrovandi, 1989, fol. 50r-v, p. 328-329 (« *Aloe Americae* »). Michiel, 1940, Libro giallo, n° 120, p. 177-178, traite de l’« *Aloe* » en distinguant l’aloès, spontané en Italie méridionale (*Aloë vulgaris* Lam.), et l’agave (*Agave americana* L.), qu’il a obtenu d’Espagne grâce à Sigismondo Cavalli, donc entre 1567 et 1570.

³⁶¹. GDSU, 1931 Orn., mentionné par Aldrovandi, 1989, fol. 49r, p. 327 : « *Ananas peregrina* » (*Ananas* sp.). Cette plante ne semble pas connue par Michiel, 1940.

³⁶². Aldrovandi, 1989, fol. 80v, p. 357 : ils apparaissent parmi les six plantes, observées dans les dessins de Ligozzi, qui concluent le « *Catalogus rerum novarum allatarum ex itinere Florentino* ».

³⁶³. Galluzzi, 1980, p. 209, dont les observations sont reprises par Tosi, 1989, p. 30.

³⁶⁴. Sur Malocchi, voir Garbari, 1991, p. 46-47.

³⁶⁵. Aldrovandi, 1989, fol. 52v-53r, p. 331.

essences et embaumé de parfums³⁶⁶. Enfin, le naturaliste établit une courte liste botanique pour Pratolino.

Son témoignage est d'importance. En effet, les autres sources donnent rarement des renseignements sur les végétaux cultivés dans le jardin. Les travaux de plantation documentés dans les archives concernent des essences assez courantes ; on rencontre ainsi : *cotogni* (cognassiers, *Cydonia oblonga*) et *melagrani* (grenadiers, *Punica granatum* L.) dans le *giardino segreto*, *capperi* (capriers, *Capparis spinosa* L.) installés dans des murs, *noccioli* (noisetiers ou coudriers, *Corylus avellana* L.), *allori* (lauriers communs ou d'Apollon, *Laurus nobilis* L.), *faggi* (hêtres, *Fagus sylvatica* L.) et *abeti* (sapins, *Abies alba* Miller) plantés en novembre 1577³⁶⁷ ; *mandorli* (amandier, *Amygdalus communis* L. ou *Prunus dulcis* (Miller) D.A. Webb) et *elleri* (lierre, *Hedera helix* L.) en 1580³⁶⁸ ; *corbezzioli* (arboursiers, *Arbutus unedo*) en novembre 1584³⁶⁹. Certaines descriptions complètent ce premier panorama ; on doit surtout signaler le poème d'Agolanti, dont les indications ont été repérées par Detlef Heikamp³⁷⁰. Il permet par exemple d'ajouter pour les arbres forestiers : *castagni* (châtaignier, *Castanea vulgaris* Lam.), *ginepro* (genévrier, *Juniperus communis* L.), *elce* (chêne vert, *Quercus ilex* L.), *cipresso* (cyprès, *Cupressus sempervirens* L.), *pini* (sans doute pin sylvestre, *Pinus silvestris* L.) et *querce* (chêne pédonculé, *Quercus robur* L.), dont bien sûr le grand chêne transformé en fontaine³⁷¹. Pour le *giardino segreto*, le poète insiste sur les parfums et cite la *mortella* (myrte, *Myrtus communis* L.), les *spighi* (grande lavande, *Lavandula latifolia* Medicus), les *cedri* (cédratier, *Citrus medica* L.), les *aranci* (oranger amer, *Citrus aurantium* L. et doux, *Citrus sinensis* L.), les *viole* – terme on ne peut plus générique³⁷² qui comprend entre autres la violette odorante (*Viola odorata* L.) – et les *rose* (rose, *Rosa* sp.)³⁷³. Dans ses *Vaghezze sopra Pratolino* (1579), Gualterotti parle également de fleurs aux odeurs suaves : *narcisi* (sans doute narcisse à bouquets, *Narcissus tazetta* L.), *fioralisi* (bleuet, *Centaurea cyanus* L.), *moghetto* (muguet, *Convallaria maialis* L.) et

³⁶⁶. Aldrovandi, 1989, fol. 51r, p. 329-330 (« *In Horto superno in Aula Magni Ducis* », avec 5 entrées, dont 2 sont reprises fol. 85r, p. 362) ; Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 38r-v : voir *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas* ».

³⁶⁷. ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 248, 22 novembre 1577.

³⁶⁸. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 58, 12 mars 1580, et n° 155, 26 mars 1580 (la plantation des arbres est en fait repoussée au mois d'octobre suivant).

³⁶⁹. ASF, CdP, numeri neri, 1581, n° 20, 25 novembre 1584.

³⁷⁰. Heikamp, 1994, p. 137-138, qui cite le poème sans proposer d'identification botanique des espèces.

³⁷¹. Agolanti, BNCF Magl. VII, 8, fol. 36r et 37r.

³⁷². Michiel 1940, Libro rosso I, n° 210, p. 322 : « *Con questo nome di Viola varie et infinite sonno le piante* ».

³⁷³. Agolanti, BNCF Magl. VII, 8, fol. 36v.

margherita (probablement marguerite, *Leucanthemum vulgare* Lam.)³⁷⁴. Si l’on suppose que ces deux petites listes ne suivent pas seulement des conventions littéraires, il semblerait que le *giardino segreto* de Pratolino se rattache ainsi à la catégorie du jardin bouquetier destiné à la confection de guirlandes et de couronnes dans la tradition de l’*ars coronaria* et accueillant aussi des herbes aromatiques, une formule bien établie dans la seconde moitié du XVI^e siècle en Italie et en France³⁷⁵. Les vocables courants employés par ces deux poètes ne donnent pas l’impression que le *barco* de François fasse vraiment accueil aux « *bei fiori pellegrini* ».

C’est pourquoi le bref catalogue fourni par Aldrovandi, qui ne comprend certes que sept entrées, aide à corriger notre image de la flore de Pratolino³⁷⁶. Il doit d’abord être examiné pour ses indications botaniques³⁷⁷, mais aussi lu de manière critique. Le savant parle d’un « bois » (*nemus*) de sapins (*Abies alba* Miller) et d’épicéas (*Picea excelsa* Link. dit aussi *Picea abies* (L.) Karsten), qui doit correspondre au « *bosco d’abeti* » décrit autour de la chapelle par d’autres sources³⁷⁸. Il y aussi des mélèzes (*Larix europaea* DC. dit également *Larix decidua* Miller), apportés des montagnes du Trentin. Un autre arbre est placé en tête de la liste : « *Castanea equina* », à identifier comme le marronnier (*Aesculus hippocastanum* L.), originaire des Balkans, si répandu aujourd’hui alors qu’il n’apparaît en Italie qu’à cette époque ; Del Riccio nous apprend que c’est François qui en obtint le premier exemplaire à Florence et le fit effectivement planter à Pratolino ; on pouvait désormais en voir un autre au Giardino delle Stalle³⁷⁹. Même à la fin des années 1590, cet arbre restait donc d’une très

³⁷⁴. Gualterotti, 1579b, p. 9 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 483).

³⁷⁵. Sur cette question, voir Segre, 1996b.

³⁷⁶. Aldrovandi, 1989, fol. 73r, p. 350-351 : « *Castanea equina. / Hemerocallis precox ex Iha folio crasso. / Psidium fruticosum iuxta Albengam circa fluvium, ibique ingreditur cum suo pericarpio. / Xylbalsamum seu chamberhodendron quod est xylobalsamum officinarum. / Altea flore magno. / Abietum nemus ibi etiam piceae. / Larices ex montibus Tridentinis allatae* ».

³⁷⁷. Pozzana, 1990b, p. 112, propose une identification de certains noms, mais en suivant la transcription donnée par Zangheri, 1979, vol. I, p. 178, qui comprend plusieurs erreurs. Je suis l’édition fournie par Tosi, 1989 (abrégée Aldrovandi, 1989), vérifiée grâce au fac-similé du manuscrit (BUB, Aldrov. 136, vol. XI, fol. 73r) reproduit dans *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 8. D’après *La rinascita della scienza*, 1980, n° 7. 22, p. 199, il existe une brève liste de plantes cultivées à Pratolino dans BUB, Aldrov. 136, vol. IX, fol. 307r, suivie aux fol. 307v-309r d’un catalogue des *Plantae aliquot exoticae quae Florentiae in horto Magni Ducis Etruriae aluntur*, avec une soixantaine d’entrées. Je n’ai pu consulter ce manuscrit à Bologne.

³⁷⁸. Vieri, 1586, p. 30 (éd. Barocchi, 1977, p. 3405) : « *una cappella nel mezzo di un bosco di abeti* » ; BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) : « *un bosco d’abeti, (...) nel cui centro è una cappella* ».

³⁷⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 237r-v, qui l’appelle « *Castagna riccia o equina et cavallina* » ; cet arbre figure aussi dans sa liste des plantes nouvelles à Florence (vol. II, fol. 369v). Mattioli, 1568, p. 228, évoque le marronnier en précisant : « *Ritrovasi creata dalla natura anchora un’altra spetie di castagne nelle regioni orientali, delle quali non ritrovo veruno così delli antichi, come delli moderni scrittori (per quanto io habbi veduto, e letto) che n’habbi fatto* ».

grande rareté. Les autres annotations d'Aldrovandi sont plus difficiles à interpréter. Ainsi l'« hémérocalle précoce d'Elbe » : il serait tentant d'y voir notre hémérocalle (*Hemerocallis lilio-asphodelus* L. ou *flava* L.), une fleur alors nouvelle et représentée par Ligozzi³⁸⁰. Mais le terme « *Hemerocallis* », « beauté d'un seul jour », désigne chez Aldrovandi de nombreuses plantes³⁸¹ ; il qualifierait peut-être ici une espèce ou variété endémique de l'île d'Elbe. Le « *Psillium fruticosum* » pourrait être un plantain particulier³⁸². On peut proposer différentes identifications de l'« *Altea flore magno* », qui pourrait se traduire par « Malvacée à grande fleur » : plutôt que la grande mauve (*Malva sylvestris* L.), relativement commune, il pourrait s'agir d'une rose trémière (*Althaea rosea* Cav.), encore que cette fleur soit habituellement qualifiée de « mauve des jardins³⁸³ », ou d'un hibiscus (*Hibiscus syriacus* L.), arbuste d'introduction récente, qui correspond peut-être à la « *Bamia o Altea arborea* », à fleurs blanchâtres au cœur rouge, présente dans différents jardins florentins selon Del Riccio³⁸⁴. Enfin, le « *Xylobalsamum seu chamberbodendron* » pourrait être, sous toutes réserves, le baumier³⁸⁵ (*Balsamum peruvianum* L.), plante aromatique américaine qui commence alors à être employée à la place du baumier « égyptien » ou « arabe » dans la préparation de la fameuse thériaque galénique³⁸⁶.

mentione. (...) Mandommene già da Costantinopoli un ramo, con i ricci pieni l'Eccellentissimo Medico Guglielmo Quacelbeni Fiammingo, insieme con altre cose rare » ; il en publie une illustration p. 229.

³⁸⁰. GDSU, 1923 Orn.

³⁸¹. Par exemple « *Hemerocallis Graecus* » au jardin du Casino de San Marco, « *Hemerocallis albus* » parmi les dessins de Ligozzi ou « *Hemerocallis Persica* » dans le jardin de Francesco Malocchi (Aldrovandi, 1989, fol. 35v, p. 313, fol. 50r, p. 328, et fol. 63v, p. 342). Il y a aussi un « *Hemerocallis precox maritimus folio lato, crasso, et longo, flore albo simili altero sed minori* » au jardin du Casino, sans doute différent de l'« *Hemerocallis precox ex Ihva in Pratolino* » que le naturaliste mentionne à nouveau parmi les choses nouvelles vues lors de son séjour à Florence (fol. 35v, p. 313, et fol. 80r, p. 357).

³⁸². Michiel, Libro rosso I, n° 131, p. 274-275, range, sous le vocable « *Psilio* », à la fois *Plantago cynops* L. et *Plantago psyllium* L.

³⁸³. Michiel, Libro verde, n° 254, p. 594, appelle « *Malva hortensis* » l'*Althaea rosea* Cav., cultivée dans les jardins.

³⁸⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 168r-168v, chapitre « *Della bamia, o altea arborea detta* » : on observe cet arbuste entre autres dans les jardins de Gaddi, des Salviati, d'Alessandro Acciaïoli et au Giardino delle Stalle. Aldrovandi, 1989, fol. 35v, p. 313, mentionne une « *Altea arborea* » cultivée dans jardin du Casino (et dont les graines sont conservées par Casabona, fol. 72r, p. 349) ; il y a aussi une « *Malva arborea* » dans jardin de Francesco Malocchi (fol. 63v, p. 342). Ajoutons que Dyckmann représente une « *Altea arborea* » (BUP ms. 462, reproduit dans Garbari, 1991, p. 39, fig. 20) qui pourrait être *Lavatera cretica* L. ou *Lavatera arborea* L., et que Michiel, 1940, Libro verde, n° 255, appelle « *Malva silvestre* » deux espèces d'*Hibiscus* (*H. roseus* Thore et *H. pentacarpus* L.), dont il possède une variété à fleurs blanches venues de Crète. Une identification précise de la plante observée à Pratolino n'est donc guère possible...

³⁸⁵. Le terme *xylobalsamum* désigne le bois du baumier chez Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XII, 111-123 (éd. 1947-98, vol. XII, p. 55-58). Il faut relever qu'Aldrovandi, 1989, fol. 33v, p. 310, mentionne dans le jardin du Casino un « *Chamberbodendron duplex, nempe folio piloso et non piloso, et tertium folio thymi* » (de même fol. 84r, p. 361 : « *Chamerodendron folio thymi* »), qui est peut-être la même plante qu'à Pratolino.

³⁸⁶. Voir entre autres Findlen, 1994, p. 270-271.

La courte énumération d’Aldrovandi permet dès lors de supposer que Pratolino accueillait des plantes beaucoup plus rares que ne le laissent penser les autres sources. La liste n’est d’ailleurs nullement exhaustive, et le savant n’a sans doute pas pris la peine de proposer un relevé floristique complet pour s’étendre davantage sur les grottes et les fontaines décrites à la suite ; de plus, il y avait probablement à Pratolino de nombreuses plantes également cultivées au Casino, comme nous le verrons plus loin, et pour lesquelles Aldrovandi avait déjà ébauché un inventaire dans les notes de son séjour³⁸⁷. La mention de sapins, d’épicéas et de mélèzes confirme l’importance des résineux suggérée par la vue d’Utens (fig. 3). On peut à ce sujet proposer une qualification horticole de la villa de François. Elle présentait bien les trois catégories de plantations, mais le verger et le jardin de fleurs (le *giardino segreto*) restaient minoritaires par rapport au type « *bosco* ». Les raretés végétales n’en étaient pas moins présentes dans le patrimoine arboré du *barco*³⁸⁸. Cette palette devait nettement évoquer un paysage montagnard, en particulier avec les mélèzes provenant du Trentin. On pourrait parler de Pratolino comme d’un « jardin d’acclimatation », voire d’un « jardin alpin », permettant grâce à sa position en altitude de cultiver des essences de climat plus frais que dans la plupart des villas médicéennes³⁸⁹, un peu à l’opposé d’un jardin comme Castello, relativement spécialisé dès les années 1540 dans les cultures d’agrumes³⁹⁰. D’après la lunette d’Utens, les arbres apparaissent généralement plantés à intervalles réguliers dans les parcelles que découpent les allées, et répartis par espèces. C’est sans doute le cas si l’on songe au *bosco* de sapins et d’épicéas autour de la chapelle, au *bosco* de lauriers-cerises aux abords du Parnasse³⁹¹ ou au *laberinto d’allori* ou *lauri*

³⁸⁷. Aldrovandi, 1989, fol.33v-36v, p. 310-315.

³⁸⁸. Contrairement à Heikamp, 1994, p. 138, je ne suis pas sûr que l’association de plantes communes et d’espèces « exotiques » se soit limitée au *giardino segreto*.

³⁸⁹. C’est bien ce que suggère BAV, Barb. 5341, fol. 204r : la villa est « *ripiena d’acqua et di tutte quelle piante che l’aere freddo comporta* » ; fol. 211r : « *in detto barco ove sono tutte le lodevoli piante che l’aere freddo patisca come abeti, castagni neri e simili* » (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171 et 177 ; variante dans BRF, Ricc. 2312, fol. 130v : « *castani, cerri* »). Lazzaro, 1990, p. 116, qui recense quelques essences plantées à Pratolino, remarque aussi cette exploitation de l’altitude élevée.

³⁹⁰. Voir Galletti, 1996, p. 201-203.

³⁹¹. Le choix du « *lauro regio* » peut s’interpréter comme une mise à jour botanique de la symbolique apollinienne du laurier. Il va de soi que la sélection des essences dans les jardins du XVI^e siècle peut ponctuellement être orientée par des critères « iconographiques » ou symboliques, mais l’on ne saurait certainement pas y généraliser cet emploi sémantique des plantes dont Levi D’Ancona, 1977, a voulu dresser le répertoire dans la peinture italienne de la Renaissance, dans un livre qui malgré son titre – *The Garden of the Renaissance* – ne concerne que le domaine de la représentation picturale (sur la méthode qui y est employée, voir par ailleurs les observations critiques de Chastel, 1981, p. 44-47).

(lauriers d'Apollon, *Laurus nobilis* L.) entourant la *spugna* de Corse³⁹². L'ensemble du *barco* aurait donc compris différents « *boschi* » (au sens ici de massifs, presque de « bosquets ») composés d'une même espèce.

Or, une telle répartition apparaissait déjà dans le *selvatico* de Castello, comme on le devine sur la lunette d'Utens (fig. 73)³⁹³, et surtout dans celui de Boboli. En effet, le peintre flamand y montre des massifs réguliers d'arbres dont les espèces varient pour chaque parcelle selon un schéma symétrique (fig. 82) ; cette disposition semble avoir été mise en place au printemps 1551, avec l'arrivée de lots de plants, principalement à feuilles caduques³⁹⁴. Visible depuis le palais, l'amphithéâtre constituait en quelque sorte une mise en scène de la diversité du monde forestier. Pratolino pouvait viser à une ambition voisine, avec certes moins de rigueur géométrique que dans le projet de Tribolo. À côté d'essences typiques du site comme les sapins³⁹⁵, d'arbres déjà présents comme le grand chêne qui devait alors être séculaire, le *barco* offrait des spécimens nouvellement introduits et constituait, bien plus qu'une forêt artificielle, un véritable « arboretum ». C'est là sans doute un visage inattendu de Pratolino, mais qui s'éclaire d'autant mieux lorsqu'on saisit, à travers le témoignage de Del Riccio, l'engouement florentin pour les plantes promu en grande partie par l'exemple grand-ducal.

³⁹². Vieri, 1586, p. 26 (éd. Barocchi, 1977, p. 3402) : « *laberinto pieno di allori* » ; BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) : « *un gran laberinto di lauri* » ; Aldrovandi, 1989, fol. 74r, p. 351 : « *labyrinthus (...) ex lauris* ». Cette plantation a peut-être été achevée en 1584 par Bonaventura da Orvieto (ASF, CdP, numeri neri, 1581, n° 20, 25 novembre 1584 ; voir *supra*, prologue, « Le chantier initial »).

³⁹³. Le naturaliste Pierre Belon, qui visite Castello entre 1546 et 1549, évoque d'ailleurs un « bosquet tout de cyprès », « un autre bosquet fait d'une légion de sapins », « un bois ordonné et arrangé de chênes verts » et « un autre petit bocage de lauriers entremêlé d'une autre espèce d'arbre toujours vert, nommé lentagine » (texte transcrit dans Heikamp, 1967, p. 62 ; voir également Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 72-73).

³⁹⁴. C'est ce qu'indique un livre de comptes d'Éléonore de Tolède (ASF, FM, 68, fol. 24v et suivants, à partir du 27 mars 1551), analysé par Rinaldi, 1991, p. 22-23, et par Galletti, 1998, p. 57-58, qui parle à ce propos de « *theatrum naturae* ». On trouve notamment 12 *cerri* (chêne chevelu, *Quercus cerris* L.), 12 *faggi* (hêtre, *Fagus sylvatica* L.), 12 *aceri* (érable, *Acer* sp.), 12 *tigli* (tilleul, *Tilia* sp.), 12 *platani* (platane, *Platanus* sp.), 12 *castagni* (châtaignier, *Castanea vulgaris* Lam.), 12 *noçi* (noyer, *Junglas regia* L.) et 12 *cornioli* (cornouiller mâle, *Cornus mas* L.), suivis un peu plus tard de 12 *frassini* (frêne, *Fraxinus excelsior* L.) et 12 *olmi* (orme, *Ulmus* sp.). On ne peut toutefois établir un parallèle exact avec la vue d'Utens, réalisée un demi-siècle plus tard.

³⁹⁵. Le document cité à la note précédente indique l'arrivée de sapins en provenance de Pratolino (Rinaldi, 1991, p. 22) ; il s'agissait donc d'une essence abondante sur le site où sera aménagée la villa une vingtaine d'années plus tard.

Le prince et la botanique

Pratolino ne serait donc pas du tout étranger à la passion pour la botanique qui semble avoir animé François. Sans doute son entourage, avec des personnalités comme Gaddi, Rosselli et Casabona, a dû stimuler chez le prince curieux des « sciences naturelles » cet intérêt pour les végétaux inédits. En Italie, le grand-duc semble avoir joui d’une solide réputation non seulement pour la richesse de ses collections de plantes, mais encore pour sa curiosité à leur égard. Par exemple, en 1581, un certain Maffeo Venier lui écrit de Venise pour lui proposer la vente d’un copieux livre de simples appartenant à un ami juif, qui l’a acquis au Caire et traduit de l’arabe ; Melchiorre Guilandino, alors préfet du jardin botanique de Padoue³⁹⁶, l’a examiné. Mais François voudrait voir l’ouvrage avant de l’acheter – et sans doute le faire expertiser par son « *simplicista* » Casabona³⁹⁷.

Ce penchant pour la botanique est aussi un trait typique des Médicis, déjà présent chez Laurent le Magnifique et son fils Léon X, qui en 1513 institua une chaire d’enseignement des simples à l’université de Rome³⁹⁸. Ainsi Côme I^{er} s’y intéresse personnellement, comme l’atteste l’exemplaire annoté de sa main de la première édition du commentaire sur Dioscoride de Mattioli (1544)³⁹⁹. Il encourage aussi l’étude de la *materia medica* en relançant, en 1550, la publication du *Ricettario fiorentino*, un manuel fixant les règles de préparation des médicaments⁴⁰⁰. Il n’est pas impossible d’y voir une certaine dessein politique, qu’il faudrait rattacher à l’un des principaux enjeux du mécénat médicéen au XVI^e siècle : la représentation dynastique⁴⁰¹. Non seulement les Médicis jouent avec l’étymologie de leur nom (« *Medici* », médecins)⁴⁰², mais l’imagerie médicéenne au XVI^e siècle exploite

³⁹⁶. Il occupe ce poste de la démission d’Anguillara en 1561 à sa mort en 1589 : voir la notice de Renata Trevisan dans *L’Orto botanico di Padova*, 1995, p. 59-61.

³⁹⁷. ASF, MdP, 746, fol. 143, lettre de Maffeo Venier à François de Médicis, 29 avril 1581, et MdP, 255, fol. 170bis, réponse du 6 mai 1581, documents transcrits dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 212, p. 195.

³⁹⁸. Voir Coffin, 1991, p. 210. Cette chaire fut confiée à Giulano da Foligno.

³⁹⁹. *Libri cinque della historia et materia medicinale, tradotti da M. P. A. Matthiolo*, Venise, Bascarini, 1544 (BNCF, Rari 119) ; voir *La rinascita della scienza*, 1980, n° 7. 3, p. 196. Sur les compétences botaniques de Côme, voir aussi Butters, 1996, vol. I, p. 245-248 ; Perifano, 1997, notamment p. 46 et 80-82.

⁴⁰⁰. Une première version avait paru en 1499. L’édition de 1550 sera mise à jour en 1567, 1574 et 1597. Voir Tongiorgi Tomasi, 1993a, p. 26, et surtout Perifano, 1997, p. 67-77 (le catalogue de l’exposition *Alambicchi di parole*, 1999, centrée sur le *Ricettario fiorentino*, fait malheureusement l’impasse sur la dimension politique de sa republication).

⁴⁰¹. Cette question est au cœur des recherches de Cox-Rearick, 1984.

⁴⁰². Sur ce point, voir aussi Butters, 1996, vol. I, p. 248-253, et la bibliographie qui y est citée.

aussi les symboles végétaux choisis par certains membres la branche aînée, comme le laurier ou le « *broncone* », un rameau qui reverdit par le feu, et plus largement l'iconographie du renouveau végétal et du printemps, par exemple dans la lignée du tableau de Botticelli⁴⁰³ (fig. 129). Il faut aussi se souvenir que Florence était considérée, au regard d'une étymologie souvent évoquée au XVI^e siècle, comme la cité de Flore et des fleurs avec le lys pour emblème⁴⁰⁴. Dans une tapisserie dessinée par Bronzino en 1545, la *Primavera*, assimilée à Flore-Fiorenza, distribue des roses et des lys ; des trois signes zodiacaux du printemps qui l'accompagnent, le bélier, ascendant du prince héritier François, tient la première place⁴⁰⁵. Le nouveau grand-duc poursuivra cette tradition iconographique dans son mécénat, par exemple pour l'achèvement du décor du salon de Poggio a Caiano, en 1578-1582. En face de la lunette de Pontormo figurant *Vertumne et Pomone*, commandée vers 1520 par Léon X et le cardinal Jules (futur Clément VII), Alessandro Allori peint un pendant, *Hercule et Fortune au jardin des Hespérides*, d'après un programme dû à Vincenzo Borghini. Au laurier, allusion à Laurent le Magnifique, correspondent désormais les pommes d'or, identifiées à la « *mala medica* », le cédrat (*Citrus medica* L.) connu pour ses vertus curatives⁴⁰⁶, qui apparaît dès lors en « *mala medicea* » puisque six fruits sont présentés par les nymphes et les *putti*, en référence aux six « *palle* » des armes familiales⁴⁰⁷. Comme l'ont esquissé certains travaux récents telle que l'étude d'Alfredo Perifano sur Côme I^{er} et l'alchimie⁴⁰⁸, on peut avancer l'hypothèse suivante : des compétences personnelles sur la *materia medica* et donc sur la botanique aussi bien que la création de jardins florissants pouvaient apporter leur pierre à la stratégie générale qui anime Côme I^{er}, faire reconnaître la légitimité « dynastique » des

⁴⁰³. Sur le modèle fourni par *Le Printemps* de Botticelli, voir Cox-Rearick, 1984, notamment p. 78-83. Les implications néoplatoniciennes du tableau n'excluent en rien une célébration familiale tirant parti de la représentation de très nombreuses fleurs, comme l'a montré Levi d'Ancona, 1983 et 1992a (voir aussi Dempsey, 1992, parmi les travaux récents sur ce tableau qui a suscité une copieuse bibliographie).

⁴⁰⁴. Voir par exemple Pigafetta, 1997, p. 433 : « *Fiorenza scelse 'l Giglio per arme et insegna tenendo in fra i fiori il grado sovrano, onde forse have il nome* ». Benedetto Varchi, dans sa *Storia Fiorentina* (commandée en 1547 par Côme), affirme : « *perché ne' campi dove ella fu edificata, sempre nascevano fiori e gigli, la maggior parte degli abitanti consentirono di chiamarla Floria, siccome fusse in fiori edificata, cioè con molte delizie : poscia fu chiamata Fiorenza, cioè Spada Fiorita* », cité par Conforti, 1987a, p. 133, note 7. Fagiolo, 1987, donne de nombreux témoignages de cette association fleur-Fiorenza.

⁴⁰⁵. Florence, palais Pitti, inv. 1912-1925 n° 541 (notice de Giovanna Gaeta Bertelà dans *Il primato del disegno*, 1980, n° 122, p. 85-86) ; voir Cox-Rearick, 1984, p. 285-286.

⁴⁰⁶. Cette équivalence avait été clairement établie par Pontano dans son *De hortis Hesperidum, sive De cultu citri*, publié en 1513 : voir Segre, 1996a, p. 21.

⁴⁰⁷. Sur ce décor, voir Cox-Rearick, 1984, p. 143-153.

⁴⁰⁸. Perifano, 1997 ; voir également Butters, 1996.

Médicis comme seigneurs de Florence, voire « médecins de la République⁴⁰⁹ », par l’édification d’un véritable mythe historique. Castello, réaménagé dès son élection avec un programme idéologique qui touche à la propagande – et où se trouvait le tableau de Botticelli –, entrerait dans ce schéma⁴¹⁰, y compris par sa grotte aux animaux « héraldiques ». Baccio Baldini, médecin du premier grand-duc, se chargera de fixer dans sa biographie officielle, parue en 1578, l’image d’un Côme botaniste et même apothicaire, qui distillait les plantes et composait des médicaments offerts à quiconque le lui demandait, mettant ainsi ses connaissances au profit de « l’utilité commune », un prince digne d’être loué comme le fut Antonin le Pieux par Galien⁴¹¹.

Chez François, une telle visée aurait rencontré de fortes prédispositions pour le domaine scientifique et technique⁴¹². Une psychologie orientée vers les recherches pratiques, un modèle paternel qu’il était légitime de poursuivre : autant de facteurs qui ont pu favoriser cet aspect de sa personnalité. En parlant de François comme d’un « *dux mechanicus* », Eugenio Battisti a été l’un des premiers à saisir l’importance politique de ces intérêts⁴¹³. En effet, François a pu contribuer à dessiner cette figure nouvelle de la seconde moitié du XVI^e siècle, dans une Italie pacifiée après le traité de Cateau-Cambrésis (1559) et à l’âge où le savoir se construit de plus en plus dans la confrontation aux faits et aux choses plutôt qu’aux textes⁴¹⁴ : après le « prince guerrier » – encore très présent dans le livre de Machiavel – et le « prince humaniste » – incarné par Laurent le Magnifique –, celle du « prince philosophe » comme a pu le suggérer Alfredo Perifano au sujet de Côme⁴¹⁵, ou plus précisément du « prince savant⁴¹⁶ ». Une figure qui s’affirme notamment dans les États

⁴⁰⁹. Antonio Brucioli, *Del governo dell’ottimo principe*, BNCF Magliab. XXX, 19, fol. 24v : « *il principe, nel vero, niente altro che uno medico della repubblica* », cité par Perifano, 1997, p. 150 et note 1.

⁴¹⁰. La villa comme le tableau, propriétés de Lorenzo di Pierfrancesco, passèrent à son neveu Jean des Bandes Noires, le père de Côme. La *Primavera* fut transportée à Castello après 1516 et s’y trouvait en tout cas en 1550 avec la *Naissance de Vénus* (Vasari, 1991, vol. I, p. 475 ; voir Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 14-17). Pour l’iconographie de Castello, voir *infra*, chap. 5, « Programmes médicéens » et « Jardins hydrographiques ».

⁴¹¹. Baldini, 1578, p. 85-86. Ces louanges semblent historiquement fondées si on les confronte à des témoignages moins partiels comme celui de l’ambassadeur vénitien Vincenzo Fedeli en 1561 : voir Perifano, 1997, p. 80-83.

⁴¹². En novembre 1560, François alors âgé de dix-neuf ans recevait cet avertissement de son frère le cardinal Jean : « *Guardi di non si profonder troppo nel piacer della Fonderia, che qua vien detto che ella non esce mai et massimamente il giorno* » (cité par Berti, 1967, p. 28).

⁴¹³. Battisti, 1989, vol. I, p. 266-268.

⁴¹⁴. Je trace bien sûr un cadre à très gros traits. Pour le second point, voir notamment Rossi, 1996, chap. 1 : « Arts mécaniques et philosophie au XVI^e siècle », p. 5-65.

⁴¹⁵. Perifano, 1997, en particulier p. 143-150.

⁴¹⁶. L’expression est notamment employée par Findlen, 1994, p. 347 (« *prince-savants* »).

germaniques, chez Rodolphe II bien sûr, devenu empereur deux ans après l'accession de François au grand-duché⁴¹⁷, mais largement esquissée par son grand-père Ferdinand I^{er} et surtout son oncle l'archiduc Ferdinand du Tyrol, aménageant à partir de 1573 l'une des plus célèbres *Kunstkammern* dans son château d'Ambras⁴¹⁸. Dès 1555, l'archiduc s'était fait le protecteur de Mattioli en l'invitant à Prague comme médecin personnel et participa au financement d'un nouvel appareil iconographique pour son commentaire à Dioscoride, que le Siennois ne cessait de mettre à jour⁴¹⁹. La rencontre de Ferdinand à l'automne 1565 lors de son passage en Bohême aurait d'ailleurs confirmé le jeune François – qui s'appêtait à épouser sa sœur – dans sa vocation de collectionneur⁴²⁰.

Dans son grand livre sur « le prince du Studiolo » paru en 1967, Luciano Berti⁴²¹ a attiré l'attention sur un décor aujourd'hui perdu mais mentionné dans une lettre de Vincenzo Borghini de 1571 à propos des tableaux choisis par le grand-duc dans sa chambre : Vasari y avait peint un *Songe de Salomon*. Identifiant d'une certaine manière Côme à David et François à Salomon, la fresque aurait révélé chez le second grand-duc l'intention de se conformer au modèle biblique du souverain excellent par sa sagesse, dont il est dit dans les Livres des Rois qu'il « traita aussi de tous les arbres depuis le cèdre qui est sur le Liban, jusqu'à l'hysope qui sort de la muraille ; et il traita de même des animaux de la terre, des oiseaux, des reptiles et des poissons⁴²² ». L'hypothèse a permis à l'historien d'écrire de superbes pages sur le prince inquiet, fixant une telle fresque peinte vraisemblablement à la voûte, étendu sur son lit et méditant à son tour sur son propre règne, mesuré à l'aune du modèle paternel. En réalité, comme on l'a compris depuis, le décor fut commandé non par François mais par Côme, et réalisé entre décembre 1559 et mars 1560, sur un dessin de Vasari d'après une invention de Borghini ou de Cosimo Bartoli, et sans doute de la main de

⁴¹⁷. Pour Rodolphe II, voir l'étude fondamentale d'Evans, 1973.

⁴¹⁸. Voir entre autres Scheicher, 1985. Sur le cas emblématique de Guillaume IV de Hesse-Kassel, voir les recherches de Moran, 1981.

⁴¹⁹. Voir Pesenti, 1885, p. 80-83 et 92-94. Ces grandes planches, sur des dessins de Giorgio Liberale da Udine (auteur d'une première série pour la première édition latine illustrée de 1554) et Wolfgang Meyerpeck avec d'autres peintres de la cour de l'archiduc, furent d'abord utilisées dans une version tchèque de 1562 puis exploitées par Vincenzo Valgrisi, l'imprimeur attiré de Mattioli installé à Venise, dans les somptueuses éditions latine de 1565 et italienne de 1568, cette dernière précisément dédiée à Jeanne d'Autriche (Mattioli, 1568).

⁴²⁰. C'est un point soulevé par Zangheri, 1991a, p. 55.

⁴²¹. Berti, 1967, p. 68-71 ; Vincenzo Borghini évoque dans une lettre à Vasari du 12 janvier 1571 la « *camerina, dove voi facesti Salamone che dorme* » (Frey, 1923-30, vol. II, n° DCCLXXVI, p. 561).

⁴²². Rois, livre III, IV, 33 (et III, 5-14 pour le songe de Salomon).

Giovanni Stradano, auteur par ailleurs de cartons de tapisseries sur le même sujet qui ont pu être utilisées comme ameublement de cette petite chambre attenante au Studiolo⁴²³. C’est donc chez Côme qu’il faudrait déceler cette rêverie sur Salomon ; en l’occurrence, ce décor d’un espace intime n’aurait pas une portée aussi ostentatoire que celui, tout proche, de la salle des Cinq Cents. Mais l’exemple de la salle des Muses dans la villa de Ferdinand sur le Pincio, chambre à coucher du cardinal où le plafond peint par Zucchi en 1584-1586 symbolise de manière très subtile ses aspirations au pouvoir grand-ducal⁴²⁴, montre que de tels dispositifs de représentation politique sont loin de se limiter aux décors d’apparat des pièces de réception, aux entrées urbaines ou aux fêtes de cour, bref à une sphère monumentale où l’on pourrait s’attendre à les voir se cantonner. De ce registre de l’intimité, peut-être faut-il plutôt déduire l’adhésion sincère au « message » iconographique, autrement dit la traduction d’ambitions personnelles plus que d’un discours idéologique destiné aux sujets. Que François ait poursuivi à sa manière cette identification paternelle à la figure du roi savant apparaît tout à fait probable ; la fresque d’Allori au salon de Poggio a Caiano suggère par exemple qu’il ait repris à son compte la valeur « dynastique » que l’intérêt pour les sciences naturelles pouvait assumer chez les Médicis. Toutefois, elle n’aura peut-être pas tendance à se manifester en tant qu’idéologie de son vivant, et ce n’est qu’avec l’oraison funèbre de Giacomini, à travers les lignes citées en exergue, que l’on voit vraiment se parachever cette image du prince au savoir encyclopédique et de ses connotations « impériales »⁴²⁵.

La correspondance entre Aldrovandi et François, régulièrement poursuivie pendant dix ans depuis la visite du savant à Florence en 1577 jusqu’à la mort du grand-duc, offre par ailleurs des témoignages précis sur cet intérêt pour la botanique⁴²⁶. On se souvient qu’aussitôt rentré à Bologne après son premier séjour florentin, Aldrovandi lui avait envoyé cinquante-six « *cose naturali* » : elles comprenaient certains végétaux, dont des noix de cajou

⁴²³. Voir Allegri – Cecchi, 1980, p. 187-188 ; il ne reste du décor de fresques, en grande partie détruit au XIX^e siècle, que trois figures allégoriques. Ce n’est qu’en 1564, au moment du renoncement au gouvernement de Côme, que François a dû s’installer dans cette chambre.

⁴²⁴. Voir Morel, 1991, en particulier p. 184.

⁴²⁵. Cet éloge fut prononcé à San Lorenzo devant l’Accademia Fiorentina le 21 décembre 1587, une semaine après les obsèques officielles du grand-duc.

⁴²⁶. Une grande partie de cette correspondance avait déjà été publiée par Mattiolo, 1904 ; j’utilise l’édition procurée par Tosi, 1989, p. 223-307 (à laquelle il a déjà été maintes fois fait référence), qui comprend un total de cinquante-huit lettres sur cet intervalle de dix ans.

venant du Brésil⁴²⁷. C'est peut-être grâce aux graines ainsi obtenues que François pourra faire cultiver l'anacardier, peint plus tard par Ligozzi⁴²⁸. En fait, les échanges de semences et de plants – et encore d'illustrations naturalistes comme d'opinions botaniques et zoologiques – alimentent une bonne partie des lettres, et mériteraient des commentaires développés. Par exemple, Aldrovandi remercie le grand-duc en mai 1583 de l'envoi de la capucine (« *nasturtio indiano* ») et du « *quamoclit* », c'est-à-dire d'une ipomée originaire du Mexique (*Ipomœa quamoclit* L.), elle aussi présente dans les jardins grand-ducaux d'après une illustration de Ligozzi⁴²⁹. Au mois d'avril 1586, le savant fait parvenir des graines de « *guanabano* », un arbre aux fruits ressemblant à des melons, de couleur dorée ; ils sont recouverts d'un duvet vert, leur odeur est suave, leur goût sucré et désaltérant⁴³⁰. François est ravi, car on possédait à Florence une telle plante du temps de son père, aux feuilles intermédiaires entre celle de l'oranger et du laurier, mais elle n'a pas survécu ; il envoie à son tour des « haricots » (« *fagioli* ») à peine reçus des Indes, avec ses propres conseils de culture⁴³¹. Aldrovandi se félicite que ce « *guanabano* », qui n'est autre, dit-il, que la « *baba de l'India* », ait été offert à propos, et renchérit avec un nouveau lot de graines⁴³². Le grand-duc remercie à son tour par un envoi de semences, mais note cependant :

Je ne crois pas que le *guanabano* soit effectivement la *baba dell'India*, et je pense pouvoir vous montrer la véritable *baba*⁴³³.

À quelles plantes de tels noms pouvaient-ils se référer ? Dans la *Dendrologia* d'Aldrovandi, publiée bien après sa mort en 1667, le chapitre consacré au grenadier comprend une brève section sur le « *Guanabanus* », où l'on trouve une description proche de la lettre à François et des gravures illustrant un fruit, une branche et une sous-espèce, le « *Guanabani Planta*

⁴²⁷. BUB, Aldrov. 6, vol. I, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 18 septembre 1577, fol. 7v : « *Anacardus verus, seu caious apud Bressilianos, d'alcuni è chiamato archagione* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 2, p. 227.

⁴²⁸. GDSU, 1902 Orn. ; il s'agit bien de l'*Anacardium occidentale* L., originaire d'Amazonie.

⁴²⁹. ASF, MdP, 761, fol. 32r, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 10 mai 1583, transcrit dans Tosi, 1989, n° 26, p. 278. Pour le dessin de Ligozzi, voir GDSU, 1899 Orn.

⁴³⁰. ASF, MdP, 780, fol. 711r, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 1^{er} avril 1586, transcrit dans Tosi, 1989, n° 46, p. 294-295.

⁴³¹. ASF, MdP, 269, fol. 18r-v, lettre de François de Médicis à Aldrovandi, 7 avril 1586, transcrit dans Tosi, 1989, n° 47, p. 295-296.

⁴³². ASF, MdP, 780, fol. 549r-v, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 14 avril 1586, transcrit dans Tosi, 1989, n° 48, p. 296-297. Parmi les semences envoyées se trouve par exemple la « *bamia Aegyptiaca* », sans doute ce que Michiel, 1940, Libro rosso I, n° 2, p. 206-207 appelle « *Bamia dal Cairo* », une Malvacée (*Hibiscus esculentus* L.).

⁴³³. ASF, MdP, 269, fol. 29v, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 24 avril 1586 : « *Il guadabano [sic] non credo già che sia la baba dell'India, et ho opinione di potervi mostrare la vera baba* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 49, p. 298.

Minor»⁴³⁴. L’image du rameau, « envoyée à Aldrovandi par le grand-duc de Florence », est tirée d’une copie d’un dessin de Ligozzi (fig. 133), envoyée en 1591 au savant bolonais⁴³⁵. On n’en trouve pas mention dans le catalogue de juin 1586 : il aura fallu que les graines envoyées un an plus tôt aient eu le temps de donner un arbuste pour que Ligozzi puisse en peindre une branche, sans fleur ni fruit. Il pourrait s’agir – sous toutes réserves – d’une espèce de goyavier (*Psidium* sp.), que Michiel semble avoir connu⁴³⁶. Quant à l’énigmatique « *baba dell’India* », il n’est pas impossible que le qualificatif désigne la pomme de terre (*Solanum tuberosum* L.), qui apparemment n’est pas encore cultivée en Italie dans les années 1570⁴³⁷. En tout cas, le grand-duc se permet de corriger l’opinion d’Aldrovandi, s’adressant comme à un confrère – probablement après avoir consulté Casabona –, mais sous-entendant également qu’il est capable d’obtenir les plantes les plus rares, parce qu’il dispose de moyens plus étendus que le professeur de Bologne.

La petite saga du *guanabano* et de la *baba* est assez significative des rapports entre le prince et Aldrovandi. Au-delà de l’amitié et de l’estime réciproque, le second cherche constamment à entretenir la faveur du premier, pour l’avancement de sa carrière⁴³⁸ ou

⁴³⁴. Aldrovandi, 1667, p. 582-586 ; si une grande partie de cet ouvrage posthume est en fait due à son « éditeur » Ovidio Montalbano, cette section semble tirée des observations d’Aldrovandi telles qu’il les avait transmises à François.

⁴³⁵. Le dessin de Ligozzi (GDSU, 1939 Orn.) porte la légende « *Apocinum* », probablement rajoutée au XIX^e siècle (plante non identifiée dans le catalogue *I ritratti di piante*, 1993). La copie se trouve dans BUB, Aldrov. Tavole di piante, vol. III, fol. 197r (reproduite dans *Hortus pictus*, 1993, planche 15, où elle est indiquée comme illustration de Iacopo Ligozzi d’une plante non identifiée). La gravure de la *Dendrologia* (Aldrovandi, 1668, p. 583 : « *Guanabannus Aldrovandi a Magno Duce Florentiae eidem missus* ») est reproduite dans Tosi, 1989, fig. 15. Pour l’envoi de 1591, voir ci-dessous.

⁴³⁶. Michiel, 1940, Libro azzurro, n° 113, p. 82, décrit le « *Gnaiabo da Indiani* » ou « *Guave* », aux fruits verts et astringents, et en donne une illustration (non reproduite ; d’après Ettore De toni, il pourrait s’agir du *Psidium pyrifolium* L.). Le goyavier, dont l’espèce la plus courante est aujourd’hui appelée *Psidium guajava* L., donne des fruits qui correspondent assez bien à la description d’Aldrovandi. Mais ses feuilles sont simples et opposées, alors que l’image de Ligozzi, sa copie et la gravure montrent des feuilles alternes, trilobées dans la partie supérieure. Ce pourrait être une autre espèce du genre *Psidium* (qui en compte de très nombreuses), mais mes compétences botaniques sont insuffisantes à l’identifier... [NB (2008) : il s’agirait en fait du baobab (*Adansonia digitata* L.), voir la postface ci-dessous].

⁴³⁷. Michiel, 1940, Libro giallo, n° 62, p. 143-144, parle de la « *Papa da Indiani* », rapprochée de la truffe, et donne l’image d’un tubercule (*Solanum tuberosum* L.) ; ailleurs (Libro rosso II, n° 50, p. 447), il produit une figure fantaisiste de la plante, d’après une figure parvenue d’Amérique, sous le nom « *Tartufole de India* », selon lui une espèce voisine. Il ne connaît donc pas directement la pomme de terre, qui semble n’être alors présente en Italie (avant 1576) que sous la forme de tubercules. En revanche la mention du « *Pinocomo* » (en fait « *Picnocomo* », d’après Dioscoride) dans l’index de Porro, 1591 qui désigne effectivement *Solanum tuberosum* L. (voir Cappelletti, 1995b, p. 203 et 231), montre que la pomme de terre était probablement cultivée au jardin de Padoue au début des années 1590.

⁴³⁸. Voir par exemple la correspondance en décembre 1585 où Aldrovandi requiert des lettres de recommandation officielles du grand-duc pour que le salaire de son poste universitaire soit augmenté (Tosi, 1989, n° 41-45, p. 290-294).

surtout pour l'aider dans sa vaste entreprise encyclopédique. Aldrovandi esquisse ainsi un parallèle entre François et Alexandre le Grand, mécène d'Aristote⁴³⁹. Plus tard, en novembre 1591, il emploiera la même comparaison de manière plus explicite avec Ferdinand, désormais grand-duc :

Je fais appel à Votre Altesse Sérénissime ainsi que le fit Aristote auprès d'Alexandre le Grand lorsqu'il composa l'histoire des animaux, parce que ces plantes et ces animaux exotiques ne peuvent être obtenus sinon grâce aux grands princes, comme l'est Son Altesse Sérénissime, laquelle, imitant à l'évidence ces rois magnanimes, lance des expéditions fort coûteuses dans des régions lointaines pour enrichir et illustrer la connaissance de la nature⁴⁴⁰.

Casabona vient en effet de rentrer de son voyage en Crète à la recherche d'espèces endémiques, et Aldrovandi sollicite dans cette même lettre l'envoi de figures de ces plantes nouvelles, tout en remerciant chaleureusement Ferdinand de lui avoir fait parvenir par l'intermédiaire de Girolamo Mercuriale, alors médecin de la cour, sept dessins de « *piante peregrine* », parmi lesquels il a reconnu, encore qu'ils ne portent pas de nom, l'« *ananas* », l'« *acaiuos* » et le « *guanabano* ». Il s'agit bien de copies des planches de Ligozzi⁴⁴¹, et les deux derniers doivent d'autant plus le réjouir que c'est lui-même qui a naguère envoyé des semences de ces arbres à François. Il en récolte à présent les plus beaux fruits : des portraits du peintre qu'il considère le plus doué pour les illustrations naturalistes, des images qui pourront contribuer à son projet encyclopédique.

Comme l'a souligné Paula Findlen, Aldrovandi s'identifiant à Aristote s'est cherché à maintes reprises un Alexandre : après Philippe II et Grégoire XIII, pape bolonais qui lui était apparenté, c'est François qui, à la fin des années 1570, lui apparaît comme le mécène

⁴³⁹. Voir BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 38r-40v, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 27 septembre 1577, transcrit dans Tosi, 1989, n° 3, p. 242-243. Un détail significatif : pour le savant, Alexandre aurait dépensé l'équivalent de « *480 milia scudi d'oro* » dans cette entreprise scientifique. Le financement de Pratolino semble justement avoir atteint un tel ordre de grandeur (voir *supra*, chap. 1, introduction).

⁴⁴⁰. ASF, MdP, 830, fol. 293r, lettre d'Aldrovandi à Ferdinand de Médicis, 27 novembre 1591 : « *Io ricorro a Sua Altezza Serenissima sì come fece Aristotele ad Alessandro Magno quando compose l'istoria d'animali, perché queste piante et animali peregrini non si possono conseguire se non per mezzo di grandissimi Principi, sì come è Sua Altezza Serenissima, la quale si vede ch'imitando quei Re magnanimi manda con grandissima spesa in lontanissimi paesi per arricchir et illustrare questa cognitione naturale* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 14, p. 387-388.

⁴⁴¹. Voir entre autres Tongiorgi Tomasi, 1993a, p. 30 et p. 38, note 58. Parmi les sept dessins, la copie de l'ananas (GDSU, 1931 Orn.) se trouve dans BUB, Aldrov., Tavole di piante, vol. III, fol. 196 (reproduit dans *Tous les savoirs du monde*, 1996, p. 293, n° 55a) ; celle de l'anacardier (1902 Orn.) au vol. II, fol. 306 ; celle du *guanabano* (1939 Orn.), déjà citée, au vol. III, fol. 197. Selon Tongiorgi Tomasi, 1993b, p. 24-25, certaines des copies des dessins de Iacopo Ligozzi pour les Médicis (conservés au GDSU) que l'on trouve dans la collection aldrovandienne seraient en fait dues à son cousin Francesco di Mercurio Ligozzi.

idéal dont il a besoin pour ses recherches ; après sa mort en 1587, il tentera avec moins de succès de renouer des liens privilégiés avec Ferdinand. On peut y déceler une véritable stratégie, dont les envois réciproques de plantes et de dessins sont l’un des instruments : l’établissement de relations entre les cours princières et les milieux savants semble largement reposer sur une « économie de l’échange », et offre selon Findlen un cas exemplaire des réseaux de communication qui, dans l’Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle, favorisent les interactions entre les différents secteurs de l’élite sociale⁴⁴². D’une manière générale, le naturaliste se positionnant en tant que « client » par rapport à un « patron » cherche une protection, un soutien et offre en échange ses compétences, mais aussi sa contribution à la renommée du mécène. C’est ce qu’Aldrovandi met en avant dans une lettre au grand-duc François où il le remercie d’un envoi de semences :

J’en garde une partie dans mon Musée pour votre perpétuelle mémoire, ainsi que je le fais toujours de toutes les choses que vous me faites parvenir, dans lesquelles comme dans un miroir je contemple et révère de loin Votre Altesse⁴⁴³.

Dans son autobiographie, le savant fait allusion à ces dons répétés que son musée et ses ouvrages transforment en témoignages de la grandeur du prince, « comme c’est le cas de tous les autres qui ont lui ont fait preuve de libéralité et ont enrichi son Théâtre de Nature⁴⁴⁴ ». Mais déjà en 1577 François représente plus qu’un simple souverain mécène car à sa manière il est lui-même un naturaliste, un confrère en quelque sorte :

À ma connaissance, il n’y a vraiment aucun prince en Europe qui puisse plus facilement augmenter les sciences naturelles que Votre Altesse, qui est si grand observateur et anatomiste de la nature elle-même⁴⁴⁵.

En somme, il n’aurait pas échappé à Aldrovandi que son futur Alexandre pouvait aussi rêver d’être un Salomon...

Ce n’est pas pure flatterie puisque Aldrovandi peut, en s’attachant la faveur de François, espérer au passage profiter de ses collections et de l’équipe qu’il est en train de

⁴⁴². Findlen, 1994, chap. 8 : « Patrons, Brokers, and Strategies », p. 346-392, en particulier p. 352-365.

⁴⁴³. ASF, MdP, 781, fol. 447r, lettre d’Aldrovandi à François de Médicis, 5 mai 1586 : « *parte ne riserbo nel mio Museo a perpetua memoria di lei ; et così fo sempre di tutte le cose da lei mandatemi, nelle quali come in uno specchio rimiro e riverisco di lontano Vostra Altezza* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 50, p. 298.

⁴⁴⁴. BUB, Aldrov. 97, « Appendice della vita d’Ulisse Aldrovando. Appendice al 1577 », fol. 670v : « *siccome fa di tutti gli altri che hanno usato verso di lui liberalità et arricchito il suo Theatro di Natura* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 1, p. 206.

⁴⁴⁵. BUB, Aldrov. 6, vol. I, lettre d’Aldrovandi à François de Médicis, 18 septembre 1577, fol. 15r : « *Io conosco veramente non ci esser Principe in Europa che possa più facilmente aumentare queste scienze naturali di Vostra Altezza, la quale è sommo scrutatore et anatomico dell’istessa natura* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 2, p. 231.

réunir autour de lui, à commencer par Ligozzi et Casabona. Parfois non sans mal : cette collaboration reste souvent relative. Par exemple, le prince tarde longtemps avant de lui faire parvenir une copie exécutée par Ligozzi de son dessin de deux serpents, que le savant doit requérir à plusieurs reprises⁴⁴⁶. De même, en avril 1583, Aldrovandi, qui n'a pas réussi à obtenir de Casabona des renseignements suffisants sur les plantes cultivées dans le jardin du grand-duc, en sollicite la liste directement à François ; il lui propose de son côté de l'informer de ses collections par ses propres catalogues et joint un lot de végétaux rares. Il renouvelle ensuite sa demande en envoyant son unique exemplaire de « *leontopetalum* » : « Et si j'avais le catalogue des plantes que Votre Altesse possède dans son très riche jardin, peut-être pourrais-je lui fournir quelquefois des spécimens qui ne s'y trouvent pas⁴⁴⁷. » François le remercie de cet envoi, mais la réponse à sa requête, envoyée de Pratolino, est laconique : « Si mon jardinier désire autre chose, il vous en informera⁴⁴⁸. » Quelques mois plus tard, Casabona visite le jardin botanique fondé par Aldrovandi en 1568 et son jardin privé au cours d'un passage à Bologne ; il lui demande alors d'envoyer à Florence certaines plantes qui manquent dans la collection de François, dont une « *vitalba* » à fleurs pourpres doubles – une clématite –, expédiée en novembre⁴⁴⁹.

Comme Aldrovandi à Bologne, François disposait d'au moins deux jardins spécifiquement destinés aux collections botaniques à Florence : le Giardino delle Stalle créé

⁴⁴⁶. La première demande date du 18 septembre 1577 (les deux serpents, envoyés par François, étaient morts avant que le naturaliste n'ait pu les faire peindre) ; Aldrovandi ne recevra le dessin que le 1^{er} décembre 1580 (BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 3r, et ASF, MdP, 742, fol. 284r et 261r, dans Tosi, 1989, n° 2, p. 225, et n° 21-22, p. 273-275). Le dessin original est GDSU, 1973 Orn. (reproduit dans *Palazzo Vecchio*, 1980, n° 594, p. 295) ; la copie se trouve dans BUB, Aldrov. Tavole di animali, vol. IV, fol. 132 (voir Tongiorgi Tomasi, 1993b, p. 45-46 et fig. 1, p. 36).

⁴⁴⁷. ASF, MdP, 760, fol. 555r-556r, et 761, fol. 32r, lettres d'Aldrovandi à François de Médicis, 26 avril et 10 mai 1583 (« *Et quando avessi il catalogo delle piante che ha Vostra Altezza nel suo ricchissimo giardino, forse la potria servire alcuna volta di qualche cosa che non fosse nel suo* »), transcrites dans Tosi, 1989, n° 25-26, p. 276-279. Le « *leontopetalum* » doit être *Leontice leontopetalum* L., dont Michiel possédait un exemplaire venu de Crète (Michiel, 1940, Libro giallo, n° 28, p. 129). Quant au « *ricchissimo giardino* », il s'agit de celui du Casino, comme nous le verrons juste après.

⁴⁴⁸. ASF, MdP, 260, fol. 58v, lettre de François de Médicis à Aldrovandi, 14 mai 1586 : « *se il mio giardiniero desiderà altro di costà vi si farà sapere* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 27, p. 279.

⁴⁴⁹. ASF, MdP, 763, fol. 87r, et 764, fol. 92r, lettres d'Aldrovandi à François de Médicis, 1^{er} septembre et 28 novembre 1583, transcrites dans Tosi, 1989, n° 28, p. 280, et n° 31, p. 282. Cette « *vitalba* » pourrait être une variété de *Clematis viticella* L., à fleurs violettes et parfumées, utilisée pour couvrir les *pergole* selon Michiel : il la nomme « *Vite nera vulgare* », tandis que « *Atragene* » désigne *Clematis vitalba* L. et « *Vite bianca vulgare* » *Clematis flammula* L., à fleurs blanches, également cultivées dans les jardins (Michiel, 1940, Libro azzurro, n° 5-7, p. 14-16). Casabona s'était déjà rendu à Bologne en 1580 pour acheminer des plantes à Aldrovandi et en rapporter à Florence ; son voyage de 1583 dans l'Italie du Nord (Parme, Padoue, Venise, etc.) est consacré à la recherche de plantes, régulièrement envoyées en Toscane (voir Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, p. 21).

par son père et le jardin rattaché au Casino de San Marco. Pourtant, il n’est jamais question dans la correspondance que d’un seul jardin, dont a la charge Casabona : c’est bien celui du Casino, car le Flamand semble ne s’être officiellement occupé de l’autre jardin botanique qu’à partir de l’accession de Ferdinand, comme Lorenzo Giacomini en informe Aldrovandi dans une lettre de novembre 1587, quelques jours après la mort de François⁴⁵⁰ ; c’est alors qu’il en modernisera l’organisation, ainsi que nous le verrons tout à l’heure. On se souvient qu’Aldrovandi, lors de son séjour florentin en juin 1586, ne dresse des listes botaniques que pour trois jardins grand-ducaux : Pratolino, le *giardino pensile* de la Loggia dei Lanzi et surtout le jardin du Casino, dont il recense les richesses en détail⁴⁵¹.

On a souvent commenté l’architecture du Casino de San Marco, dont la très longue façade s’étend sur la via Larga (l’actuelle via Cavour), tandis qu’à l’arrière deux ailes latérales délimitent un cortile ; la construction commencerait peu après 1567 et le projet final élaboré par Buontalenti, pour lequel on a conservé plusieurs études, daterait de 1576-1577⁴⁵² ; ce n’est qu’en 1586 que le palais, comme la villa de Pratolino, sera véritablement achevé et laissé alors à la disposition de don Antonio⁴⁵³, alors que les ateliers seront transférés aux Offices. Mais son jardin n’a jusqu’ici guère retenu l’attention. Il est vrai que nous n’en connaissons pas de représentation visuelle précise. Seul le plan de Florence par Buonsignori, gravé en 1584, en donne un aperçu (fig. 122) : il devait s’étendre de part et d’autre des ailes en retour⁴⁵⁴. Un dessin anonyme d’une porte avec un fronton brisé pour la

⁴⁵⁰. BUB, Aldrov. 136, vol. XII, fol. 129r, lettre de Lorenzo Giacomini à Aldrovandi, 7 novembre 1587 : « *Per ora le posso dire esser vero quello che Vostra Signoria ha inteso del esser stato assegnato a messer Giuseppe [Casabona] il giardino detto delle stalle per Giardino de’ Semplici, il quale luogo è attissimo sì per esser più ampio, sì per esser esposto meglio al sole* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 2, p. 406. En revanche, selon Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, p. 18, c’est dès 1583 que François aurait transféré Casabona du Casino au Giardino delle Stalle, et Ferdinand lui aurait confié l’agrandissement de ce dernier en octobre 1587. La lettre de Giacomini semble pourtant assez explicite à ce sujet.

⁴⁵¹. Aldrovandi, 1989, fol. 33v-36v, p. 310-315 (« *Plantae in Horto Casini Magni Ducis* », avec 160 entrées) et fol. 84r-85r, p. 361-362 (« *Plantae aliae observatae in horto Casini licet non receptae* », avec 39 entrées, recoupant en partie le premier catalogue).

⁴⁵². Voir Fara, 1988, p. 156-165, et 1995, p. 59-60 (avec une mise au point sur les problèmes de datation) et la bibliographie qui y est citée ; pour les dessins de Buontalenti se rapportant au Casino, voir en dernier lieu Bernardo Buontalenti a Firenze, 1998, p. 27-34 et les notices n° 1-4.

⁴⁵³. Voir ASF, Urbino, Appendice II, fol. 260v-261r, lettre de Simone Fortuna au duc d’Urbin, 16 octobre 1586, transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 320, p. 287.

⁴⁵⁴. Cette vue n’est pas sans poser certains problèmes. Par exemple, elle indique dans le cortile un mur de séparation qui viendrait se rattacher à la façade centrale, là où se trouve en fait un avant-corps avec une porte d’entrée !

façade sud explique qu'elle donne accès au « *giardino de' semplici* »⁴⁵⁵. Il y avait dans le cortile une fontaine de Giambologna avec un groupe qui figurait *Samson combattant un Philistin*, réalisé vers 1560-1563, et complété d'un vasque (*tazza*) sculptée en 1569-1570 ; l'ensemble avait été mis en place avant 1584⁴⁵⁶ ; pour une autre fontaine, le sculpteur avait en outre fondu en bronze trois enfants en train de pêcher⁴⁵⁷. Del Riccio donne quelques informations sur ce jardin : s'il confirme que Casabona en eut la direction, il parle aussi du Florentin Domenico Boschi, jardinier du grand-duc François, qui lui a appris des techniques de greffe⁴⁵⁸. Des sources d'archives indiquent que ce jardinier travailla aussi à Pratolino⁴⁵⁹, et que certains envois de plantes lors des expéditions de Casabona étaient destinés à la fois au Casino et à la villa⁴⁶⁰ : ce sont d'autres indices de la vocation « botanique » de Pratolino. Casabona partant régulièrement en voyage pour herboriser, Boschi aurait dirigé l'entretien du jardin du Casino. L'impressionnante liste dressée par Aldrovandi témoigne de la richesse floristique d'un espace aux dimensions pourtant réduites. Son statut devait rester fortement « privé », comme le suggère l'appellation *Casino*⁴⁶¹. Bien que situé à l'intérieur de l'enceinte de la cité, il s'apparentait, comme Boboli du reste, à une villa suburbaine.

⁴⁵⁵. BAV, Reg. lat. 1282, fol. 25r, n° 79, dans Fara, 1995, p. 295, et reproduit p. 105, fig. 159 (une photographie actuelle de cette porte est également donnée dans la fig. 158).

⁴⁵⁶. Giambologna évoque la finition du groupe dans une lettre à François du 15 janvier 1563 (Sienne, Biblioteca comunale, Miscellanea Milanese, vol. XV, fol. 157, d'après Avery, 1987, p. 251) ; voir également Vasari, 1967, vol. VIII, p. 52 : « [*Giambologna ha*] quasi condotto a fine al signor principe un Sansone, grande quanto il vivo, il quale combatte a piedi con due [*sic*] Filistei » ; Borghini, 1584, p. 586 : « poi [*Giambologna*] lavorò nel Casino del Gran Duca Francesco la bellissima figura del marmo rappresentante Sansone che ha sotto un Filisteo, che è sopra la Fontana nel cortile, dove sono i semplici » ; Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 556. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 62r (éd. Heikamp, 1981, p. 96-98), fait aussi allusion à cette fontaine. En 1601 elle fut envoyée en Espagne : la vasque se trouve aujourd'hui dans le jardin royal d'Aranjuez, tandis que le groupe, passé plus tard en Angleterre, est conservé à Londres, Victoria and Albert Museum (A.7-1954) ; deux dessins (GDSU) donnent une idée de sa disposition originelle. Voir notamment *Giambologna*, 1978, n° 199-200, p. 202 ; Avery, 1987, p. 75-77, p. 213-215 et n° 3, p. 253, n° 6, p. 254, n° 167, p. 273.

⁴⁵⁷. Borghini, 1584, p. 586 : « e per un'altra fonte [*Giambologna*] gittò tre fanciulli di bronzo » ; Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 558-559 : « Per un'altra fonte, pure nel casino da S. Marco, [*Giambologna*] gettò due [*sic*] fanciulli di bronzo in atto di pescare all'amo ». Deux des enfants se trouvent aujourd'hui au Museo Nazionale del Bargello de Florence, inv. Bronzi n° 453 : voir Avery, 1987, p. 206 et n° 28, p. 256.

⁴⁵⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 74v (Casabona), fol. 37v et 145v (Boschi).

⁴⁵⁹. ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 248, 22 novembre 1577 : voir *supra*, prologue, « Le chantier initial ». Ce Domenico Boschi mériterait des recherches supplémentaires dans les archives.

⁴⁶⁰. Par exemple le 2 juillet 1583 : ASF, MdP, 726, fol. 75, d'après Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, p. 21 et note 33.

⁴⁶¹. Voir ci-dessous dans le glossaire.

Le Casino était principalement le siège d’ateliers et de laboratoires où différents spécialistes⁴⁶² travaillaient pour le compte de François mais aussi à ses côtés, ainsi que l’observe le *Journal* de Montaigne :

Nous vîmes un palais du duc, où il prend plaisir à besogner lui-même, à contrefaire des pierres orientales et à labourer le cristal : car il est prince soigneux un peu d’alchimie et des arts mécaniques, et surtout grand architecte⁴⁶³.

On peut là encore parler d’un héritage paternel que fait fructifier François : Côme avait fait installer deux « *Fonderie* » au Palazzo Vecchio et s’y livrait à des expériences d’alchimie et de distillation⁴⁶⁴, poursuivies par son fils, qui transfère ces activités au Casino dès 1574. Buontalenti doit y participer en plus de son travail d’architecte, et fournit notamment avec Ligozzi des modèles d’objets⁴⁶⁵ ; Niccolò Sisti semble assurer les fonctions de contremaître⁴⁶⁶. Les témoignages rassemblés par Luciano Berti – dont la célèbre relation de l’ambassadeur vénitien Andrea Gussoni⁴⁶⁷ en 1576 ou certains tableaux du Studiolo – documentent la diversité des activités du Casino comme l’implication directe de François⁴⁶⁸. Il s’agit d’un artisanat d’avant-garde, orienté par des recherches fécondes sur les propriétés de la matière et la mise au point de procédés de fabrication : travail des *pietre dure*, fonte du cristal de roche, production de porcelaine imitant celle de Chine et de faux bijoux. Activités qui dans certains cas sont directement reliées à l’art des jardins : outre les coquillages lustrés et les porcelaines de Pratolino notés par Aldrovandi, on y réalise également une maquette de montagne minière qui viendra décorer la grotte de Boboli⁴⁶⁹. Alchimie et art de la

⁴⁶². Parmi cette *bottega* pluridisciplinaire et internationale, citons par exemple les tailleurs milanais comme les frères Gian Ambrogio et Gian Stefano Caroni arrivés en 1572, suivis en 1575 par Giorgio Gaffuri et son fils Cristofano (voir notamment Fock, 1980), sans oublier le Véronais Ligozzi, mentionnés en 1580 parmi les « *Provisionati al Casino* » (ASF, MdP, 616, inserto 20, fol. 377, transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 178, p. 163-164). Des verriers vénitiens à l’orfèvre Jacques Bylivelt, originaire de Delft et installé en 1573, le grand-duc s’attache les meilleures compétences.

⁴⁶³. Montaigne, 1983, p. 178.

⁴⁶⁴. Voir Butters, 1996, vol. I, p. 245-248 ; Perifano, 1997, p. 46-59.

⁴⁶⁵. Voir par exemple pour Buontalenti le dessin GDSU, 694 Orn. (reproduit dans Borsi, 1993, planche 106), qui correspond au célèbre vase de lapis-lazuli daté de 1583, sans doute taillé par Gian Stefano Caroni avec une monture de l’orfèvre Jacques Bylivert (Florence, Museo degli Argenti, inv. Gemme n° 802 : voir la notice de Mario Scalini dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 125, p. 164).

⁴⁶⁶. Par la suite, Sisti a pu développer certaines activités du Casino à une échelle plus « industrielle » comme la porcelaine médicéenne ou la production verrière à Pise (voir les indications de Detlef Heikamp dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, p. 403-407, avec renvois bibliographiques).

⁴⁶⁷. *Relazione del clarissimo messer Andrea Gussoni ambasciatore ritornato da Fiorenza l’anno 1576*, dans *Relazioni degli ambasciatori veneti*, 1839-63, série II, vol. II, p. 377-379.

⁴⁶⁸. Berti, 1967, p. 51-59, ponctuellement complété par l’introduction de Raniero Rolli à Del Riccio, 1996 (p. 11-51).

⁴⁶⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 146r : « *si fabricava un monte di tutte le miniere che si potessi trovare, il qual monte è oggi nella bellissima grotta de’ Pitti con molte altre cose degne d’essere viste* ». Il doit s’agir de l’une des fontaines

distillation permettent de nombreuses applications pratiques : feux d'artifice, huiles curatives, antidotes universels – expérimentés sur des condamnés à mort auxquels on administre du poison... C'est ce que confirme aussi le manuscrit inédit d'un « livre de secrets », rédigé de 1582 à 1585, où le chirurgien Giovan Battista Nardi puis le médecin Iacopo Biscioni ont noté différentes recettes⁴⁷⁰, dont plusieurs seraient dues à « Son Altesse Sérénissime », par exemple une huile pour l'estomac ou une dragée pour le catarrhe⁴⁷¹. Et encore les diverses descriptions de Del Riccio, qui fréquenta assidûment le Casino⁴⁷², tout comme le compte rendu d'Aldrovandi après sa visite de 1577. « Découvrir différents secrets de la nature⁴⁷³ » et en faire profiter les autres, telle serait, aux yeux de ce dernier, la motivation légitime du « prince savant ». Il faut d'ailleurs rappeler que pour toute la seconde moitié du XVI^e siècle, la mise au point d'antidotes universels sur les traces de la thériaque galénique suscita d'innombrables recherches et controverses dans les milieux scientifiques, y compris de la part d'Aldrovandi, *protomedico* du Collège des Médecins de Bologne, qui en 1574 fixa un protocole de préparation⁴⁷⁴. Dans la figure du « prince savant » entre aussi celle du « prince praticien⁴⁷⁵ », écoutant ses ministres et donnant ses audiences tandis qu'il prend part sans relâche aux activités de ses officines⁴⁷⁶. Et François

installées par Giovan Battista Ferrucci del Tadda en 1589 dans les niches de la troisième salle (voir sur ces dernières Medri, 1999, p. 219). Cependant, Del Riccio évoque ailleurs ce « *monte di miniere* » mis en place par Ferdinand « *nella seconda grotta piccola* » (vol. III, fol. 57r, éd. Heikamp, 1981, p. 88-89), localisation qu'il confond ou assimile peut-être avec la troisième chambre.

⁴⁷⁰. Nardi – Biscioni, BNCF Magliab. XV, 142. La rédaction s'étend de juin 1582 (fol. 1r) à octobre 1585 (fol. 179r). La première partie est ainsi présentée sur la page de garde : « *In questo presente libro si scriveranno molte cose pertinenti alla Chirurgia cominciandosi a di detto [28 mai 1582] da me Giovan Battista di Iacopo Nardi da Montepulciano* ». Au fol. 91r commence une seconde section, intitulée « *Segreti del Dottore Iacopo Biscioni, Medico e Cittadino fiorentino* ». J'ai eu connaissance de ce manuscrit grâce aux notes de Targioni Tozzetti, BNCF Targ. 189, vol. VIII, p. 18.

⁴⁷¹. Nardi – Biscioni, BNCF Magliab. XV, 142, fol. 16v : « *Olio da Stomaco di S.A.S.* » ; « *Confetto per il Catarro di S.A.S.* » (même recette donnée au fol. 170v).

⁴⁷². Outre Del Riccio, 1996, CXX, fol. 73v, p. 159 (« *il Casino, che è appresso il nostro convento di San Marco in Firenze, dove sovente io m'andavo per mio spasso* »), CXXIV, fol. 88r-v, p. 171, voir surtout Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 145v, ainsi que fol. 202r et vol. II, fol. 262v et 280v.

⁴⁷³. BUB, Aldrov. 6, vol. I, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 27 septembre 1577, fol. 31r-33v : « *indagare varii secreti di natura* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 3, p. 238-240. Sur le sens du mot « secret » dans ce contexte, voir *infra*, chap. 6, « Le prince démiurge et thaumaturge ».

⁴⁷⁴. Sur ce sujet bien connu et documenté par quantité de publications contemporaines, voir Findlen, 1994, chap. 6 : « Museums of Medicine », p. 241-287 et la bibliographie qui y est citée.

⁴⁷⁵. Findlen, 1994, p. 223 et 347, parle avec raison de « *prince-practitioner* » ; voir également Lugli, 1998, p. 142-157, sur la figure du « prince inventeur ».

⁴⁷⁶. Le portrait de l'ambassadeur Andrea Gussoni en 1576 (« *facendo sempre qualche esperienza, e molte cose di sua mano. Ma però tuttavia che s'intertiene in simili esercizi, negozia con i segretari delle cose di stato, dando anco spedizione a molte suppliche tanto di gratia, quanto di giustizia, in maniera che senza perdita di tempo tramette i piaceri ne i negotii, et ne i negotii i piaceri* », dans *Relazioni degli ambasciatori veneti*, 1839-63, série II, vol. II, p. 379), converge parfaitement avec celui de Simone Fortuna : « *mentre ascolta i suoi ministri e dà qualche audienza a gente privata, mescola et ha in mano*

peut offrir aux autres souverains les somptueux objets décoratifs produits au Casino mais encore, en vrai « Médicis *medicus* » et dans la ligne paternelle, les remèdes qu’il y compose⁴⁷⁷.

Il n’est pas impossible que le *giardino pensile* de la Loggia dei Lanzi, après le déplacement des ateliers aux Offices, ait servi à des recherches pharmaceutiques en fournissant les « simples » nécessaires. En effet, dans sa description de Florence en 1600, Filippo Pigafetta évoque juste après ce jardin la « *fonderia* » où l’on distille herbes et fleurs pour obtenir des médicaments, distribués par Ferdinand, qui ainsi « par son nom comme par ses actions se montre *Medico*⁴⁷⁸ », selon la tradition familiale. Sans doute le jardin du Casino a-t-il eu auparavant le même rôle⁴⁷⁹. Par exemple en juillet 1580, Niccolò Sisti rentré de Pratolino, où doit séjourner François, lui rend compte des travaux en cours : fabrication de vases de cristal, mais aussi extraction d’huile essentielle de dictame, une plante connue pour ses propriétés curatives et probablement présente dans le jardin puisqu’elle est peinte

qualche strumento in quelle sue officine stando sempre in moto e facendo due cose » (ASF, Urbino, Appendice I, fol. 298, lettre au duc d’Urbino, 1^{er} novembre 1581, transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 207, p. 193). Voir le passage reporté *supra*, introduction.

⁴⁷⁷. Le seigneur de Piombino, Iacopo VI Appiano, reçoit un « *olio (...) buono alla doglia dello stomaco* » et l’on voit François s’occuper de « *mettere in ordine una cassetta di tutti gli olii e remedi rari per donare al Signor Duca di Mantova* », Guillaume Gonzague alors de passage à Florence (ASF, MdP, 759, fol. 66, lettre de Baccio Baldini à François de Médicis, 13 janvier 1583, et ASF, Urbino, Appendice II, fol. 27-28, lettre de Simone Fortuna au duc d’Urbino, 21 avril 1584, documents transcrits dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 260, p. 237-238 et n° 283, p. 256).

⁴⁷⁸. Pigafetta, 1997, p. 436 : « *Quivi presso è la fonderia, così nominata in camere, dove da maestri peritissimi continuo si stillano acque di fiori odorati e d’erbe, et olii di drogherie e spetierie, trabandone la quinta essentia, et untioni, e compongono lattovari e confettioni da ristorare, liquori contra le maligne febbri, e la pestilenza, e li veleni, e polveri e medicine di possente virtù, e tostana portandone in viaggio e nelle caccie il Gran Duca per sé e per la Corte, e dandone a prelati, ambasciatori e signori, et a tutti caritativamente in pronti remedi : onde e di nome e d’effetti egli si mostra Medico* » ; mais, ajoute-t-il, Ferdinand interdit à ces artisans de pratiquer l’alchimie, ce qui marque bien une rupture par rapport à Côme et François... Il faut rappeler que Pigafetta fut conseiller scientifique auprès de Ferdinand, auteur notamment d’un programme décoratif sur l’architecture militaire, non réalisé, pour une salle des Offices (Heikamp, 1970 ; Prinz, 1983 ; Heikamp, 1997b, p. 430), ainsi que traducteur d’ouvrages comme le *Mechanicorum liber* de Guidobaldo dal Monte (Monte, 1981).

⁴⁷⁹. On sait d’ailleurs que don Antonio, le fils illégitime de François, se livra au Casino à des expérimentations chimiques nettement orientées par les théories médicales de Paracelse : voir notamment *La rinascita della scienza*, 1980, n° 7. 12-13, p. 197-198 ; Olmi, 1992, p. 267.

par Ligozzi⁴⁸⁰ ; quelques jours plus tard arrivent de Pistoia pas moins de vingt mille scorpions, matériel vivant commandé par le grand-duc pour l'obtention de leur venin⁴⁸¹.

Le Casino concentre ainsi des activités qui vont tendre à se séparer dans des lieux spécialisés : d'un côté la *manufacture*, que Ferdinand créera comme institution à partir des ateliers transférés aux Offices en fondant en 1588 la *Galleria dei lavori* – qui deviendra, après l'Unité italienne, l'*Opificio delle pietre dure* –, confiée à la surintendance d'Emilio de' Cavalieri⁴⁸² ; de l'autre le *laboratoire*, relais progressif du musée naturaliste à partir du XVII^e siècle⁴⁸³. Il offre du coup un terrain précis où collectionnisme et mécénat viennent se recouvrir, celui de l'élaboration des matériaux et de la fabrication d'*artificialia*, depuis les intailles miniatures qui feront tout le prix d'une *Kunstkammer* jusqu'aux pièces de porcelaine et les coquillages « lustrés » venant décorer les grottes de Pratolino. On pourrait aussi y voir un précédent aux institutions annexées aux grands jardins botaniques universitaires, avec lesquels il partage déjà ce rôle de réserve de plantes pour d'éventuelles utilisations médicinales. En effet, on prévoit en 1591 de doter celui de Padoue de salles pour les distillations et d'un musée de *naturalia* : « dans ce petit Théâtre, comme en un microcosme se donnera le spectacle de toutes les merveilles de la Nature », mais bien pour le « bénéfice » des étudiants⁴⁸⁴. De même Francesco Malocchi, devenu préfet du jardin de Pise en 1596, y fait construire un laboratoire pour produire des médicaments destinés aux pauvres⁴⁸⁵ ; il poursuit du reste l'enrichissement de la « *Galleria* » fondée en 1595 par Ferdinand⁴⁸⁶, à laquelle Casabona avait fait don de sa collection personnelle de *naturalia*, et

⁴⁸⁰. ASF, MdP, 737, fol. 274, lettre de Niccolò Sisti à François de Médicis, 14 juillet 1480, transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 184, p. 169. Le « *dittamo* » en question correspond au « *Dittamo frasinello* » (*Dictamnus albus* L.) qui, selon Michiel, 1940, Libro verde, n° 35, p. 485-486, donne une huile efficace contre la morsure d'animaux venimeux et le mal d'estomac : la fameuse huile gastrique et l'antidote universel du grand-duc devaient en comprendre. Le dessin de Ligozzi (GDSU, 1901 Orn.) est décrit par Aldrovandi, 1989, fol. 50r, p. 328 : « *Fraxinellus flore albus* » ; il ne mentionne pas cette plante dans le jardin du Casino mais c'est une espèce assez commune en Italie.

⁴⁸¹. ASF, MdP, 737, fol. 173, lettre de Niccolò Sisti à Antonio Serguidi, 20 juillet 1580, transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 184, p. 169.

⁴⁸². Voir entre autres Giusti, 1988 ; A. Giusti, 1997.

⁴⁸³. Findlen, 1994, chap. 5 : « *Fare Esperienza* », p. 194-240.

⁴⁸⁴. Porro, 1591, fol. † 5r : « *da così vario e diverso ordine di cose si formerà un bellissimo e meraviglioso Museo a pro e beneficio de gli Studiosi di questa rara professione. Et in questo picciolo Theatro, quasi in un picciol mondo si farà spettacolo di tutte le meraviglie della Natura* ».

⁴⁸⁵. Tongiorgi Tomasi, 1991a, p. 155.

⁴⁸⁶. Voir notamment la lettre du 24 juin 1595 où Girolamo Mercuriale informe Aldrovandi de l'intention grand-ducale de « *far fare in Pisa nel Giardino (...) una stanza per le cose sotterranee e altre cose sopraterranee* » (BUB, Aldrov. 126, vol. XXV, fol. 3v, document transcrit dans Tosi, 1989, n° 15, p. 421-422).

qui était montrée aux étudiants. Et l’on retrouve également à Pise la présence d’artistes salariés pour la production d’images naturalistes, avec Daniel Fröschl dès 1594 – rattaché ensuite à la *Guardaroba* médicéenne de 1596 jusqu’à son départ pour Prague en 1604 –, puis Filippo Paladini à temps complet entre 1602 et 1604⁴⁸⁷. Jardin de simples, *bottega* et laboratoire, deux décennies plus tôt le Casino avait déjà réuni ces fonctions mais sans le souci didactique inhérent aux institutions universitaires. La concentration des activités y était, au contraire, totalement placée sous l’égide du prince.

Le Giardino delle Stalle aurait en revanche suscité bien moins d’intérêt que celui du Casino de la part de François⁴⁸⁸. Fondé entre 1545 et 1557 par son père⁴⁸⁹, peu après ceux de Padoue et de Pise, il avait été organisé par Luca Ghini, sans doute d’après un projet architectural de Tribolo⁴⁹⁰ ; on sait que Côme s’intéressait de près à son enrichissement⁴⁹¹. Il comprenait une fontaine de marbre à décor animalier, sculptée peu avant 1568 par Antonio di Gino Lorenzi⁴⁹². Ce jardin botanique était, contrairement aux deux premiers, indépendant de l’enseignement universitaire – le Studio Fiorentino n’ayant d’ailleurs pas de chaire de médecine⁴⁹³ – ; il n’en représentait pas moins une sorte de lieu du savoir institutionnel, mais directement inféodé au pouvoir médicéen⁴⁹⁴, complémentaire en quelque sorte du jardin de Pise, l’un des instruments de la politique universitaire menée par

⁴⁸⁷. Sur la *Galleria* de Pise et les artistes y travaillant, voir Tongiorgi Tomasi, 1979, 1983a et 1991a, p. 127-173.

⁴⁸⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 25r-v, évoque d’ailleurs le travaux d’adduction des eaux du Mugnone pour son alimentation, encore inachevés en 1595 : commencés sous Côme, il auraient été poursuivis par Ferdinand. Il est significatif qu’il ne fasse pas mention de François à leur sujet.

⁴⁸⁹. Rinaldi, 1980b, p. 193. L’un des premiers essais sur l’histoire du jardin botanique de Florence est constitué par l’introduction de Giovanni Targioni Tozzetti au catalogue des plantes compilé par Pier Antonio Micheli (Micheli – Targioni Tozzetti, 1748), qui exploite d’ailleurs de nombreux passages de l’*Agricoltura sperimentale* de Del Riccio.

⁴⁹⁰. Voir entre autres Berti, 1967, p. 114 ; la direction du Giardino delle Stalle et du jardin de Pise est en principe commune : Luigi Leoni s’occupe de celui de Florence de 1557 à 1563 ; on y trouvera plus tard Lorenzo Mazzanga da Barga (voir également Morel, 1991, p. 82).

⁴⁹¹. Voir par exemple Gaye, 1839-40, vol. II, p. 113, lettre de Tanai de’ Medici à Côme de Médicis, 17 mai 1563, qui lui envoie « *la pianta del Giardino delle Stalle (...) e sulla qual pianta vi s’è notato tutte le sorte di piante che vi sono* » (document également reproduit dans Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 73).

⁴⁹². Vasari, 1967, vol. VIII, p. 59 : « *[Antonio Lorenzi] ultimamente ha fatto nel bellissimo giardino delle stalle vicino a San Marco, bellissimi ornamenti a una fontana isolata, con molti animali acquatici fatti di marmo e di mischi bellissimi* ».

⁴⁹³. Voir Schmitt, 1983b, p. 21 : dans la Toscane médicéenne, le Studio Pisano, principal centre universitaire, est d’abord destiné à l’enseignement juridique et médical, alors que celui de Florence est spécialisé dans les disciplines humanistes et littéraires.

⁴⁹⁴. C’est ce que souligne Rinaldi, 1980b et c.

Côme, qui avait ordonné en 1543 la réouverture du Studio Pisano⁴⁹⁵. Après un refus de l'allemand Leonhart Fuchs – le recteur de l'université de Tübingen s'était rendu célèbre par la publication du *De historia stirpium* en 1542 –, la chaire de lecture des simples et l'aménagement du jardin près de l'Arsenal avaient été confiés à Luca Ghini, sans conteste le grand initiateur des études botaniques dans l'Italie des années 1540⁴⁹⁶. Le jardin de Padoue sera dirigé à partir de 1546 par l'un de ses élèves à Bologne, Luigi Squalerno dit Anguillara⁴⁹⁷. Un autre disciple de Ghini, Andrea Cesalpino, lui succède en 1554 au double poste de professeur de botanique et de préfet du jardin de Pise. En 1558, Luigi Leoni vient l'assister dans cette seconde fonction ; Cesalpino continue à diriger le nouveau jardin botanique – transféré en 1563 – jusqu'en 1583, date à laquelle Lorenzo Mazzanga da Barga vient le remplacer⁴⁹⁸. Ce n'est qu'en 1591-1592 que Casabona prendra sa succession, au moment d'un nouveau déplacement du jardin⁴⁹⁹. Le transfert de 1563 était dû à la nécessité d'agrandir l'arsenal depuis la fondation, l'année précédente, de l'ordre militaire des chevaliers de Santo Stefano ; mais le terrain choisi, moins vaste, ne devait guère être propice, ce qui conduira en 1591 à choisir un nouvel emplacement⁵⁰⁰. Camillo Bosio, alors étudiant à Pise, écrit en 1571 à Aldrovandi : « J'ai vu le *Giardino de' Semplici*, où il n'y a pas beaucoup de plantes⁵⁰¹. » Plus inquiet, l'apothicaire lucquois Giovanni Battista Fulcheri confie la même année au savant : « Si l'on ne s'occupe pas davantage de ce jardin à l'avenir, il finira en potager à laitues⁵⁰². » François – alors régent – semblait délaisser le jardin de la plus grande université toscane, qui comptait alors près de six cents étudiants⁵⁰³.

⁴⁹⁵. Sur le jardin botanique de Pise, outre la contribution de Tongiorgi Tomasi, 1980 – dans le catalogue d'exposition *Pisa e Livorno*, 1980, où est analysé en détail le rôle de Pise et de son université dans la politique médicéenne –, voir essentiellement le volume Garbari – Tongiorgi Tomasi – Tosi, 1991.

⁴⁹⁶. Garbari, 1980 ; sur Ghini, voir les synthèses de Garbari, 1991, p. 27-33, et Perifano, 1997, p. 59-66.

⁴⁹⁷. Voir la notice de Renata Trevisan dans *L'Orto botanico di Padova*, 1995, p. 57-59.

⁴⁹⁸. Ce personnage reste assez obscur dans le panorama scientifique toscan, comme le souligne Tongiorgi Tomasi, 1991a, p. 115 ; il semble avoir été temporairement chargé de l'organisation du troisième jardin avant l'arrivée de Casabona (paiements de mars 1590 à mai 1591 cités *ibid.*, p. 205, note 1). Il s'agirait du même « Francesco Mazzeranghi [Mazzoianga ou Mazzeragni selon les manuscrits] da Barga, semplicista del Gran Duca Francesco » mentionné par Del Riccio, 1996, CI, fol. 38v, p. 128, comme ayant découvert les fameux « *diaspri di Barga* ».

⁴⁹⁹. Pour ces différents préfets, voir Garbari, 1991, p. 29-38, qui souligne que les documents manquent pour certaines périodes.

⁵⁰⁰. Voir Garbari – Tongiorgi Tomasi, 1991.

⁵⁰¹. BUB, Aldrov. 38², vol. IV, fol. 384r, lettre de Camillo Bosio à Aldrovandi, 15 novembre 1571 : « *Ho visto il Giardino de' Semplici ove non sono di molte piante* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 15, p. 65.

⁵⁰². BUB, Aldrov. 38², vol. III, fol. 123r, lettre de Giovanni Battista Fulcheri à Aldrovandi, 15 novembre 1571 : « *se tal orto per l'avenire non è atteso maggiormente, se ne condurrà a giardino di lattucha* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 77, p. 136.

⁵⁰³. L'estimation du chiffre est proposée par Schmitt, 1983b, p. 24.

Avant de partir à Pise, Fulcheri annonçait à Aldrovandi que Cesalpino « n’a plus le lecture des simples, que le Prince [François] a donnée à un messire Thomas [Mesman], Allemand, à ce qu’on me dit homme bien instruit mais de peu de pratique⁵⁰⁴ ». L’année suivante, le poste échoit ensuite à Baldello Baldelli, qui l’occupera jusqu’en 1596. On a vu qu’à partir de 1583, Cesalpino perd même toute responsabilité « botanique » au profit de Mazzanga da Barga. Il continue pourtant d’enseigner la médecine à Pise, mais ses controverses avec Francesco de’ Vieri, qui l’accuse de diffuser les idées de Telesio, puis la nomination dans l’université toscane de Girolamo Mercuriale, auparavant en poste à Padoue, le poussent en 1592 à s’installer à Rome au service du nouveau pape Clément VIII comme médecin personnel et professeur à la Sapienza. Le passage de la chaire de lecture des simples à celle de médecine avait été une certaine promotion – la rétribution en était plus forte –, mais peut-être aussi le signe que François, qui rencontrait souvent Cesalpino lors de ses séjours à Pise⁵⁰⁵, l’appréciait davantage comme médecin et philosophe que comme botaniste⁵⁰⁶. On sait que faute de subsides vainement attendus du grand-duc, Cesalpino dut en 1583 se contenter de publier sans gravures son grand traité où est exposé le système de classification mis au point vingt ans plus tôt, le célèbre *De plantis* ; à la fin de la dédicace à François, il doit se contenter de renvoyer à la collection d’images botaniques de son protecteur⁵⁰⁷. On est loin de l’« heureux » mécénat d’un Ferdinand du Tyrol envers Mattioli.

Il semblerait que le grand-duc n’ait donc pas précisément appuyé les recherches du botaniste arétin, qui ouvraient pourtant une voie nouvelle en affrontant les problèmes de classification à partir d’une analyse morphologique des parties constitutives de la plante.

⁵⁰⁴. BUB, Aldrov. 38², vol. III, fol. 122r, lettre de Giovanni Battista Fulcheri à Aldrovandi, 27 octobre 1571 : « non ha più la lettura dei semplici che il Principe l’ha data a un messer Tomaso [Mesman] tedesco, per quanto mi vien detto uomo di buone lettere ma non troppa pratica », transcrit dans Tosi, 1989, n° 76, p. 134.

⁵⁰⁵. Voir Garbari, 1991, p. 37-38.

⁵⁰⁶. C’est ce que suggère De Ferrari, 1980, p. 122. Alors que Côme avait tenu à respecter l’autonomie de l’université de Pise dans sa réforme de 1543, son administration fut progressivement inféodée au pouvoir grand-ducal : voir Diaz, 1976, p. 203-205 et 457-460.

⁵⁰⁷. Cesalpino, 1583, dédicace. Son système de classification était déjà présenté en 1563 dans une lettre à l’évêque Alfonso Tornabuoni accompagnant l’envoi d’un herbier monumental (comprenant 768 spécimens de plantes séchées, aujourd’hui conservé en trois volumes à Florence, Museo Botanico dell’Università, 82-84) ; un autre herbier, aujourd’hui perdu, avait été offert à Côme : voir *La rinascita della scienza*, 1980, n° 7. 25, p. 200, et n° 7. 72, p. 208. Sur Cesalpino et sa conception de la nature, voir notamment Thorndike, 1941, chapitre 40, vol. VI, p. 325-338.

Plus généralement, le règne de François apparaît de ce point de vue relativement tranché sur ceux de son père et de son frère : si Côme avait veillé à la programmation d'une réelle politique universitaire dans laquelle entraient les jardins botaniques, politique assez bien reprise par Ferdinand, les intérêts scientifiques de François ne l'ont paradoxalement pas conduit à se développer pleinement. Au contraire, on a l'impression d'un certain recul des institutions : ainsi, le Giardino delle Stalle aurait été relativement délaissé au profit du jardin du Casino, situé dans le même quartier de San Marco. « Prince savant », François aurait cultivé des relations avec les milieux naturalistes de manière personnelle davantage qu'en tant que chef d'État. Son « mécénat scientifique », autant que ce rapide bilan puisse le dessiner pour le domaine botanique, apparaît résolument d'ordre privé bien plus que public⁵⁰⁸. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit dénué d'enjeux politiques.

Pour ce qui touche aux plantes, les buts poursuivis par le grand-duc et par un naturaliste comme Aldrovandi sont finalement parallèles plutôt que convergents. La récolte de végétaux et de leurs images vise chez le Bolognais à un « catalogage de la nature », selon l'expression d'Olmi⁵⁰⁹, en vue d'un véritable projet encyclopédique. Le prince collectionne les plantes dans une optique différente. Les dessins de Ligozzi en sont un signe dans leur ambiguïté même, que l'on n'a peut-être pas suffisamment commentée et qui pose pourtant tout le problème de leur fonction.

Aldrovandi reconnaît les excellentes compétences « réalistes » et mimétiques du peintre véronais. Elles correspondraient en tout point aux recommandations théoriques qu'il formule sur les illustrations scientifiques, lesquelles insistent sur leur finalité pratique en tant qu'instruments de connaissance et inféodent totalement le travail de l'artiste aux

⁵⁰⁸. Ni Berti, 1967, p. 113-116, ni Galluzzi, 1980, p. 198-199, n'ont suffisamment fait la distinction entre ces deux plans. Le second cherche à tracer un bref panorama nuancé, mais qui souffre peut-être d'un principe méthodologique excessif (« *considerare un'iniziativa scientifica del principe non come diretta proiezione del suo "gusto", bensì come preciso progetto di governo, ispirato da volontà di prestigio e di autocelebrazione* », p. 194). Il y a d'ailleurs sur le règne de François et sur cette dimension en particulier une sorte de mouvement historiographique en balancier : si certaines pages de la monographie de Berti manquent parfois de recul critique dans la compilation de panégyriques de l'époque, Diaz, 1976, p. 278-279, parle pour sa part de « *fiacchezza della vita culturale* », mais tombe à son tour dans l'excès inverse quand il parvient à une formule lapidaire comme la « *mananza di un vero rigoglio intellettuale in un'epoca di generale decadenza* », voire à une vision caricaturale (« *la preferenza accordata a un storico cortigiano, inesatto e confusionario come Natale Conti è peraltro il marchio che riconduce nei suoi giusti confini l'interessamento di Francesco I per la cultura* »).

⁵⁰⁹. Olmi, 1992.

exigences et au contrôle du savant⁵¹⁰. Le savoir-faire de Ligozzi repose d’abord sur une observation très attentive des détails sur des exemplaires vivants ou frais, sans doute à la loupe. L’artiste peut figurer différents stades végétatifs et offrir une vue « synthétique » de la plante, sans pour autant l’idéaler puisque certaines imperfections, déchirures ou morsures de feuilles, parties jaunies ou séchées, attribuent à l’image la valeur d’un *portrait*, représentation d’une individualité⁵¹¹. C’est précisément ce que souhaite le savant pour qui, on l’a vu, la figure reste la transcription d’un exemplaire, d’un *specimen* qui permet de reconnaître l’*espèce*. Ligozzi récupère d’autre part des techniques de la miniature : à partir d’un léger dessin préparatoire sont appliquées une couche de détrempe opaque puis des touches de plus en plus ténues de couleurs et enfin un vernis final qui leur donne toute leur brillance⁵¹². Fidélité des proportions et surtout des coloris : les critères aldrovandiens sont pleinement respectés. L’absence de tout fond paysager, qui isole la plante dans un espace abstrait où il s’offre seul au regard rapproche aussi ces dessins du corpus habituel des illustrations botaniques⁵¹³. Mais contrairement aux planches élaborées par l’équipe réunie par Aldrovandi, ils ne sont pas légendés⁵¹⁴, comme le savant le fera plus tard remarquer dans sa lettre à Ferdinand de novembre 1591 : ces images ne sont pas aussi « scientifiques » qu’elles pourraient l’être, notamment pour tenir compte du problème des nomenclatures, préambule à toute « histoire naturelle » au sens du XVI^e siècle. Or la position radicale d’Aldrovandi, instrumentaliser l’image naturaliste, se détend subtilement lorsque, au retour de son premier séjour florentin, il encourage François :

Je ne trouve rien au monde qui soit plus agréable et utile à l’homme que la peinture des choses naturelles. (...) Ce sont elles qui rendent cet hémisphère beau par toute leur variété.

⁵¹⁰. Sur le statut « scientifique » bien plus qu’« artistique » accordé par Aldrovandi aux images naturalistes, voir Olmi, 1992, p. 21-36.

⁵¹¹. Voir sur ce point Tongiorgi Tomasi, 1993a, p. 28.

⁵¹². Sur cette technique picturale, voir Tongiorgi Tomasi, 1993a, p. 26. Selon Tongiorgi Tomasi, 1984b, p. 53, Ligozzi travaillait sans le suivi d’un expert à la différence des autres artistes spécialisés dans l’illustration scientifique. Cependant il pouvait bénéficier des conseils de Casabona, voire du grand-duc lui-même.

⁵¹³. Sur la tendance inverse des images naturalistes réalisées par des peintres de cour à dériver vers la nature morte ou le paysage, voir les observations d’Olmi, 1992, p. 126-127, qui cite notamment l’exemple des aquarelles exécutées par Giorgio Liberale pour Ferdinand du Tyrol (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Codex ser. 2669 : voir à ce propos *Prag um 1600*, 1988, vol. II, p. 135-138). Cependant, les illustrations botaniques ne visent pas toujours à cette abstraction. Ainsi plusieurs planches de l’herbier peint de Michiel, 1940, en particulier dans le *Libro azzuro*, où certaines plantes apparaissent nettement dans un contexte « horticole » (comme l’a fait remarqué Azzi Visentini, 1984b, p. 110-115), suggèrent qu’une utilisation avant tout « scientifique » des illustrations telle qu’on la rencontrerait chez le botaniste vénitien n’interdise pas la prise en compte des usages décoratifs du végétal au sein même de l’image, pris en compte qui du reste se manifeste aussi dans le texte.

⁵¹⁴. Les annotations sur les dessins des Offices correspondent à une graphie du XIX^e siècle et à des dénominations post-linnéennes (Tongiorgi Tomasi, 1984b, p. 48, note 45 ; *I ritratti di piante*, 1993, p. 46).

Quelle plus belle entreprise Votre Altesse peut-elle lancer en ce monde que de faire peindre toutes les espèces de plantes et d'animaux d'après nature, en leur adjoignant l'histoire de chacune⁵¹⁵ ?

Pour l'Aristote qui cherche son Alexandre, il s'agit de persuader le grand-duc de s'engager avec lui dans l'aventure encyclopédique. Du coup, l'utilité laisse un instant le plaisir prendre place à ses côtés, pourvu que l'image demeure l'outil d'une « histoire naturelle ».

La position revendiquée par Aldrovandi serait à opposer à celle d'un Mattioli, peu soucieux de diriger l'activité de ses peintres : son choix d'intégrer des gravures à son commentaire de Dioscoride – qui, déjà tiré à plus trente mille exemplaires en 1568 au travers de nombreuses éditions, fut un véritable *best-seller* et la source essentielle de sa renommée –, après des réticences initiales que la version pirate illustrée de Mantoue en 1549 et les ambitions de son imprimeur Vincenzo Valgrisi ont pu dissiper, semble n'avoir pas négligé certaines raisons commerciales comme la concurrence du marché européen, marqué par le succès outre-Alpes de l'*Herbarum vivae eicones* d'Otto Brunfels (Strasbourg, 1530) aux planches dessinées par Hans Weiditz, élève de Dürer, ou du *De historia stirpium* de Fuchs (Bâle, 1542)⁵¹⁶. La publication d'un traité scientifique illustré était aussi une forme d'investissement éditorial, et ne pouvait pas méconnaître certaines attentes d'un public toujours plus large, pour lequel l'image gagnait à conserver une qualité « ornementale ». Quand le Bolonais se cherche un mécène, il lui faut concéder à une formule horatienne : l'image peut plaire et pas seulement instruire. Pour le prince, elle n'aurait pas seulement un statut « scientifique » – pour mieux dire heuristique et didactique –, mais bien « esthétique ».

Justement, pour le commanditaire de Ligozzi, dont la production ne s'assortit pas d'appareil critique, c'est bien le second qui semble prévaloir. En définitive, l'image revendique une qualité proprement artistique de conception et d'exécution par le rendu des

⁵¹⁵. BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 17r-48r, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 27 septembre 1577, fol. 35r-38r : « Non trovo al mondo cosa che mi paia che dia più vaghezza all'uomo et utilità che la pittura massime delle cose naturali (...). Queste sono tutte quelle cose che rendono bello questo emisfero per la tanta varietà. Che più bella impresa può fare in questo mondo Vostra Altezza che fare dipingere ogni sorte di piante et animali al vivo aggiungendole appresso quelle istorie particolari », transcrit dans Tosi, 1989, n° 3, p. 240 et 242.

⁵¹⁶. Je reprends sur ce point les suggestions de Pesenti, 1985, p. 76-84. C'est un aspect également souligné par Coppens, 1996, p. 32-38. Pour le dernier quart du XVI^e siècle, l'exemple le plus significatif est sans doute la politique éditoriale des Plantin-Moretus à Anvers, imprimeurs de Matthieu de l'Obel (*Plantarum seu stirpium historia*, 1576 ; *Plantarum seu stirpium icones*, 1581 ; *Icones stirpium*, 1591), de Rembert Dodoens (*Stirpium historiae Pemptades sex*, 1583) et de Charles de l'Écluse (*Rariorum aliquot stirpium historia*, 1583 ; *Rariorum plantarum historia*, 1601).

textures, les variations chromatiques, le travail subtil sur la lumière créant les volumes ou encore les effets de mise en page, qui jouent avec un axe de symétrie vertical (fig. 132) ou bien sur une diagonale dynamique (fig. 131). Son contenu iconographique, c’est-à-dire l’exemplaire végétal lui-même, participe à cette valeur esthétique par la beauté de son feuillage et de ses fleurs. Sa rareté n’est pas un critère sélectif, ce qui s’observe aussi dans les séries commandées par les naturalistes de l’époque. Il faut cependant s’interroger sur la destination des planches de Ligozzi. Ces dessins ont pratiquement toujours le même format (« *foglio imperiale* ») ; ils étaient probablement réalisés afin de composer une sorte d’album⁵¹⁷. Au lieu d’encyclopédie botanique, il faudrait parler de *florilège*, dont la principale fonction aurait été d’inventorier les richesses végétales des jardins grand-ducaux, principalement du Casino, à la manière des monographies qui se multiplieront au début du siècle suivant, tel l’*Hortus Eystettensis*, un recueil publié par l’apothicaire de Nuremberg Basilius Besler en 1613 comme catalogue illustré des plantes cultivées dans le jardin aménagé par le prince-évêque Johann Konrad von Gemmingen dans son château de Saint-Willebald à Eichstätt⁵¹⁸. Les détrempe de Ligozzi pouvaient aussi fixer la mémoire de certains spécimens fragiles risquant de ne pas survivre – comme le premier « *Guanabano* » cultivé au temps de Côme –, et permettre au grand-duc et à son entourage d’apprécier les plus belles fleurs de ses jardins même pendant la morte saison⁵¹⁹. Agostino Del Riccio parle à plusieurs reprises du plaisir que procurent à François les fleurs de ses jardins :

⁵¹⁷. On sait qu’en 1619, cent quarante-six feuillets de Ligozzi étaient rassemblés en un volume (voir Berti, 1967, p. 122, et Tongiorgi Tomasi, 1984b, p. 54). Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. 146r, mentionne d’ailleurs au Casino de San Marco l’existence d’un « *libro di fiori* » du temps de François, composé à l’évidence de détrempe de Ligozzi.

⁵¹⁸. Voir *Le Jardin d’Eichstätt*, 2000, avec la reproduction des 367 planches gravées, coloriées dans l’édition de luxe, de cette somme monumentale en trois volumes, où les plantes sont représentées grandeur nature et distribuées par saison de floraison puis par groupe botanique. Il faut rappeler que l’œuvre de Besler était largement préparée par son prédécesseur à Eichstätt, le médecin Joachim Camerarius le Jeune également établi à Nuremberg, qui au catalogue imprimé des plantes de son jardin personnel (*Hortus medicus et philosophicus*, publié en 1588) voulut adjoindre un inventaire de 194 planches en couleurs, sans doute terminé dès 1589 mais qui ne fut jamais imprimé (conservé à Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Handschriftenabteilung : voir la notice de Heurtel – Serre, 1996, p. 228, n° 32). Or, Camerarius était en contact avec Casabona au moins depuis 1579 (Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, p. 11) : il n’est pas impossible de voir dans l’ensemble des détrempe de Ligozzi le précurseur direct des grands florilèges du début du XVII^e siècle, que l’on fait généralement commencer avec *Le Jardin du roy tres chrestien Henry IV* publié par Pierre Vallet en 1608 (voir entre autres Schnapper, 1988, p. 41 ; Heurtel – Serre, 1996, p. 228, n° 33).

⁵¹⁹. Dans les milieux universitaires, les herbiers séchés ou peints avaient une fonction là encore parallèle, liée cette fois à des enjeux didactiques apparemment absents des dessins de Ligozzi : offrir un équivalent du jardin botanique en hiver, afin de poursuivre l’« *ostensio simplicium* » nécessaire à l’apprentissage de la *materia medica*. Ce rôle est par exemple attesté dans le cas des aquarelles rassemblées par l’apothicaire Théodore Clutius, responsable du jardin botanique de l’université de Leyde de 1594 à sa mort en 1598 (aujourd’hui conservées à

Souvent il se distrayait avec grand plaisir dans ses jardins, car j'avais appris de ses jardiniers qu'il prenait les fleurs nouvelles, considérait les couleurs belles et variées qu'elles présentaient, et se promenait ainsi en raisonnant et en philosophant aimablement à la vue de ces fleurs produites avec tant d'artifice par notre Seigneur bien-aimé⁵²⁰.

Objets de contemplation plutôt qu'outils d'une démarche cognitive : le statut des images peintes par Ligozzi – cette sorte de détournement d'un genre développé dans les milieux scientifiques, dont paradoxalement elles adhèrent de manière presque idéale aux conventions – semble s'appliquer aux spécimens rassemblés par le prince dans des jardins qui se feraient concurrents des institutions universitaires avec lesquelles ils rivalisent en richesse. Patricia Falguières fait d'ailleurs remarquer que dans le strict cadre du collectionnisme, le mécénat artistique ne pouvait surtout concerner que deux formes de commande : la restauration et la copie, cette dernière étant « requise par l'exigence de sérialité, d'exhaustivité qui est le propre de la collection⁵²¹ » ; le contexte du travail de Ligozzi comme les résultats mimétiques qui en sont attendus pourraient le faire qualifier de « copiste », qui ne comblerait pas les vides d'une série mais en créerait une autre, parallèle, à la manière d'un Cristofano dell'Altissimo redoublant la collection giovienne de portraits d'hommes illustres, et susceptible à son tour d'être copiée. Un florilège et une *anthologie*, une collection de la collection.

Cette « possession » de toutes les plantes alors disponibles en Europe, par leur acclimatation et leur représentation figurée, ne serait pas tant l'activité inhérente à « l'inventaire du monde » comme c'est le cas chez un Aldrovandi⁵²². À la figure du « prince savant » participe largement l'idée de la magnificence : avoir un jardin fourni de tous les

Cracovie, Bibliothèque de l'université de Jagiellon, *Libri picturati* A. 18-A. 31, 13 vol.) : voir Swan, 1998, p. 10-11.

⁵²⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 123v : « sovente per suo diporto in quei [giardini] si ritrovava con molto suo piacere, poscia che mi era detto da' suoi giardinieri che prendeva i fiori nuovi, et considerava i bei colori et varii che si ritrovava in quelli, et così andava per suo spasso speculando et filosofando dolcemente in vedere quelli fiori fatti con grand'artifizio da Dio benedetto ». La même idée apparaît au vol. II, fol. 455v : « Tal ora quando andava ne' suoi bellissimi giardini si pensili come naturali in terra apprendeva con la sua mano un fiore et cotal fiore era da lui contemplato a parte a parte, [e] ogni colore e bellezza d'esso, con suo non piccolo diletto e contentezza ».

⁵²¹. Falguières, 1988a, p. 220 ; voir également les observations de Kaufmann, 1993, p. 177, sur la copie comme nœud entre collectionnisme et mécénat (*patronage*) au sens propre.

⁵²². En opposant sur ce point le prince et le naturaliste, il ne faut pas oublier qu'un savant comme Aldrovandi pouvait aussi concevoir son entreprise encyclopédique, l'ouverture de son musée et la publication de ses ouvrages, comme le moyen d'une forme d'ascension sociale : c'est l'un des fils conducteurs du livre de Findlen, 1994.

« *bei fiori peregrini* », c’est pouvoir en offrir aux autres souverains aussi bien qu’aux naturalistes, exhiber sa richesse et son réseau d’influences. Aldrovandi fait d’ailleurs jouer cet autre ressort lorsqu’il explique à François l’ampleur déjà atteinte par son musée et invite le grand-duc à l’imiter : de toutes les *naturalia* et images scientifiques qu’il détient,

Votre Altesse pourra prendre connaissance par mes catalogues, et les rassemblera en très peu de temps grâce à la grande puissance qu’Elle exerce dans toutes les parties du monde, chose qui pour moi a pris toute une vie⁵²³.

Derrière la flatterie, on pourrait voir se profiler cette fonction de la collection princière que Thomas DaCosta Kaufmann a mise en évidence dans la *Kunstkammer* de Rodolphe II : la « *Representatio* » politique⁵²⁴. Cet historien tout comme Pierre Béhar ont d’ailleurs récemment attiré l’attention sur un texte de 1594 où Francis Bacon, s’inspirant peut-être du modèle rodolphein, propose un programme idéal de collection princière. Il comprend quatre réalisations essentielles : une bibliothèque, un cabinet d’*artificialia* et de *naturalia*, un laboratoire avec fourneaux et alambics, enfin un jardin contenant toutes les essences possibles, avec des cages pour les animaux et les oiseaux, ainsi que des viviers d’eau douce et salée : le jardin comme collection offre un résumé de l’univers. Lorsque, par ses connaissances qui font de lui un nouvel Hermès Trismégiste, le prince aura découvert les causes naturelles de tous les effets merveilleux, c’est lui qui demeurera l’unique miracle de l’univers⁵²⁵. Le souverain, naturaliste et alchimiste, tend ainsi à être assimilé à une divinité thaumaturge⁵²⁶.

Les essences rares plantées à Pratolino participaient avec les matériaux précieux des grottes, les automates et autres *mirabilia* à faire de la villa un espace témoignant de la grandeur de son maître. Cette dimension semble nette chez Côme : Paolo Galluzzi a souligné avec raison à propos des jardins botaniques de Pise et de Florence qu’« un souverain qui pouvait se vanter d’avoir dans ses propres jardins, rendus publics, toutes les

⁵²³. ASF, MdP, 760, fol. 555r, lettre d’Aldrovandi à François de Médicis, 26 avril 1583 : « *Delle quali potrà Vostra Altezza per mezo di miei cataloghi averne notitia, et le metterà assieme in pochissimo tempo per la gran potenza che lei tiene in tutte le parti del mondo, cosa che a me ci è corso un’etade* », transcrit dans Tosi, 1989, n° 25, p. 276-277.

⁵²⁴. Kaufmann, 1978. Sur les implications politiques de la *Kunstkammer* de Rodolphe II, voir également Béhar, 1996, chap. 6, p. 163-200, qui étudie avec pertinence la collection impériale en fonction de l’occultisme de la Renaissance et de ses applications au domaine du pouvoir.

⁵²⁵. Francis Bacon, *Gesta Grayorum* (1594), Londres, 1688, reprint Oxford, 1915, p. 34-35, cité par Kaufmann, 1993, p. 184-186, et Béhar, 1996, p. 198-200 et p. 322-323, note 116.

⁵²⁶. Nous reviendrons sur cette question par un autre biais : voir *infra*, chap. 6, « Le prince démiurge et thaumaturge ».

plantes cultivées dans les terres connues donnait une expression symbolique à ses ambitions impériales en suscitant chez ses sujets admiration et respect⁵²⁷ ». Ambitions « impériales » que marquent assez certaines complaisances auprès de Pie V et de patientes négociations avec les Habsbourg pour obtenir le titre grand-ducal, en damant le pion aux Este⁵²⁸.

Si François semble avoir exercé un mécénat scientifique plus privé que public, un tel enjeu a pu cependant persister. Kaufmann a justement établi que le caractère très privé de la *Kunstammer* de Rodolphe en faisait seulement une forme différente des autres manifestations du faste impérial : la forte sélection des visiteurs, notamment les hommes d'État et les ambassadeurs à leur départ de Prague, participait finalement à la réputation de ses collections, qui comptait au moins autant que leur réelle richesse⁵²⁹. Cette vertu tactique d'une accessibilité réduite paraît mise à profit dans la Florence du règne de François. D'un côté, on ne manque pas de montrer aux hôtes illustres, princes et cardinaux, la splendeur des collections grand-ducales⁵³⁰. De l'autre, si leur réorganisation lors de la création de la Galerie des Offices à partir de 1581, avec le démantèlement d'une partie du Studiolo, dont les objets et les statues de bronze sont réutilisés dans la Tribune, a pu représenter une certaine évolution dans la première histoire de la « muséographie » – la plupart des pièces sont visiblement exposées et non plus rangées dans des armoires –, elle ne coïncide pas forcément avec un passage résolu d'un espace privé à un espace public, comme on a eu trop souvent tendance à le suggérer⁵³¹. En témoigne Agostino Del Riccio, qui, pourtant familier de François, n'avait pu y pénétrer mais se faisait une idée de son somptueux contenu :

⁵²⁷. Galluzzi, 1980, p. 196 : « *Un sovrano che poteva vantarsi di avere nei propri orti, resi pubblici, tutte le piante coltivate nelle terre conosciute dava simbolica espressione a tutte le proprie ambizioni imperiali suggerendo nei sudditi ammirazione e rispetto* ».

⁵²⁸. Voir Diaz, 1976, p. 188-191.

⁵²⁹. Kaufmann, 1993, p. 176-184.

⁵³⁰. La correspondance de Simone Fortuna au duc d'Urbino enregistre régulièrement de tels événements. Par exemple en juin 1581, le cardinal Louis d'Este visite « *le cose più celebri della città* », dont la *Guardaroba* du Palazzo Vecchio et le Casino ; en novembre, l'archiduc Maximilien d'Autriche voit la nouvelle Galerie des Offices et le Casino ; le duc Guillaume Gonzague admire la Galerie des Offices en avril 1584 ; en octobre 1586, on montre la Galerie des Offices au cardinal Frédéric Gonzague et le Casino au nonce d'Espagne Monseigneur Taverna (ASF, Urbino, Appendice I, fol. 231, 13 juin 1581 ; fol. 307 et 303, 14 et 18 novembre 1581 ; Appendice II, fol. 27-28, 21 avril 1584 ; fol. 260v-261, 16 octobre 1586, documents transcrits dans Barocchi - Gaeta Bertelà, 1993, n° 216, p. 199 ; n° 226, p. 206 ; n° 283, p. 256 ; n° 320, p. 287).

⁵³¹. C'est le cas de Barocchi, 1979, p. 28-30, Olmi, 1985, p. 10, et Olmi, 1992, p. 177-178 et p. 282-283.

Il y a bien peu de gens qui voient cette Tribune (...). Dans cette salle, qui, je crois, est en forme d’octogone, sont conservés les bijoux les plus précieux et autres agréments beaux et honorables que possède le grand-duc de Toscane⁵³².

En revanche, le reste de la Galerie devait être laissée en accès plus libre⁵³³. Ce contraste n’est pas sans évoquer la différence de statut, dans les jardins des cardinaux romains, entre le *giardino segreto* et le reste de la *vigna* ouverte au public, accueilli par une *Lex Hortorum*⁵³⁴. À une nuance près : les sculptures antiques, qui forment l’un des pôles d’attraction, sont généralement absentes du *giardino segreto*, alors que celui-ci semble accueillir les plantes les plus prisées – et les plus fragiles –, qui ne sont donc pas directement visibles⁵³⁵.

On a vu que Pratolino pouvait avoir une fonction d’étape diplomatique⁵³⁶. Aux princes, aux ambassadeurs, aux voyageurs hautement recommandés qu’il recevait dans sa villa, François pouvait éventuellement offrir un « parcours botanique », une sorte d’« *ostensio simplicium* » où au lieu du professeur enseignant à ses élèves comment reconnaître les plantes médicinales qui composent la *materia medica*, le grand-duc aurait fait montre des spécimens les plus rares de sa collection. La scène s’imagine encore plus au Casino, comportant alors un tour par les laboratoires et dans l’atelier de Ligozzi, d’autant plus volontiers si le visiteur est connaisseur⁵³⁷. En ce sens, ces jardins de François étaient bien des « théâtres de nature », des dispositifs où minéraux, animaux et plantes se prêtaient à un jeu d’*ostentation* dont l’un des principaux rôles aurait été de contribuer à la renommée du prince, de collaborer à l’image d’un souverain régnant aussi sur le monde naturel grâce à ses connaissances et à son pouvoir sur le monde humain.

⁵³². Del Riccio, 1996, CIX, fol. 57v, p. 144 : « *son pochi quelli che la veggono questa Tribuna (...). In questa stanza fatta, credo io, a foggia d’ottangolo, vi si tiene le più preziose gioie ed altre delizie onorate e belle che abbi il Gran Duca di Toscana* ». Voir Heikamp, 1997a, p. 329 et p. 345, note 1.

⁵³³. Bocchi, 1591, p. 45-53, insiste dans son guide de Florence sur la visibilité des pièces et sur le libre accès de la Galerie. La Tribune devait donc constituer en son sein une partie beaucoup plus réservée, ne serait-ce qu’en raison de la valeur des objets précieux qui y étaient exposés.

⁵³⁴. Voir Coffin, 1991, chap. 14 : « The Public and the Roman Garden », p. 244-257, et *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

⁵³⁵. Voir, avec toutefois certaines réserves, l’essai de Lamarche-Vadel, 1997.

⁵³⁶. Voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

⁵³⁷. Je pense à la visite d’Aldrovandi au Casino en 1577 telle qu’il la rapporte dans son autobiographie ; François demande à Gaddi de montrer ses collections de monnaies et médailles au Bolognais Giulio de Velli, « *omo molto versato in questi studii delle anticaglie* » (BUB, Aldrov. 97, « Appendice della vita d’Ulisse Aldrovando. Appendice al 1577 », fol. 670r, transcrit dans Tosi, 1989, n° 1, p. 205).

Dans *La Villa* (1559), Bartolomeo Taegio donne un certain aperçu des concepts culturels sur lesquels pouvait s'appuyer une telle fonction de représentation. Une grande partie de l'ouvrage décrit les jardins de l'élite milanaise, notamment ceux de la puissante famille Simonetta, vieille maison patricienne féconde en hauts dignitaires de l'Église et de l'État, le dialogue étant d'ailleurs dédié à Giulio, abbé de Grattasuolo, qui deviendra cardinal⁵³⁸. Le jardin urbain de Scipione Simonetta est présenté comme un véritable microcosme, dont les plantes proviennent d'Europe, d'Asie et d'Afrique. « Ainsi ce lieu glorieux et privilégié est donné comme seule patrie commune à tous les simples estimés, célèbres et exotiques [*pellegrini*]⁵³⁹. » Taegio en dresse une petite liste où chaque nom de plante est associé à son origine géographique, ce qui l'identifie comme « merveille » selon cette logique de « l'inventaire du mémorable » mise en lumière par Patricia Falguières⁵⁴⁰. En même temps, la notion de « patrie commune », *topos* de la littérature antique qui court de Cicéron au Digeste – et que la rhétorique curiale est en train d'exploiter pour définir le rôle civil des collections d'antiques des cardinaux à partir du modèle de la bibliothèque laissée en libre accès⁵⁴¹ –, se voit appliquée aux végétaux « pérégrins », appellation qu'un juriste comme Taegio⁵⁴² semble reconduire dans la dénotation première que lui donne le droit romain : ce qui relève des provinciaux et des peuples indépendants de Rome. Le jardin botanique comme « cité fictive⁵⁴³ », l'acclimatation des plantes comme leur intégration à la citoyenneté⁵⁴⁴. Le texte se poursuit dans le même registre, suggérant une dimension institutionnelle du jardin instaurée par le collectionneur :

Le splendide et très libéral Simonetta ne se contente pas de montrer courtoisement le tout à quiconque s'intéresse aux facultés des simples, mais encore d'échanger avec tous les plantes rares qu'on y trouve.

⁵³⁸. Voir Lauterbach, 1996, p. 152 et 156 ; sur l'énumération des jardins milanais donnée par Taegio, Contini, 1994, p. 80-85.

⁵³⁹. Taegio, 1559, p. 102 [ter] : « *così questo glorioso et privilegiato loco è dato solo per patria comune a tutti i pregiati, famosi, e pellegrini semplici* ».

⁵⁴⁰. Falguières, 1990.

⁵⁴¹. Voir Falguières, 1988a, p. 245.

⁵⁴². Il publia notamment un traité de droit pénal (Taegio, 1564).

⁵⁴³. Je reprends l'expression employée par Falguières, 1988a, pour les collections d'antiques à Rome.

⁵⁴⁴. Ce registre métaphorique apparaîtra clairement chez Giovan Battista Ferrari, jésuite siennois traitant des jardins de fleurs à Rome, à propos de la pépinière (*seminario*) « *dove si nutrichino ed allievino i pargoletti Cittadini degli Orti, insino a tanto che, col dare di sé buon saggio e dell'indole, siano ammessi nella Repubblica de' fiori* » (Ferrari, 1638, p. 43). On notera d'ailleurs que la procédure « judiciaire » d'identification des espèces et variétés végétales, sur laquelle je reviendrai plus loin, devient centrale dans son traité, dont tout le deuxième livre est consacré aux « *segnali e differenze di fiori* ».

L’arrière-plan reste la notion aristotélicienne de magnificence ; il y va en somme de sa renommée de mécène, puisqu’il n’en retire « pas moins de gloire » que le Sénat de Venise grâce au jardin botanique de Padoue ou que Côme I^{er} par celui de Pise. Son jardin n’est plus celui d’un particulier mais d’un homme public. Il faut, conclut Taegio, rendre hommage aux dépenses de ce notable pour réunir ces plantes médicinales qui favorisent la santé publique,

imitant les empereurs antiques, lesquels, affirme Galien, ramenaient lors de leurs triomphes des plantes diverses et exotiques, qui cultivées dans leurs jardins de Rome leur apportaient la gloire⁵⁴⁵.

Comme dans le portrait de Côme chez Baldini, ce sont l’*exemplum* impérial antique et l’*auctoritas* galénique qui viennent poser la clef de voûte de l’édifice rhétorique qu’est l’éloge. Le jardin botanique serait une sorte de trophée et les plantes ses effigies, il aurait une résonance régalienn⁵⁴⁶. La conserver au déni même de la vocation institutionnelle dont son père l’avait pourtant chargé, telle est la stratégie, assurément plus « absolutiste » qu’« illuministe », qui semble en fait se dessiner au revers du portrait, qu’un Aldrovandi avait pu esquisser dans ses lettres mais qu’un Giacomini se garda pourtant bien de tracer autrement qu’en filigrane, du grand-duc François en protecteur éclairé des sciences⁵⁴⁷.

Catalogage et indexation

Que les « jardins botaniques » aient pu partiellement servir de matrice à l’idée même de « jardin de prestige » dans la seconde moitié du XVI^e siècle, ainsi que le suggère le panégyrique de Taegio, Del Riccio en donne un écho tangible dans son projet de « *giardino di un re* ». Le « *giardino de’ fiori* » doit y contenir « toutes les plantes grandes ou petites qui produisent des fleurs, ayant ou non un parfum, pourvu qu’elles soient belles et dignes d’un

⁵⁴⁵. Taegio, 1559, p. 103-103 [bis] : « [lo] splendido e liberalissimo Simonetta, il quale non solamente si contenta di mostrare cortesemente il tutto a ciascuno che si diletta della facultà de semplici, ma ancora di partecipar con tutti delle piante rare ch’ivi si trovano. Del che ne risulta non men gloria a questo gentilissimo spirito che faccia all’illustrissimo Senato Venetiano dell’amplissimo giardino che per commodo publico et ornamento della medicina ha fatto fabricar nella floridissima città di Padova, overamente all’eccellentissimo Cosmo Duca di Fiorenza del giardino c’ha fatto edificare nell’antichissima città di Pisa » ; « questo onoratissimo gentil’uomo, che tanto accresce et illustra la meravigliosa facultà de’ semplici, a imitatione de gli antichi Imperatori i quali (come afferma Galeno) (...) portavano ne i trionfi (...) varie e pellegrine piante, de’ quali non prendevano minor gloria avendole poi a Roma ne’ giardini (...) ».

⁵⁴⁶. C’est ce qu’a bien vu Rinaldi, 1980b, p. 198, dans son bref commentaire de ce passage.

⁵⁴⁷. Sur ce mythe historiographique, je renvoie de nouveau à la mise au point de Galluzzi, 1980, p. 189-191.

tel jardin⁵⁴⁸ ». La flore d'un jardin royal doit viser à l'exhaustivité. Aux « pauvres seigneurs », il conseille de ne pas rechigner à la dépense, car une fois les plantes achetées on peut en donner à ses amis ; il convient de développer des contacts avec les cités portuaires et les grandes capitales⁵⁴⁹. C'est bien l'importance des réseaux diplomatiques et commerciaux du souverain qui apparaît en contre-jour. Mais le jardin universitaire détermine également la disposition du jardin de fleurs royal. C'est cet aspect que je voudrais aborder à présent.

Reprenant la partition habituelle des jardins « d'ornement » en deux niveaux de parcelles⁵⁵⁰, Del Riccio explique en effet que le terrain de forme carrée sera divisé par huit allées partant du centre ; les huit *quadri* triangulaires ainsi découpés se diviseront à leur tour en plusieurs centaines de *scompartimenti* géométriques où seront plantées chacune des variétés de fleurs. Les *quadri* seront distingués par une lettre de A à H, et les *scompartimenti* par un nombre, gravé sur les bordures de marbre qui les séparent :

Il faut procéder ainsi afin qu'ensuite, grâce à ton livret servant de répertoire qui suit le même ordre que le jardin, tu puisses retrouver les plantes qui correspondent aux numéros de chaque lettre. (...) C'est ainsi qu'est organisé le magnifique jardin du grand-duc Ferdinand près des écuries ducales⁵⁵¹.

Tout le projet dérive directement du modèle du Giardino delle Stalle (fig. 123) : tracé des *quadri* et des *scompartimenti*⁵⁵², fontaine centrale sculptée d'animaux de marbre – comme celle d'Antonio Lorenzi – et système de numérotation. Dans un autre passage de l'*Agricoltura sperimentale*, Del Riccio évoque cette méthode de repérage par lettres et numéros appliquée simultanément au jardin et à son « répertoire » ; ce sont Niccolò Gaddi et Casabona qui, sous Ferdinand I^{er}, l'ont mis en place dans le jardin de Florence⁵⁵³. Il faut évoquer d'une

⁵⁴⁸. Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 47r (éd. Heikamp, 1981, p. 72) : « *tutte le piante piccole et grandi che producano fiori che in loro hanno odore, altresì quei che non hanno, purché siano belli e degni di cotale giardino* ».

⁵⁴⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 50v-51r (éd. Heikamp, 1981, p. 79-80).

⁵⁵⁰. Voir par exemple les prescriptions de Firenzuola, 1981, p. 307 : « *ne i quadri del detto giardino, scompartiti in croce, creare certi viottoletti fatti per corre gl'erbaggi, scompartendo ancora questi in croce et facendo loro certe spallierette basse di qua e di là* ». Sur le lexique technique, voir ci-dessous les termes « *quadro* » et « *compartimento* » dans le glossaire.

⁵⁵¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 49r-49v (éd. Heikamp, 1981, p. 74-75) : « *tutto si fa acciò che poi con il tuo libretto a uso di repertorio che ha tal ordine che ha il giardino, tu possi trovare che piante son in tutti i numeri della lettera. (...) Così è distinto il bellissimo giardino del Granduca Ferdinando appo le stalle ducale* ».

⁵⁵². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 49r (éd. Heikamp, 1981, p. 74) : « *più scompartimenti, quale è ovato e qual tondo, che in sesto angolo, chi è fatto a modo di stella, chi in guisa di cuore o mandola et altre foggie* ». Ce sont les motifs géométriques qui apparaissent sur le plan du jardin de Florence conservé dans BUP, ms. 464.

⁵⁵³. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 74v-75r. Voir aussi vol. III, fol. 14r-v, où est à nouveau décrite l'organisation du Giardino delle Stalle : Del Riccio assure avoir souvent consulté ce « *libro detto il repertorio che chiama ciascuna pianta per ordine* ».

part la diffusion de ce type de classement dans les jardins botaniques, de l’autre l’arrière-plan épistémologique qui le sous-tend.

On rencontre la même disposition à Padoue : le petit livre imprimé par Girolamo Porro à Venise en 1591, *L’Horto de i Semplici di Padova*, fournit des plans gravés pour l’ensemble (fig. 124) et chacun des quatre *quadri* du jardin (« *are* », « *spaldi* » ou « *spalti* »), lesquels sont divisés en une centaine de *compartimenti* (« *arelle* », « *areole* » ou « *appartamenti* ») ; ces parcelles sont numérotées, et une liste alphabétique inventorie en fin de volume les noms des plantes cultivées, que les étudiants peuvent inscrire dans une série de cases vides également numérotées, qui correspondent à chaque *arella*⁵⁵⁴. L’index a en fait été compilé par le noble padouan auquel l’ouvrage est dédié, Giacomo Antonio Cortuso, qui, depuis novembre 1590, est le nouveau préfet du jardin, nommé après la mort de Guilandino⁵⁵⁵. Il est probable que Casabona ait aussi commencé à appliquer le même système à Pise, où il devient préfet en 1592, comme le suggère un recueil manuscrit de modèles de *compartimenti* qu’il aurait rassemblé et où certaines planches se rapportent aux jardins de Florence (fig. 123) et de Pise⁵⁵⁶. Son décès en 1595 l’aurait empêché d’y mettre la dernière main, puisque ce n’est que sous son successeur, Francesco Malocchi, qu’est documentée de 1597 à 1603 la mise en place de bordures de pierres numérotées pour repérer les parcelles de culture⁵⁵⁷. Del Riccio parle d’« alphabets » de plantes non seulement au Giardino delle Stalle et à Padoue, mais encore pour les jardins de Rome, Venise, Bologne et Ferrare⁵⁵⁸. À la date où il écrit – c’est-à-dire 1597 pour cette partie du traité⁵⁵⁹ –, l’usage de dresser un inventaire alphabétique des jardins botaniques s’est donc largement répandu.

À quel moment la mise en relation de telles listes avec la numérotation des *compartimenti* s’est-elle imposée ? L’état actuel des connaissances ne permet pas de répondre formellement, mais le cas du jardin de Padoue pourrait donner quelques pistes. En effet,

⁵⁵⁴. Porro, 1591.

⁵⁵⁵. Pour l’analyse du volume, voir Cappelletti, 1995b ; sur Cortuso, la notice de Renata Trevisan dans *L’Orto botanico di Padova*, 1995, p. 62-64.

⁵⁵⁶. BUP, ms. 464, avec le titre postérieur *Libro di Compartimenti di Giardini probabilmente disegnato o fatto disegnare da Giuseppe Casabona* : voir les travaux de Tongiorgi Tomasi, notamment 1983b et 1991b, p. 115-127. La date 1588 apparaît sur l’un des dessins.

⁵⁵⁷. Tongiorgi Tomasi, 1991a, p. 126.

⁵⁵⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 50v (éd. Heikamp, 1981, p. 76).

⁵⁵⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 83v (éd. Heikamp, 1981, p. 117) : « *quest’anno 1597* ».

différents plans des *spalti*, antérieurs à la publication de Porro, ont été découverts récemment par deux chercheurs. Else M. Terwen-Dionisius a trouvé dans un manuscrit de Milan, dû à Gian Vincenzo Pinelli – lettré napolitain qui vient étudier à Padoue en 1558 –, leur relevé planimétrique avec l'indication des plantes cultivées dans chaque *arella*⁵⁶⁰ ; Andrea Ubrizsy Savoia a publié d'autres relevés ayant appartenu à Aldrovandi, qui les tenait de correspondants : Hugo Blotius – c'est-à-dire le Flamand Hugo de Bloot ou Blotz, arrivé en Italie en 1570 et présent à Padoue jusqu'en 1574 avant d'être nommé bibliothécaire impérial à Vienne – lui donne le relevé d'un *spalto* en 1571, puis à son tour Laurentius Scholtz – un Prussien, Lorentz Scholtz, étudiant en botanique de 1576 à 1579 à Padoue puis à Bologne – lui fait parvenir le plan légendé des quatre *spalti* en 1579⁵⁶¹. Ces témoignages ont permis d'établir que les gravures de Porro, en fait inversées par rapport à l'agencement sur le terrain, documentaient une disposition des *arelle* antérieure à la direction de Cortuso, contrairement à ce que l'on pensait habituellement⁵⁶². Mais ces deux études divergent sur sa datation : il s'agirait selon la première du projet initial de 1545, attribué à Daniele Barbaro⁵⁶³, tandis que la seconde y voit plutôt des indices d'une phase plus complexe du dessin du jardin vers le début des années 1570, durant la direction de Guilandino, qui commence en 1561. Sur les dessins possédés par Pinelli, remarque en effet Ubrizsy Savoia, les noms des plantes sont souvent accompagnés de renvois aux pages illustrées de l'édition des *Commentari* de Mattioli publiée en 1565, comme c'est d'ailleurs le cas sur le dessin de Blotius ; les plans de Milan dateraient donc au plus tôt de la fin des années 1560, et d'ailleurs Pinelli est demeuré à Padoue jusqu'en 1601⁵⁶⁴. En tout cas, pour la question qui nous occupe, la présence de telles annotations suggère que les plans de Pinelli et de Blotius aient été légendés à partir d'une reconnaissance directe des espèces, en partie grâce à l'ouvrage de Mattioli, qui était alors devenu le principal manuel de botanique et s'avérait un outil commode de détermination grâce à ses gravures. Autrement dit, que

⁵⁶⁰. Milan, Biblioteca Ambrosiana, ms. Pinelli R. 119 Sup., fol. 92-95 : voir Terwen-Dionisius, 1994 (fig. 6-7), qui cite également les plans conservés à Leyde, Archives Municipales, collection de gravures n° 12574, fol. 2 (fig. 4) ; il s'agit de copies exécutées à Leyde en 1591 d'après des dessins possédés par Bernardus Paladanus, invité la même année à venir diriger le jardin botanique de l'université, qui avait terminé ses études de médecine à Padoue en 1580 (les originaux auraient été perdus). Cependant, ces plans ne portent pas de nom de plante.

⁵⁶¹. BUB, Aldrov. 124, vol. XL, respectivement fol. 82-83 (daté du 4 avril 1571) et 84-85 (daté du 18 février 1579) : voir Ubrizsy Savoia, 1995, et les reproductions aux p. 177-178.

⁵⁶². Voir Azzi Visentini, 1984b, p. 117-120.

⁵⁶³. L'implication de Barbaro dans la création du jardin est en tout cas bien attestée dans les sources, comme l'a montré Azzi Visentini, 1984b, p. 149-154.

⁵⁶⁴. Ubrizsy Savoia, 1995, p. 185.

leurs auteurs n’aient pas eu recours à une liste alphabétique de nomenclatures déjà compilée, comme pourra le faire n’importe quel étudiant, une vingtaine d’année plus tard, au moyen du livre publié par Porro. Il semble également que si l’habitude de repérer les plantes par la numérotation des parcelles s’était déjà imposée, elle aurait été suivie dans ces plans et dans celui de Scholtz : il était plus aisé de légender les figures par des numéros et de les assortir d’une liste de noms, qu’elle soit classée suivant la numérotation des *arelle* ou bien par ordre alphabétique.

Il nous faut donc avancer l’hypothèse qu’à Padoue, la méthode exposée dans le livret de Porro n’ait pas été utilisée avant les années 1580, peut-être à la fin de la préfecture de Guilandino ou avec l’arrivée de Cortuso en 1590. Gaddi et Casabona auraient pu aussi bien en avoir eu connaissance avant la publication de 1591 ou la mettre au point lors de leur « modernisation » du Giardino delle Stalle. Cependant, il y a fort à parier qu’Aldrovandi soit loin d’être étranger à son développement. L’accumulation prodigieuse de *naturalia* et la constitution de son « musée » l’avaient conduit à développer un système très proche de classement. Ainsi, les deux armoires pour les pièces minérales comprenaient soixante-six tiroirs divisés en plusieurs milliers de compartiments ; les noms des objets étaient répertoriés dans deux volumes de catalogues avec la « cote » où ils étaient conservés⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵. Voir Olmi, 1992, p. 273-274 et note 45, qui cite le compte rendu de la visite de Pompeo Vizzani en 1604 : « *et queste cose stanno tutte poste per ordine in dui gran Armari, o Scrigni divise in Cassette sessantasei, nelle quali sono intorno a settemila compartimenti, dove con bell’ordine stanno accomodate tutte le sopradette spetie, le quali, col medesimo ordine, che sono collocate negli Armari, et nelle Cassette, si leggono tutte coi nomi loro distinte in forma d’Indice o di Catalogo in dui libri grandi a ciò deputati* » (Biblioteca Comunale di Bologna, ms. B 164, fol. 301v). Dès 1577, le savant a semble-t-il présenté ce mode de rangement au grand-duc François en soulignant l’intérêt de rédiger « un catalogue alphabétique séparé avec le renvoi aux numéros, pour pouvoir retrouver plus facilement chaque chose » (« *un catalogo alfabetico separato con i numeri notati, per più facilmente ritrovar ciascuna cosa* », BUB, ms. Aldrov. 82, fol. 358v, d’après Tagliaferri – Tommasini, 1993, p. 46). Toutefois, cette lettre de septembre 1577 n’est pas publiée par Tosi, 1989, qui mentionne seulement cette référence dans sa transcription de la lettre d’Aldrovandi à François de Médicis du 27 septembre 1577 (n° 3, p. 247). Or celle-ci comprend un passage assez différent : « *ho scritto separamente un Catalogo brevissimo, che con i numeri rispondenti alli scartozzini dove sono racchiuse le cose mandate, nel medesimo modo che io feci nell’altre che le mandai questi giorni passati, seguendo il numero ventisei fino al 56* » (BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 17r-v, transcrit p. 232). D’autre part, il n’est pas impossible qu’Aldrovandi ait le premier appliqué cette méthode au jardin botanique qu’il avait fondé en 1568 à Bologne ; cette question mériterait des recherches à la Biblioteca Universitaria de Bologne que je n’ai pu mener. Ajoutons enfin que le témoignage précoce du jardin de Cythère décrit dans l’*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) comme répartition d’une « collection » végétale (compilée en fait d’après des sources classiques) dans un système spatial de compartimentation a récemment été examiné par Segre, 1998, qui suggère un rôle possible dans les solutions adoptées plus tard au sein des jardins botaniques. La genèse du mode de classement documenté à Padoue et à Florence dans les années 1590 reste encore largement à étudier.

L'identification des végétaux relevés dans les plans du jardin de Padoue que possédait Aldrovandi a permis d'avoir une image plus précise de son fonctionnement horticole⁵⁶⁶. Chaque espèce était présente en plusieurs exemplaires, sans doute afin de garantir sa survie, de faciliter sa présentation aux étudiants et de disposer de matériel médicinal en quantité suffisante. On observe aussi des changements de position entre les relevés de 1571 et de 1579, peut-être favorisés par des cultures en pots et volontairement pratiqués pour le semis des annuelles : ils remettent nettement en cause une hypothèse qui avait pu être formulée auparavant, celle d'une répartition systématique selon les quatre qualités – ordre « ontologique » qui, nous le verrons, se trouve effectivement appliqué au Studiolo du Palazzo Vecchio – et leur subdivision en différents degrés, tirée des principes de la médecine astrologique⁵⁶⁷. Les plantes apparaissent plutôt rassemblées par séquences didactiques, selon un ordre d'exposé déjà fixé par Dioscoride⁵⁶⁸. Chaque *arella* pouvait comprendre plusieurs types de plantes en fonction de sa superficie et de leur taille. Il faut noter à ce propos que même dans le projet de Del Riccio, les *scompartimenti* géométriques doivent être garnis de différentes fleurs pour garder un bel aspect toute l'année⁵⁶⁹. À Padoue, la présence de schémas symétriques de plantation suggère également un souci de l'aspect ornemental. Enfin, la liste alphabétique établie par Cortuso et publiée par Porro ne correspondrait pas à un inventaire de l'état réel du jardin, mais plutôt à un catalogue aussi exhaustif que possible des plantes susceptibles d'y être cultivées⁵⁷⁰, en fait largement dérivé de l'index de l'œuvre du premier préfet, les *Semplici* d'Anguillara publiés en 1561⁵⁷¹.

On a souvent évoqué les liens entre les techniques de l'art de la mémoire et la méthode qu'exposent ce petit volume et le traité de Del Riccio : comme le résume Lucia

⁵⁶⁶. Ubrizsy Savoia, 1995, p. 179-182, sur lequel s'appuie la suite du paragraphe.

⁵⁶⁷. Il s'agit de l'hypothèse défendue par Schiller, 1987.

⁵⁶⁸. La répartition des espèces devait aussi suivre des critères pratiques et « écologiques » de culture, ainsi que l'atteste déjà la description insérée dans la chronique de Marco Guazzo (*Historia di tutti fatti degni di memoria nel mondo successi*) publiée à Venise en 1546 : « *S'è fatta adunque questa varietà di luoghi così diversa : la valle per quelle piante che amano i luoghi acquosi, il piano per quelle che amano la pianura, il monte per quelle che amano gli eminenti luoghi, e le quattro diverse facciate per quelle che amano qual Levante, e qual Ponente, e così de l'altre facciate* » (reproduit dans Assi Visentini, 1984, document V, p. 252).

⁵⁶⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 49v (éd. Heikamp, 1981, p. 74) : « *non sarebbe se non bene, che in ogni quadro [quadretto] che ha garbo di quore o di stella et altri garbi che tu facessi porre intorno intorno altre piante che sempre stessino fiorite, et tal cosa bisogna che faccia un giardino ben pratico* ».

⁵⁷⁰. C'est du reste ce que laisse entendre l'avertissement aux lecteurs (Porro, 1591) : l'index comprend des plantes en pépinière (« *seminario* ») qui doivent y être transférées, et au contraire ne contient pas « *molt'altre piante Cretiche, et Indiane sopravvenute* ».

⁵⁷¹. Voir Schiller, 1987, p. 71 ; Cappelletti, 1995b, p. 198.

Tongiorgi Tomasi, les index de plantes « constituaient un entraînement à l’*ars memoriae*, et l’espace occupé par les essences végétales jouait le rôle de *locus mnemonicus* physiquement situé⁵⁷² ». Mais les études à ce sujet négligent souvent de marquer suffisamment qu’il s’agit là d’une forme d’*ars memoriae* éminemment pragmatique et typique de la fin du *Cinquecento*. En effet, elle emprunte les principes rhétoriques de l’*ars* hérités de l’Antiquité et du Moyen Âge, tout en laissant de côté le fonds hermétique et néoplatonicien qu’un Giulio Camillo, au milieu du siècle, avait pu leur greffer selon une conception présentée dans sa célèbre *Idea del teatro*, publiée dès 1550 à Florence⁵⁷³.

C’est justement chez Agostino Del Riccio, lequel, fidèle à la tradition de l’ordre dominicain, produit aussi un traité manuscrit intitulé *Arte della memoria locale* (1595), qu’une telle tendance s’illustre peut-être le mieux⁵⁷⁴. Après avoir donné de manière très classique les préceptes sur le choix des *loci* et des *imagines*, il préconise l’emploi de listes alphabétiques comme recueils déjà constitués et ordonnés de figures, et en donne des modèles : ce sont, entre autres, des alphabets « naturalistes » de fleuves, de poissons, de pierres, de plantes⁵⁷⁵. Il propose par ailleurs différents modèles d’agencement des lieux : en ligne droite (le corps humain de la tête aux pieds), en ligne circulaire (là encore le corps mais du côté droit puis gauche), enfin en ligne transversale (par exemple, dans l’espace urbain, une rue ou une place). Les alphabets ont finalement la même vertu que toute suite bien constituée de lieux mnémoniques : stabiliser une séquence linéaire. En effet, rappelle Patricia Falguières, l’emploi d’alphabets comme réserve d’images chez nombre de praticiens de l’*ars memoriae* répondait empiriquement à une exigence : « La scansion d’une succession temporelle et spatiale, la suite réglée d’unités discrètes, *l’ordre*, en un mot, est le principe actif de l’art de la

⁵⁷². Tongiorgi Tomasi, 1991b, p. 78 (de même 1984a, p. 51 ; 1991a, p. 126).

⁵⁷³. Camillo, 1991. Sur l’art de la mémoire, il faut renvoyer aux travaux fondamentaux de Rossi, 1993, et de Yates, 1975, ainsi qu’aux études rassemblées dans *La cultura della memoria*, 1992, et à la monographie sur Camillo de Bolzoni, 1984. Sur la fortune de l’œuvre de ce dernier dans les milieux intellectuels florentins, voir Bolzoni, 1980, p. 283-288.

⁵⁷⁴. Les brèves présentations de Rossi, 1993, p. 238-239, de Yates, 1975, p. 263-265, concluaient sur la dimension conventionnelle de ce traité. Voir surtout l’analyse de Bolzoni, 1980, p. 290-295, ainsi que les observations de Falguières, 1996a, p. 13-14.

⁵⁷⁵. Del Riccio, BNCF Naz. II, I, 13, fol. 16r. Il faut souligner l’ambiguïté de leur mise en jeu. Non seulement, par sa structure sérielle, l’énumération alphabétique offre à la fois une réserve d’images et de lieux déjà mis en ordre où les « déposer », mais elle tend à devenir la matière même qu’il faut mémoriser. Comment briller en société ? En apprenant par cœur l’index alphabétique des plantes qui fleurissent chaque mois que l’on trouve dans son traité d’agriculture et, à l’occasion des banquets, en digressant sur les fleurs qui décoorent la table pour citer tous les végétaux que l’on trouve à Florence (Del Riccio, BNCF Naz. II, I, 13, fol. 46v-47r). L’index en question constitue son *Agricoltura teorica*.

mémoire. » De fait donc, grâce au rangement des plantes dans des compartiments ou *pulvilli* numérotés, « le jardin botanique est une ordonnance, c'est-à-dire un *index* : il assure, d'un dispositif spatial, une règle de concordance entre les objets et leur nomenclature, des objets et de leurs usages⁵⁷⁶ ».

Mais il apparaît qu'il a n'été ni le seul, ni sans doute le premier terrain d'expérimentation de cette manière nouvelle de penser la relation des « mots » aux « choses » – qui, soit dit en passant, a largement échappé aux analyses de Foucault sur ce sujet⁵⁷⁷. L'introduction progressive d'index alphabétiques des ouvrages dans les grandes bibliothèques comme la Vaticane après 1548, à laquelle Falguières fait allusion⁵⁷⁸, pourrait fournir une piste sur les modèles que les préfets des jardins botaniques ont pu appliquer. Le musée d'Aldrovandi montre aussi que les collections naturalistes des « professionnels » affrontent le même problème de « rangement » en lui donnant cette solution pragmatique. Il ne faudrait pas non plus négliger les répercussions qu'a pu avoir, dans l'organisation du savoir, le développement de tables alphabétiques des matières dans les livres imprimés. En permettant de consulter un ouvrage à partir d'une entrée linguistique renvoyant à un numéro de page, elles mettaient déjà en place cette efficace de l'indexation, du repérage par l'agencement ordinal dans une séquence linéaire.

À ce sujet, il est frappant qu'une sorte de parallèle s'instaure entre le paradigme du livre et le jardin botanique à partir du moment où ce dernier implique l'usage d'un catalogue, « livret servant de répertoire ». À l'âge où, grâce à l'imprimerie, le livre se fait de plus en plus le support privilégié du savoir, le jardin botanique opère une double réduction : du grand « livre de la nature⁵⁷⁹ » à la collection de ses exemplaires ; du jardin – dont la spatialité se trouve, par sa configuration planimétrique, déjà réduite à deux dimensions – à

⁵⁷⁶. Falguières, 1996a, p. 13 et 10. Il va sans dire que l'art de la mémoire appartient à l'arrière-plan culturel du collectionnisme dans la seconde moitié du XVI^e siècle : voir également Lugli, 1998, chap. 3 : « Les musées comme théâtre de la mémoire », p. 101-157, et Bolzoni, 1995, chap. 6 : « Arte della memoria e collezionismo », p. 245-270.

⁵⁷⁷. Foucault, 1966.

⁵⁷⁸. Falguières, 1996a, p. 16-17 : « Dès le milieu du siècle, d'autres champs du savoir, à la suite de la botanique, s'ouvrirent à la logique de l'invention et de son appareillage topique. » La question mériterait sans doute un certain recadrage chronologique : ce n'est pas vers le milieu du XVI^e siècle que semble s'observer son application dans les jardins botaniques mais plus vraisemblablement, comme nous l'avons vu, vers les années 1580.

⁵⁷⁹. Sur l'image du monde comme livre à déchiffrer, voir entre autres la mise au point de Garin, 1994 : « La nuova scienza e il simbolo del "libro" », p. 451-465, ainsi que Dubois, 1985, p. 79-91.

la séquence ordinale de ses compartiments. Chacun peut offrir une page où déposer l’un des objets dont le jardin se fait le *recueil*, tout comme chaque case numérotée du répertoire laisse un espace à remplir des noms fournis par l’index alphabétique. Au *catalogage* de la nature entrepris par les milieux savants, qui demeurait largement ancré dans sa matrice philologique – identifier les plantes nommées dans les ouvrages des Anciens –, le jardin botanique pouvait alors adjoindre un instrument épistémologique du même ordre que la collection bien classée de *naturalia* ou que le traité illustré : l’*indexation* des nomenclatures et de tout l’appareil « historique » qui leur était rattaché à des référents réels ou figuratifs, afin de garantir le procès même de l’identification, assimilable à une activité judiciaire ou une expertise : « authentifier », « *certificare* » selon l’expression d’Aldrovandi – lequel, fils de notaire, avait d’abord étudié les lettres et la jurisprudence avant de se « convertir » sur le tard aux activités scientifiques à la fin des années 1540⁵⁸⁰. Procédure désormais indispensable de validation de l’ordre du langage par l’ordre du réel, qu’elle vise à la construction d’un savoir « théorique » ou à des fins plus didactiques et pratiques, comme assurer une préparation correcte du matériel médicinal⁵⁸¹. Il en allait, en quelque sorte, de l’étayage d’une coïncidence toujours provisoire entre le livre de la nature et les livres sur la nature ; sûrement localisée dans sa case numérotée ou bien clairement dessinée sur une planche annotée, la plante acquérait finalement le même statut épistémique, celui de *témoïn*.

Patricia Falguières a mis en lumière d’autres enjeux de cette indexation. Elle apparaît comme « doublement indépendante ; des cosmologies traditionnelles d’abord, à quoi on a trop souvent voulu ramener les ordonnances des jardins botaniques⁵⁸² ». Il me semble que cette mise au point historiographique se justifie pleinement. Ainsi, le jardin des

⁵⁸⁰. Montalenti, 1960, p. 118 (Aldrovandi fut même enregistré comme notaire en 1542). Un botaniste amateur assez récemment mis en lumière, le patricien Francesco Borsati, qui à Mantoue possédait un jardin privé des plus fournis et développa d’étroits contacts avec le savant bolonais, était jurisconsulte de profession, *protonotario* et *auditore* du duc Guillaume Gonzague, qui le chargea d’une réorganisation des archives (voir *La scienza a corte*, 1979, p. 20-23 et les documents 1-20, p. 220-228). Il y aurait d’ailleurs toute une recherche à entreprendre sur les rapports entre l’épistémologie du XVI^e siècle et la sphère juridique.

⁵⁸¹. Voir à ce propos la *Nuova istanza del Consiglio ai Riformatori* de l’université de Padoue (14 février 1544), où le Recteur de la Faculté des Arts, défendant la création du jardin botanique, fait remarquer « *li errori che accadono ne le compositioni che si fanno per la difficulta di tal cognitione [di Simplici]* », et conclut : « *sarria cosa optima che si facesse una spetiaria in Padua dove si tenesse tutte le cose necessarie alla salute di corpi umani, la qual fusse come uno indice, o vero come si suol dire la preta dil Tocchio, ne la quale si ritrovassero tutte le ditte cose et si conoscessino le vere dalle fitticie* » (reproduit dans Azzi Visentini, 1984b, document II, p. 246 ; je souligne). L’expression est reprise deux ans plus tard dans la description de Marco Guazzo : « *che si facesse in detto orto una spetieria, laqual fosse come un indice delle cose secche di Levante, col quale s’imparassero a conoscer le vere medicine dalle false* » (document V, p. 250).

⁵⁸². Falguières, 1996a, p. 12.

simples de Mantoue que crée au début du XVII^e siècle le Florentin Zenobio Bocchi – mineur observant qui avait assisté Malocchi au jardin de Pise⁵⁸³ –, cas souvent allégué comme le témoignage que « non seulement la typologie géométrique facilitait une organisation systématique des simples, mais elle reflétait également, à un moment où la tradition de la magie et de l'hermétisme jouait un rôle qui n'avait rien de secondaire dans le développement des sciences modernes de la nature, un héritage explicite de l'astrologie⁵⁸⁴ », ce cas se révèle au contraire l'exception qui confirme la règle. Si dans une lettre de 1626 Bocchi en présente l'agencement comme « l'application des planètes », suggérant effectivement une utilisation des principes de la médecine astrologique, il correspond de son propre aveu à une conception archaïque, une « division du jardin disposée selon un mode qui n'a jamais plus été employé par aucun *semplicista* », dont il marque l'originalité par rapport aux modèles de disposition « ordinale » habituellement employés comme à Florence ou à Pise⁵⁸⁵. Il faut également répéter que la mobilisation de l'art de la mémoire qui s'y manifeste est loin d'impliquer forcément un arrière-fond « hermétique » que certaines lectures tendent à trop privilégier⁵⁸⁶.

C'est que « plus généralement », poursuit Patricia Falguières, la méthode de classement mise au point dans les jardins botaniques

s'est affranchie du souci ontologique. La division et la distribution fonctionnalisée des espaces délimités ne suppose d'autre primat logique que celui des *catégories* : les *substances* demeurent à leur horizon le plus lointain. Aux ordres du monde, l'ordre des catalogues que sont les jardins botaniques (et par suite des catalogues au sens strict qui leur sont associés structurellement) substitue l'artifice pleinement assumé des catégories et de leur efficace ; de

⁵⁸³. Voir *La scienza a corte*, 1979, p. 130-136. En 1603, Bocchi fait imprimer le plan du jardin (reproduit p. 131, fig. 69).

⁵⁸⁴. Tongiorgi Tomasi, 1991b, p. 78 (de même 1983b, p. 21-23 ; 1984a, p. 50 ; 1991a, p. 124). On retrouve cette généralisation du cas mantouan chez Schiller, 1987, p. 67.

⁵⁸⁵. Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2775, lettre de Zenobio Bocchi, 20 juin 1626 : « Mando a Vostra Signoria Illustrissima la carta della divisione del giardino disposta con modo non mai più usato da nessun *semplicista* né da luogo di studio. (...) per il Giardin di Mantova, ad ogni modo per le regole generali che ci sono e l'application de' Pianeti (...) », transcrit dans *La scienza a corte*, 1979, document 59, p. 236-237. Il faut souligner à ce propos que Bocchi avait non seulement travaillé au jardin de Pise aux côtés de Malocchi – lequel, on l'a vu, y mit en place un repérage numérique –, mais avait pratiqué le « manuel » de Casabona, sur lequel est tracé son monogramme (BUP, ms. 464, fol. 14v : voir Tongiorgi Tomasi, 1983b, p. 15 et fig. 15), et connaissait sans aucun doute le système de classement du Giardino delle Stalle exposé par Del Riccio.

⁵⁸⁶. Ainsi Lamarche-Vadel, 1995 (repris et développé dans Lamarche-Vadel, 1997, troisième partie : « Jardins hermétiques », p. 101-154), qui saisit bien comment le « carroyage » des jardins botaniques permet de « classer » et de « mémoriser » les plantes, mais, en centrant son étude sur la formule du *giardino segreto*, axe trop fortement son approche sur une dimension du « secret » qui caractériserait unanimement tout jardin où s'expose une collection de plantes.

même, il s’est libéré de cette affinité réelle, de cette relation nécessaire qui devait associer, dans la tradition scolastique, la logique à l’ordre des choses : les procédures de mise en ordre et de repérage des espèces au sein du jardin botanique ne préjugent en rien de l’usage qui en sera fait, *pas plus qu’elles ne livrent quelque savoir que ce soit quant à leur nature*⁵⁸⁷.

Or, c’est là sans doute que se marque une véritable rupture, notamment si l’on pense à la conception de la collection incarnée par le Studiolo du Palazzo Vecchio (fig. 134). Le point de départ de toute l’« *invenzione* » de Borghini tient dans la représentation de l’ordre de la collection, dont les catégories sont d’emblée déterminées par les substances :

Le *stanzino* (...) doit servir de *guardaroba* de choses rares et précieuses (...) rangées chacune selon leur genre dans leur propre armoire. Il me semble que l’invention doit se conformer à la matière et à la qualité des choses que l’on doit ranger, afin qu’elle embellisse la salle et ne soit pas étrangère à cette intention, mais au contraire serve en partie de signe et presque d’inventaire pour retrouver les pièces, en désignant d’une certaine manière par les figures et les peintures qui seront au-dessus, sur les côtés et sur les armoires ce qui est conservé à leur intérieur⁵⁸⁸.

Comment le décor explicite-t-il ce classement ? Ces choses « rares et précieuses », *mirabilia* qui ne sont pas distinguées en *artificialia* et *naturalia*, sont produites à la fois par l’art et la nature : on peindra donc *La Nature et Prométhée* au centre de la voûte. Et comme la matière est composée des quatre éléments, ceux-ci fourniront les thèmes de chaque paroi, clairement identifiés par leurs personnifications allégoriques sur chaque côté de la voûte, reliées aux angles par des couples de *putti* qui incarneront les quatre qualités (fig. 135). Le modèle conceptuel, comme l’a bien montré Lina Bolzoni, est le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo ; le programme en reconduit la relation entre lieu et figure comme déictique et l’articulation du rapport de l’un et du multiple par toute une topique de l’analogie qui se base sur la théorie du microcosme, de l’homme comme réduction du monde⁵⁸⁹. Autrement dit, à l’organisation catégorielle des objets doit répondre un décor à fonction sémantique

⁵⁸⁷. Falguières, 1996a, p. 12.

⁵⁸⁸. Lettre de Vincenzo Borghini à Giorgio Vasari, fin août-début octobre 1570 : « *Lo stanzino (...) ha da servire di guardaroba di cose rare et pretiose (...) riposte ne’ proprii armadii ciascuna nel suo genere. L’invention mi pare che si dimandi conforme alla materia et alla qualità delle cose che vi si hanno a riporre, talché la renda la stanza vaga, et non sia interamente fuor di questo proposito, anzi serva in parte come per un segno et quasi inventario da ritrovar le cose, accennando in un certo modo le figure e le pitture che saranno sopra et intorno et negl’armadii quel che e serbono dentro a loro* », dans Frey, 1923-30, vol. II, p. 886-887 (également reproduit dans Allegri – Cecchi, 1980, p. 342).

⁵⁸⁹. Bolzoni, 1980. Sur l’épistémologie des réseaux analogiques du Studiolo, voir aussi Morel, 1982. Signalons à ce propos qu’en 1578, Giulio Cesare Muzio envoie de Venise « *doi libri intitolati il Theatro del mondo* » à François (ASF, MDP, 720, fol. 106, lettre du 21 février 1578, transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, n° 149, p. 144), mais rien n’assure qu’il s’agisse d’un ouvrage de Giulio Camillo (contrairement à ce que suggèrent les éditrices, p. XII).

qui fournit à la collection son propre « inventaire », assigne à l'agencement des armoires le statut même de catalogue.

Même si l'art de la mémoire fournit également la base du « rangement » des jardins botaniques – mais il s'agit alors, nous l'avons vu, d'une technique mnémonique délestée de principes analogiques et dont la finalité demeure strictement opératoire –, même si la notion de microcosme a pu informer en partie le réglage de leur tracé⁵⁹⁰, l'indexation qui s'y effectue se trouve bien dégagée de l'exigence qui était au cœur d'un dispositif comme le Studiolo : reproduire la structure par laquelle est interprétée la nature, qui se donne à la fois comme fragmentaire dans l'ordre du sensible et totalisante dans l'ordre de l'intelligible. Non que les milieux savants se désintéressent de ce problème de structure ; il y a notamment, dans les recherches d'un Cesalpino ou d'un Aldrovandi, un souci certain de parvenir à une modélisation de l'organisation du règne végétal, qui anticipe sur le développement des préoccupations taxonomiques au XVII^e siècle⁵⁹¹. Mais le jardin botanique ne se charge pas – encore – d'en rendre compte dans la disposition des plantes⁵⁹².

Ce point engage d'ailleurs toute un pan de la problématique de « l'encyclopédisme » du XVI^e siècle, auquel je ne peux ici que faire allusion : l'activité de compilation repérée par Foucault⁵⁹³ ne saurait être dissociée du travail de classement qu'elle implique, et dont les recherches récentes de Patricia Falguières ont montré qu'il reste à mesurer précisément ses dettes à l'égard d'un modèle culturel essentiel, celui de la dialectique. Définir une partition catégorielle où exposer des lieux communs, tel fut en effet l'objectif des grands recueils de topiques du XVI^e siècle, les *Officina* d'un Ravisius Textor (1520) ou le *Theatrum vitae humanae* d'un Théodore Zwinger (1565-72), qui se refléta également dans un petit ouvrage publié à

⁵⁹⁰. Cet aspect a souvent été évoqué pour le jardin de Padoue et la combinaison du cercle et du carré dans son plan : voir notamment Azzi Visentini, 1984b, chap. 2 : « Il modello e le sue fonti », p. 33-104.

⁵⁹¹. Cesalpino, 1583 ; Aldrovandi rédige notamment une *Syntaxis plantarum* ou *Syntaxis de plantis* (BUB, Aldrov. 80-81) constituée de tables synoptiques : voir à ce sujet Morini, 1907, et de manière plus générale Tugnoli Pattaro, 1981, sur les « méthodes » de classification et l'élaboration d'un « système des sciences » chez le savant bolonais. Pour un résumé succinct des approches du problème de la taxonomie en botanique du XVI^e au XVII^e siècle, voir Debus, 1978, p. 49-52, et *La Science moderne*, 1995, p. 178-187.

⁵⁹². Contrairement à ce qui adviendra à partir du siècle suivant, comme aux jardins botaniques de Messine et de Paris selon les descriptions de Pietro Castelli (1640) et de Guy de la Brosse (1636) : voir Tongiorgi Tomasi, 1984a, p. 51 ; 1991b, p. 78.

⁵⁹³. Foucault, 1996 ; voir ci-dessus, « L'animal entre signe et objet ».

Munich en 1565 et considéré comme le premier manuel « muséographique » de l’Europe moderne, les fameuses *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* de Samuel Quicchelberg. Ce dernier y proposait pour les collections d’*artificialia* et de *naturalia* une ordonnance directement dérivée de cet art de bien ranger élaboré par la philologie, une « méthode de l’exposition universelle⁵⁹⁴ ». Le traité de Quicchelberg, lié au cercle des dialecticiens germaniques, manifeste la recherche d’un ordre encore empirique et se situe en fait juste avant la grande vague en Suisse et en Allemagne, dans les années 1570, d’un courant intellectuel qui proposait une nouvelle approche du problème du classement⁵⁹⁵. C’est-à-dire, sous la forte impulsion des recherches lancées dans les années 1550 par Pierre de la Ramée dit Ramus⁵⁹⁶, la mise au point d’une « méthode » de logique universelle renouvelant les notions aristotéliennes du genre et de l’espèce tout comme la prédilection platonicienne pour la division dichotomique – inadéquate à la biologie, doit-on remarquer, selon l’épistémologie exposée au début des *Parties des animaux*⁵⁹⁷ –, ferment qui allait conduire, dans toute l’Europe, à un vaste mouvement intellectuel qui s’attacha à mettre en arbres l’ensemble des connaissances, et dont les répercussions dans les différents champs du savoir reste en grande partie à évaluer :

Que les choses fournissent d’elles-mêmes leur principe d’ordonnance au terme d’une procédure de déduction logique, l’« analyse » ou « division », telle était donc l’ambition des « méthodistes », des « systématiciens » attachés à la refonte du système topique ; c’est-à-dire, étant donné la prégnance de la topique dans la transmission et l’apprentissage de tout savoir, que toutes les disciplines sont touchées par cette « fureur classificatrice », du droit à la médecine, et jusqu’à ces arts qui relèvent de l’« ordre sans ordre » de l’*oratio saluta* : l’histoire et l’histoire naturelle⁵⁹⁸.

Quoi qu’il en soit, la divergence entre ces deux conceptions de la collection, le Studiolo du prince d’un côté, le jardin botanique universitaire ou le musée du naturaliste

⁵⁹⁴. Falguières, 1992, dont l’étude est assortie d’une traduction des *Inscriptiones* proprement dites (Quicchelberg, 1992). Ses conclusions ont également été reprises par Olmi, 1996, p. 276.

⁵⁹⁵. Falguières, 1992, p. 98-101.

⁵⁹⁶. Voir entre autres Bruyère, 1984.

⁵⁹⁷. Aristote, *Parties des animaux*, I, 2-3, 642b 5-644a 11 (éd. 1993, p. 10-15). Sur l’épistémologie impliquée dans ce premier livre, voir l’édition commentée de Jean-Marie Le Blond (éd. 1995).

⁵⁹⁸. Falguières, 1992, p. 97 ; voir aussi Falguières, 1994. Sur cette répercussion du modèle dialectique, aspect assez récemment étudié de l’histoire des idées au XVI^e siècle et que les travaux de Patricia Falguières ont largement contribué à déceler, voir également Bolzoni, 1995, chap. 2 : « Alberi del sapere e macchina retorica », p. 26-86, et Chatelain, 1996. Pour une synthèse sur les développements de la dialectique humaniste, on consultera Vasoli, 1968, et plus récemment Jardine, 1988, ainsi que la bibliographie qui y est citée.

professionnel de l'autre, doit me semble-t-il être saisie à travers une différence de mode opératoire liée à leurs fonctions. Giuseppe Olmi souligne que dans le second cas, la collection se fait le projet d'un « théâtre de la nature » public, plus spécialisé que le « théâtre du monde » qu'est le Studiolo fortement privé du prince ; elle vise à devenir « non pas le lieu, plus ou moins symbolique, de recomposition de toute la réalité, mais un instrument de connaissance du monde de la nature⁵⁹⁹ ». Frontière décisive et pourtant subtile. D'abord parce que les deux paradigmes d'organisation que l'on peut ainsi dégager et, pour aller vite, désigner génériquement comme « allégorique » et « indiciel », peuvent très bien venir se côtoyer, du moins dans leur traduction en programmes décoratifs : c'est bien ce qui s'observe avec le *stanzino* de l'Aurore (réduction cosmique) et la *stanza degli uccelli* (catalogage d'images naturalistes dans une grille indicielle), au pavillon de Ferdinand dans la villa du Pincio dont nous sommes partis. En fait, il faudrait alors les opposer davantage par leur rapport au savoir, par la manière dont ils se construisent en tant que « théâtres » c'est-à-dire, encore une fois, en tant que dispositifs d'exposition à vocation encyclopédique. Un lieu comme le Studiolo du Palazzo Vecchio engage l'application d'une cosmologie et d'une anthropologie « traditionnelles », la théorie des quatre qualités comme matrice explicative du monde sublunaire. Il exploite une doctrine sans produire de connaissances nouvelles. En revanche le jardin botanique, dans la fonction opératoire de repérage qui lui est confiée, traduit moins des connaissances qu'il ne sert à les mettre en ordre. Il se donne, à proprement parler, comme *dispositif cognitif*. En termes spatiaux, nous l'avons vu, il s'agit d'un système avant tout linéaire, réductible à une séquence numérique à laquelle viendra se greffer, toujours temporairement, une liste alphabétique. Le Studiolo est au contraire un système fermé, un réseau analogique circulaire balisé par les tétrades des éléments, des qualités, des humeurs et des saisons⁶⁰⁰ ; il est du coup fortement centré (fig. 134-135) : les portraits de Côme et d'Éléonore de Tolède aux tympans, puis la belette (*impresa*) et le bélier (signe zodiacal) aux extrémités de la voûte, sont les effigies qui identifient ce centre, Prométhée, comme l'image du prince. La structure interprétative du monde est doublement fondée : par l'homme microcosme, par le souverain. En un mot, par le sujet⁶⁰¹. Le savoir

⁵⁹⁹. Olmi, 1992, p. 273 : « *Ciò che del museo si vuol fare non è il luogo, più o meno simbolico, di ricomposizione di tutta la realtà, ma uno strumento di conoscenza del mondo della natura* ».

⁶⁰⁰. Je renvoie à nouveau sur ce point à l'étude de Morel, 1982.

⁶⁰¹. Sur cette double centralité comme clef de l'imaginaire de la nature, voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne » et « Le complexe de Vulcain ».

qui se trouve mobilisé dans la déictique allégorique – ou encore géographique à la salle des cartes du Palazzo Vecchio – vaut d’abord par sa capacité à fournir le support d’une symbolique, avant tout celle du prince célébré comme le maître du monde terrestre que le contenu de la collection, une fois mis en ordre, *représente*, « met sous les yeux » du spectateur au sens latin du terme (*repraesentatio* signifie aussi hypotypose dans le vocabulaire rhétorique, ou paiement en argent comptant dans le langage juridique)⁶⁰². Autrement dit, il s’agit moins de réduire le « livre de la nature » aux exemplaires des multiples espèces qui la composent que de redéployer l’unité du monde par les *mirabilia* et les peintures qui les désignent, par des objets et des images qui se donnent pareillement comme figures. Ou encore, en radicalisant l’opposition, la collection est instrument d’analyse d’un côté, de synthèse de l’autre.

Ces deux registres impliquent finalement des manières de penser la procédure de classement inverses l’une de l’autre dans leur déroulement, que l’on pourrait schématiser en termes rhétoriques. Dans le programme de Borghini pour le Studiolo, c’est l’*inventio*, comprise comme la découverte des éléments qui relient un ensemble hétéroclite, qui conditionne toute la *dispositio* – l’*elocutio* constituant en quelque sorte le domaine propre de l’équipe de peintres dirigée par Vasari⁶⁰³. Dans le paradigme indiciel de la collection, la *dispositio* prend tout en charge en évacuant le recours même à l’*inventio* dans la résolution du problème du classement⁶⁰⁴ : le niveau topique, si l’on pousse l’analyse, apparaît confiné à la

⁶⁰². La Tribune des Offices, où la plupart des objets ne seront plus dissimulés derrière les armoires mais visiblement exposés, prolonge la symbolique du Studiolo, comme l’ont bien établi les travaux de Detlef Heikamp (voir en dernier lieu Heikamp, 1997a, p. 334-338) : la rose des vents, la figuration du zodiaque, les allusions aux quatre éléments reconduisent une représentation cosmique que le plan octogonal et la coupole, reproduits en miniature dans le *tempietto* central, relient plus abstraitement à la notion de « microcosme ». Monument à la gloire médicéenne, la Tribune manifeste pourtant un « étiolement du système analogique », un relâchement des « structures épistémologiques d’un savoir » selon les termes de Morel, 1982, p. 204-205. Réadaptation du Studiolo, elle en laisse toutefois de côté le réseau iconographique élaboré par Borghini : toute la stratégie mnémonique qui s’y était appliquée est finalement abandonnée dans cette conception de la collection princière nouvelle par son exposition – mais sans doute moins, nous l’avons vu, du point de vue de l’accessibilité. Que le collectionnisme continue toutefois à orienter le décor peint aux Offices, mais par d’autres modalités, c’est ce qu’a récemment montré Morel, 1997, en étudiant les grotesques aux voûtes du corridor oriental, de l’armurerie et du *stanziino delle Matematiche* (chap. 5, « Du collectionnisme éclectique à l’illustration scientifique : le décor des Offices (1579-1600) », p. 63-73).

⁶⁰³. Cette lecture du Studiolo comme stratification rhétorique tire parti des analyses de Bolzoni, 1980, qui a bien établi que la notion d’« *invenzione* » chez Borghini reste fondamentalement un mode opératoire de la pensée, un art de trouver des liens comme l’*inventio* antique était l’art de trouver des arguments (p. 261-263).

⁶⁰⁴. On pourrait établir un parallèle avec la réduction progressive des compétences de l’*inventio* au profit de la *dispositio* qui se fait jour dans l’esthétique de la seconde moitié du XVI^e siècle, très intelligemment retracée par Ossola, 1971, p. 33-164, à partir des ouvrages de théorie de l’art.

liste alphabétique des plantes compilée sur des traités – c'est-à-dire, comme toute liste topique, établie sur un texte ou un corpus de textes dont on démembrer des fragments. Le jardin-livre se ferait art de disposer et de ranger des lieux communs, qui seraient les noms des végétaux susceptibles d'y être cultivés, en opérant, doit-on à nouveau souligner, dans un arbitraire pleinement assumé. Ce qui consacre le jardin universitaire comme « instrument de connaissance du monde de la nature », comme machine cognitive, c'est sa capacité à classer des choses précisément sans préjuger de leur nature. En quelque sorte, dans le processus historique qui conduit du XVI^e au XVII^e siècle les sciences naturelles de l'inventaire descriptif aux préoccupations taxonomiques, c'est-à-dire d'une *epistèmè* du « catalogue »⁶⁰⁵ à cette *epistèmè* du « tableau » mise en évidence par Foucault⁶⁰⁶, la collection, musée naturaliste ou jardin, offrirait ainsi le terrain d'une mise à plat des connaissances, préliminaire à leur structuration arborescente, qui, plus tard encore, chez un Lamarck ou un Darwin, ouvrira la voie à une approche généalogique⁶⁰⁷.

On peut douter que le système de repérage numérique, préconisé par Del Riccio selon le modèle des institutions botaniques, ait été effectivement appliqué à cette époque dans des jardins de fleurs princiers. Pourtant la division de l'espace en *quadri* et *compartimenti* géométriques se fait règle générale⁶⁰⁸. Dans les villas médicéennes, les créations dues à Ferdinand dans les dernières décennies du siècle l'illustrent parfaitement. Avec raison, Giorgio Galletti a rapproché du vocabulaire formel des jardins botaniques le dessin des six

⁶⁰⁵. Olmi, 1992, et surtout Falguières, 1996a.

⁶⁰⁶. Foucault, 1966, chap. 5 : « Classer », p. 137-176.

⁶⁰⁷. En d'autres termes, il est nécessaire de réviser en profondeur notre image de l'intérêt « pour la *varietas rerum* » à la Renaissance, telle qu'a pu la tracer un peu vite Koyré, 1973b, « L'apport scientifique de la Renaissance » (1951), p. 53, en valorisant l'accumulation des données mais en affirmant : « Ce qui manque, en revanche, c'est la théorie classificatrice, la possibilité de *classer de manière raisonnable* les faits que l'on a réunis : au fond, on ne dépasse pas le stade du catalogue » (je souligne). Les questions soulevées ici mériteraient d'ailleurs de nombreux développements. Le modèle même des recherches des dialecticiens qui se concentrent dans les années 1550-1570, sous l'impulsion de Ramus, sur la « mise au point d'un protocole de définition/description des choses qui, renouvelant les catégories logiques d'Aristote (la classification par le genre et par l'espèce), en permettent la localisation » (Falguières, 1992, p. 97-99 ; voir également ci-dessus), a pu jouer un rôle non négligeable dans l'évolution épistémologique des sciences naturalistes. Le cas de Cespino, aristotélicien convaincu, pourrait fournir le point de départ à une enquête sur cet aspect de la naissance de la systématique moderne.

⁶⁰⁸. Voir notamment Lazzaro, 1990, p. 33-43. Un repérage des cultures par numérotation est en tout cas attesté au début du XVII^e siècle pour le jardin de bulbeuses du duc Francesco Caetani à Cisterna, d'après les plans assortis de listes de plantes de son manuscrit de 1625 (Rome, Archivio Caetani 488) : voir les reproductions dans Masson, 1972, fig. 6, et Segre, 1996b, p. 189. L'ampleur et la spécialisation de sa collection – au milieu du siècle, sur 60 000 plantes, près de la moitié étaient des anémones de 230 sortes –, justifiaient largement ce recours à la méthode des jardins universitaires.

unités réparties de chaque côté de la terrasse intermédiaire à la Petraia (fig. 96), la grande partition du jardin principal de l’Ambrogiana (fig. 97) et le « *prato di Madama* » aménagé en 1596 pour Christine de Lorraine sous l’aile nord du palais Pitti à Boboli (fig. 82), telles que les figurent les différentes vues d’Utens⁶⁰⁹. Celui de l’Ambrogiana est le plus complexe avec ses quatre groupes de quatre *quadri* séparés par des *pergolati* en berceau, limités par des haies basses et plantés d’arbres fruitiers aux angles. De petites rigoles arrosent les précieuses cultures de fleurs disposées dans les motifs géométriques, dont le délicat pinceau d’Utens annote les couleurs et les feuillages⁶¹⁰. Nous sommes au plus près des prescriptions de Del Riccio pour le « *giardino de’ fiori* » royal. Le jardin de fleurs à six *quadri* de la villa romaine de Ferdinand les aurait précédés. La vue de Domenico Buti (1602) le légende comme « *spartimenti di semplici* » entourés de fruitiers nains (fig. 100, n° 47) : il aurait, comme à l’Ambrogiana plus tard, combiné la formule du jardin de fleurs avec celle du verger d’arbres nains, également associées dans le « *giardino di un re* » de Del Riccio⁶¹¹. La fresque de Zucchi documente le projet initial, dont la réalisation s’amorce dès 1576 (fig. 98) : on notera que le dessin des deux *quadri* au nord (à droite dans la vue) se retrouve presque identique dans certains des *quadri* du jardin de fleurs de Boboli, dont la composition repose sur une répétition de motifs alternés. De tels schémas à base de carrés, de triangles ou d’autres figures simples qui informent le tracé des jardins botaniques, issus d’une longue tradition décorative, étaient en fait largement diffusés par des gravures comme celles de Serlio et surtout par des recueils manuscrits de modèles, tels celui rassemblé par Casabona à Pise⁶¹² ou le petit livret de Bartholomeus Menkins (Bartholomäus Menckius) dédié en 1586 à l’électeur palatin Louis VII⁶¹³. Des jardins universitaires, ces exemples ont pu tirer le degré

⁶⁰⁹. Voir Acidini Luchinat-Galletti, 1992, p. 159-160. Le « *prato di Madama* » de Boboli, créé en 1596 pour Christine de Lorraine (ASF, FM, 69, fol. 37v, 20 mai 1596, d’après Galletti, 1999, p. 232 et p. 237, note 37) mais détruit dès 1606, serait le premier jardin à Florence consacré exclusivement à la culture de fleurs (Galletti, 1998, p. 60). Maiorino – Minelli – Monti – Negroni – Segre, 1991, p. 283-284, affirment d’autre part que le « *giardino di Madama* » dans la zone de la *grotticina* au nord de la longue *ragnaia*, déjà représenté sur le plan de Buonsignori en 1584 (ici même fig. 81) et sans doute créé pour Jeanne d’Autriche (Guerrieri – Chatfield, 1972, p. 41), était aussi un jardin de fleurs. Cependant, ce plan gravé comme la lunette d’Utens n’indiquent pas de *compartimenti*, mais apparemment des arbres fruitiers, sans doute sous forme naine dans la parcelle la plus au nord.

⁶¹⁰. Un détail rapproché de la lunette d’Utens est publié par Lazzaro, 1990, p. 36, fig. 25.

⁶¹¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 51r-54r (éd. Heikamp, 1981, p. 78-84) : les fleurissements y sont assurés par des plantes en pots changées quotidiennement.

⁶¹². Voir Tongiorgi Tomasi, 1983b.

⁶¹³. Menkins, BNCF Targ. 88. Le manuscrit porte les dates 1584 (fol. 7r) et 1586 (au dos de couverture) ; chaque dessin de jardin ou de labyrinthe, accompagné d’une liste de plantes en latin, est associé à une figure tutélaire, personnage mythologique ou historique. Notamment signalé par Tongiorgi Tomasi, 1983b, p. 23, ce

de sophistication apporté au dessin des *compartimenti*. Il s'agissait d'exposer une collection végétale dans un but avant tout ornemental – qui est loin d'être exclu des jardins universitaires –, éventuellement d'en assurer le repérage, mais sans doute pas de la classer à des fins didactiques.

On pourrait cependant déceler des dispositions à caractère « indiciel » dans certains jardins princiers de l'époque. C'est le cas en particulier, à la villa de Ferdinand sur le Pincio⁶¹⁴, de la répartition systématique d'hermès aux angles des seize quadrilatères du verger, comme l'illustre déjà Zucchi (fig. 98). Cette collection de soixante-douze pièces, pour l'essentiel toujours conservée sur place, provenait d'un noyau d'antiques hérité de Jules III à la villa Giulia ; des versions modernes le complétaient. Elle semblait constituer selon Carlo Gasparri « une sorte d'illustration de traité iconographique et de mythologie gréco-romaine, (...) un pendant en marbre à la collection de portraits peints conservés dans le salon de la villa⁶¹⁵ », imitée quant à elle de la série giovienne initiée par Côme I^{er}. Certes, la dispersion spatiale de cette collection interdit la vision synoptique habituellement recherchée dans ce type de « galerie de portraits », qui devait s'observer par exemple dans la salle des cartes géographiques du Palazzo Vecchio. Elle peut avoir, comme nous l'avons vu à propos de la question des circulations, une fonction architectonique de bornage des allées⁶¹⁶. En même temps, la nécessité de « spatialiser » une série de sculptures destinées, par leur type même, à scander un parcours exploite ici la partition géométrique du jardin⁶¹⁷. C'est la trame des *quadri* qui assure le repérage des exemplaires, comme dans les jardins botaniques, comme dans la grille modulaire de la *pergola* fictive peinte par Zucchi dans la *stanza degli uccelli* (fig. 98). À ces images dont l'iconographie relève de l'histoire, le jardin assigne des lieux selon la vieille logique de l'*ars memorativa*, lieux qui sont qualifiés par leur position et non par leur aspect ; il forme le cadre d'un rangement topographique à deux

livret est rapidement analysé par Lazzaro, 1990, p. 41-42, qui émet l'hypothèse qu'il ait été produit à Florence, où il est toujours conservé. Il nécessiterait des recherches plus approfondies.

⁶¹⁴. Je développe ici une hypothèse précédemment proposée au sujet du rapport entre espace et collections dans le jardin de la villa Médicis (Brunon, 1999b, p. 71-72).

⁶¹⁵. Gasparri, 1991, p. 476. Sur ces hermès, voir aussi les notices 10-13 dans *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999, p. 156-161.

⁶¹⁶. Voir *supra*, chap. 2, « Un lieu dessiné à la mesure du corps ».

⁶¹⁷. Il faut noter à ce propos qu'une analogie a pu se développer chez les dialecticiens du XVI^e siècle entre l'hermès, qui oriente le voyageur aux carrefours, et l'index, « note commune des choses » (voir Falguières, 1990, p. 18, ainsi que 1996a, p. 15 et p. 19, note 23). Le jardin de la villa Médicis en représenterait en quelque sorte la matérialisation.

dimensions, à la fois plus souple qu’une stricte exposition séquentielle, que l’hétérogénéité de la série rendrait probablement délicate, et néanmoins susceptible d’être ramené à un ordre linéaire par le jeu d’une numérotation continue⁶¹⁸. Il pourrait bien s’agir d’une forme « moderne » de théâtre de la mémoire, dont la valeur didactique serait à relier au caractère public du jardin, conforme à la tradition d’accueil des *vigne* des cardinaux romains⁶¹⁹. À Pratolino en revanche, seul le *prato* de l’Apennin avec sa double rangée d’antiques, dont nous avons noté l’affinité avec les galeries de sculptures, soumet la disposition des pièces à un schéma géométrique régulier. Mais les *mirabilia* qui font vraiment l’attraction, les automates ou dans une moindre mesure les végétaux, échappent à un tel classement spatial.

Cette logique de la spatialisation indicielle se trouve finalement pleinement exploitée dans le projet de jardin royal d’Agostino Del Riccio. Olmi a pu y voir la formulation du jardin comme « musée naturaliste » qui rassemblerait des *naturalia*, animaux et plantes, et des *artificialia*, leurs images peintes ou sculptées⁶²⁰. Alessandro Rinaldi a bien saisi dans le *bosco regio* et ses quatre labyrinthes l’articulation d’un espace d’exposition, une machine classificatoire qui, au travers de procédures mnémotechniques, permet de réunir tous les monuments les plus mémorables des jardins romains et florentins de l’époque, « un théâtre de la mémoire dans lequel Del Riccio peut distribuer et archiver les trésors d’une longue fréquentation des jardins contemporains⁶²¹ ». Il faut même aller plus loin. C’est d’abord l’ensemble du projet inachevé de l’*Agricoltura sperimentale* qui répond en fait à cette intention : il s’agit pour Del Riccio, comme l’explique son avertissement aux lecteurs, d’écrire une somme qui enseigne tout ce que lui-même a pu connaître par sa longue « expérience », en dissertant de chaque plante qu’il connaît. L’ordre des chapitres est alphabétique, et une « table universelle » copieuse, apparemment non rédigée, aurait dû orienter la consultation⁶²². Le traité se présente ainsi comme une encyclopédie « horticole », organisée en articles dont les entrées sont principalement fournies par les noms des

⁶¹⁸. En l’absence d’une documentation suffisante sur la disposition originelle dans les sources, il est difficile de connaître les modalités précises du « classement » des hermès. On peut tout du moins réfléchir aux possibilités que cette répartition permettrait.

⁶¹⁹. Sur cette dimension publique, voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

⁶²⁰. Olmi, 1992, p. 266-267.

⁶²¹. Rinaldi, 1992, p. 144-145 : « *un teatro di memoria su cui il Riccio può distribuire e archiviare i tesori di una lunga frequentazione dei giardini contemporanei* ». Heikamp, 1981, p. 61, avait déjà repéré ce rapport au collectionnisme, à l’art de la mémoire et à l’encyclopédisme.

⁶²². Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 4v-5r.

plantes : la structure répond tout à fait aux exigences « modernes » de l'encyclopédisme⁶²³. Ce découpage méthodique est cependant perturbé par de continuelles digressions ; elles ont la saveur et parfois la lourdeur de l'interminable monologue d'un frère dominicain bavard, peu avare d'éloges, qui voudrait tout dire à ses lecteurs – ses amis – et laisse à d'autres plus experts le soin de réviser son texte dans le cas d'une éventuelle impression⁶²⁴.

Dès lors, le « *giardino di un re* » doit être lu comme le sommet de tout l'édifice. Longue *ekphrasis* d'une utopie, ce chapitre se présente comme programme prescriptif mais apparaît avant tout comme une sorte d'exercice de virtuosité. Del Riccio n'est pas l'intellectuel ou l'artiste qui propose ses services aux puissants en rédigeant un projet idéal, la *Sforzinda* d'un Filarete, la *Recette véritable* d'un Palissy⁶²⁵. En bon praticien de l'*ars memorativa*, il décrit ou même il *imagine* une structure capable de rassembler son savoir, fruit d'observations, de transmissions orales et non de connaissances livresques. Il agence les « topiques » qu'il s'est constitués, bricole un montage d'*exempla*. Les modèles qu'il se donne, le plus souvent en explicitant la source empirique d'où il les tire – et c'est majoritairement Pratolino qui les lui fournit –, sont bien moins des motifs qu'un improbable mécène se mettrait à faire reproduire que des cas érigés au rang de *lieux communs*. Du point de vue de l'énonciation, il s'agit effectivement d'un « musée » : une anthologie de l'art des jardins, une collection d'unités qui tiennent du *ready-made*. C'est-à-dire, très précisément, d'un catalogue, qui cette fois du point de vue de l'énoncé se trouve spatialisé sous la forme d'un jardin.

C'est ce qui lui permet de laisser un temps l'ordre alphabétique pour adopter un autre traitement discursif qui ne préjuge pas plus de la matière à traiter : la séquence numérique⁶²⁶. Le *bosco regio* se décompose en quatre *quadri*, qui sont des *laberinti* et comprennent chacun huit « *grotte* », terme générique qui peut désigner une grotte aussi bien

⁶²³. Céard, 1996^o, relève la tendance du genre des recueils de lieux communs à passer au cours du XVI^e siècle d'un classement raisonné par matières à un ordre purement alphabétique. Ajoutons que cet infléchissement dans l'organisation du savoir s'observe également chez Ligorio, qui, lors de la seconde rédaction de son *Libro dell'antichità* à partir de 1568, passe d'une division selon les sujets à un rangement alphabétique par articles (voir Coffin, 1964, p. 191, pour une présentation générale des manuscrits de Naples et de Turin). Il semble d'ailleurs que les jardins botaniques, au cours de la première moitié du XVII^e siècle, parcourront le chemin inverse...

⁶²⁴. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 49v.

⁶²⁵. Filarete, 1972 ; Palissy, 1996b.

⁶²⁶. Un analyse du « programme » ainsi proposé par Del Riccio est donnée ci-dessous dans l'appendice 2, « Le *bosco regio*, catalogue encyclopédique ».

qu’une fontaine ou une colline artificielle. Comme dans les jardins botaniques ou les *Inscriptiones* de Quicchelberg, qui se déclinent en cinq « classes » chacune subdivisée en une dizaine d’ « inscriptions »⁶²⁷, une partition à deux niveaux sert ici à ranger l’ensemble des « objets ». Le recours à la formule du labyrinthe assure la fixation d’une série linéaire : même si les *quadri* doivent être dessinés comme des *Irrgärten* à itinéraire multiple, des inscriptions codées guideront les membres de la cour royale sur le bon chemin⁶²⁸, repérage qui n’est pas sans rappeler celui des *compartimenti* d’un jardin botanique. D’ailleurs, la description ne cherche guère à détailler leur planimétrie ; elle suit seulement un mouvement centripète puisque la huitième « grotte » est toujours située au milieu de chaque labyrinthe, et se termine sur la place centrale du *bosco*, laquelle se présente, nous l’avons vu, comme un véritable « théâtre du monde » et « théâtre de la mémoire » proche de la Cité du Soleil de Campanella, selon un agencement cette fois panoptique et non plus séquentiel. Les grottes naturalistes dont il a été question plus haut sont aussi à interpréter comme des dispositifs mnémoniques. Les images en sont énumérées par des listes qui suivent à peu près un ordre alphabétique ; elles s’apparentent directement à celles proposées dans l’*Arte della memoria locale*⁶²⁹ : le dominicain, qui rédige cette partie du traité deux ans plus tard, transcrit vraisemblablement au fil de la plume les séries qu’il a lui-même mémorisées par sa pratique de l’*ars*. Le catalogue que constitue le texte se voit ainsi annexer autant d’index lexicographiques. De même, les « histoires » qu’il propose comme sujets, par exemple pour la grotte du Lion, sont autant de *topoi* que la figuration devrait se charger de transmettre. À l’ « inventaire du mémorable », de la variété des créatures enregistrée par leur dénomination, des coutumes, manières de pêcher, sortes de navires, etc., le jardin de papier offre une structure, des cases numérotées où ranger cette collection de lieux communs qui se veut universelle et exhaustive, en un mot encyclopédique. Comme dans les jardins botaniques, la spatialisation indicielle permet du coup un classement de ce contenu qui s’affranchisse de ses déterminations. En effet, les thématiques se dégageant de l’iconographie des grottes ne manifestent guère la recherche d’une cohérence d’ensemble ; même les dominantes qui se dessinent pour les deux derniers labyrinthes – les animaux puis le monde pastoral – n’ont

⁶²⁷. Quicchelberg, 1992.

⁶²⁸ Del Riccio, BNCF Targ. 56, fol. 61r (éd. Heikamp, 1981, p. 94) : « *si dee fare certe lettere in terra in marmi, cifere che ti amoniscono le vie che ti hanno da tenere e non intendi se non gl’uomini di corte tali cifere* ». Sur la notion d’*Irrgarten*, voir Kern, 1981, Carpeggiani, 1991, et *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

⁶²⁹. Les listes des espèces de quadrupèdes, de poissons ou d’oiseaux se recoupent plus ou moins d’un traité à l’autre : voir respectivement Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 57v, 60r et 63v (éd. Heikamp, 1981, p. 89, 92-93 et 98-99) et BNCF Naz. II, I, 3, fol. 19v, 17v et 20r.

pas de caractère systématique. La *dispositio* prévaut sur l'*inventio*. La numérotation continue, qui règle le parcours fictif et ludique du visiteur que le discours descriptif met en scène, est le seul fil d'Ariane⁶³⁰ du dispositif littéraire agencé comme un édifice mental, une architecture imaginaire telle que l'*ars memorativa* apprend à les construire. Le projet de Del Riccio apparaît en définitive comme l'une des tentatives les plus abouties, avec la Casina de Pie IV aménagée au début des années 1560 par Pirro Ligorio au Vatican⁶³¹, de donner complètement corps à cette réceptivité du jardin envers le modèle du théâtre de la mémoire qui s'affirme dans toute la seconde moitié du *Cinquecento*⁶³².

Del Riccio propose ainsi un catalogage de l'art des jardins, non une taxonomie. Il s'en rencontre pourtant des tentatives. C'est le cas de la typologie sociale des villas tracée par Doni⁶³³ et surtout du chapitre des *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'Amore* où Vieri décline douze « significations de ces noms : Pratolino, Paradis et Jardin⁶³⁴ » puis les articule par une série de critères de division. Le philosophe semble en fait y appliquer cet art de la « ramification » que la réforme dialectique des humanistes, sous l'impulsion de Rodolphe Agricola, et surtout la quête de la « méthode », promue par Ramus à partir du milieu du siècle, établissent alors en tant que principe général de connaissance. Comme dans bien des passages de ses œuvres⁶³⁵, Vieri enchaîne ici les deux opérations de *collocatio*, d'assignation de chaque élément à une place précise, puis d'*ordinatio*, de « greffage » ou d'« embranchement » produisant un réseau arborescent, une syntaxe susceptible d'être exposée sous la forme de tableau. Autrement dit, son raisonnement paraît mettre à profit les principes de la « méthode » en tant qu'instrument d'organisation topique. Il faut donc

⁶³⁰. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 60v (éd. Heikamp, 1981, p. 94), se réfère d'ailleurs au mythe de Thésée : « *se tu non vuoi smarrirti, dei fare come fece l'innamorato di quella vaga donzella, che prese il gomitolo del rege et l'attaccò al principio del laberinto infino che arrivò al mezzo* ».

⁶³¹. Sur la Casina du Vatican comme manifeste de l'idéologie politique de Pie IV et système mnémotecnique d'exposition du savoir encyclopédique de Ligorio consigné dans ses manuscrits sur la culture antique, voir l'étude iconologique de Fagiolo – Madonna, 1972.

⁶³². Sur les multiples ressorts de cette convergence, voir les travaux de Fagiolo, 1980a et b, 1993 et 1995, qui insistent notamment sur les grands modèles littéraires que fournissent *La Divine Comédie* et l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Sur le démantèlement progressif de l'association entre jardin et théâtre de la mémoire, en particulier au cours du XVIII^e siècle, voir Hunt, 1995.

⁶³³. Doni, 1977 : voir *supra*, chap. 1, « L'apologie rustique » et « Les divertissements du prince ».

⁶³⁴. Vieri, 1586, « *Le significatione di questi nomi, Pratolino, Paradiso et Giardino ; et come si prenda in questo luogo. Capitolo I* », p. 11-18 : voir ci-dessous l'analyse synoptique dans l'appendice 3, « Pratolino, paradis et jardin chez Francesco de' Vieri ».

⁶³⁵. Il y manifeste constamment le souci de raisonner « avec ordre » ; Vieri a d'ailleurs occupé un poste de lecteur de logique à l'université de Pise en 1553-1554 puis de 1570-1571 à 1574-1575 (Barsanti, 1993, p. 538). Sur sa carrière, voir *infra*, chap. 5, « Les enjeux d'une exégèse ».

replacer ce philosophe dans l’actualité de l’Europe savante de l’époque, dans cette « fureur classificatrice » lancée par les recherches des logiciens. Sa taxonomie du jardin n’a aucun rapport avec le découpage pragmatique de Doni en fonction du niveau social du propriétaire, qui prolongeait celui déjà établi par Crescenzi : il s’agit de déployer un réseau sémantique fondé sur l’analogie, où Pratolino apparaisse comme le centre d’une échelle ontologique, d’une hiérarchie où se tient l’unité du macrocosme et du microcosme. Vieri fait simplement jouer les rouages bien huilés d’un ensemble topique qui n’est autre que l’héritage de la métaphysique⁶³⁶.

Rien de tout cela chez Del Riccio. Il n’use pas d’une telle « méthode » de ramification, outil à compétence universelle alors largement adopté dans les milieux intellectuels. Deux ans après la mort du dominicain, le pas sera pourtant franchi, dans le genre qu’il pratique, par Olivier de Serres – huguenot français que sa nationalité comme sa confession pouvaient rendre plus réceptif aux succès du ramisme. *Le Théâtre d’agriculture et mesnage des champs* (1600), qui par son titre et même et par son découpage en huit livres appelés « lieux » s’inscrit directement dans le grand mouvement des sommes didactiques et classificatoires enclenché par les dialecticiens, expose sa matière dans des chapitres déterminés par une division décrite dans des tables synoptiques⁶³⁷. Pourtant, Del Riccio ne se contente pas non plus d’appliquer simplement cet art de la mémoire traditionnel « à la dominicaine » qu’il enseigne dans le manuscrit de 1595 et dont, selon Frances Yates, la seule modernité conceptuelle consisterait dans la présentation des règles au moyen d’images symboliques accompagnées de titres, qui correspond à ce que propose Giordano Bruno dans les *Sceaux* publiés en 1583 en Angleterre⁶³⁸. Il semble que le *bosco regio* tire complètement parti des bénéfices d’une disposition indicielle mise en place,

⁶³⁶. Dialecticien « ramiste » dans sa démarche classificatrice, Vieri n’en demeure pas moins le fervent défenseur de cette « ontologie des substances » que tendent à mettre en retrait les praticiens de l’indexation – comme l’a bien mis en évidence Falguières, 1996a, p. 15-17 – , acteurs au contraire d’un véritable « démantèlement de la métaphysique ».

⁶³⁷. Serres, 1996. Voir en particulier le Sixième lieu, « Des jardinages », qui distingue quatre « espèces » de jardins, potager, bouquetier, médicinal et fruitier (p. 730-731 et 735). L’innovation en question tient surtout à l’organisation systématique du traité : Del Riccio, en séparant *giardino de’ fiori*, *giardino de’ frutti* et *bosco*, rend compte de la typologie courante de son époque sans la théoriser.

⁶³⁸. Yates, 1975, p. 265, qui publie aux fig. 13 a-f ces planches de l’*Arte della memoria locale* (Del Riccio, BNCF Naz. II, I, 13). Ajoutons que la conception de l’*ars memorativa* chez Del Riccio, étrangère aux développements « hermétiques » que lui avaient donnés Camillo puis Bruno (notamment Bruno, 1997, pour lequel il faut également renvoyer à l’autre livre bien connu de Yates, 1988), l’est aussi à sa récupération par la méthode dialectique du ramisme (sur cette dernière, voir Rossi, 1993, p. 123-128, et Yates, 1975, p. 250-261).

vraisemblablement au cours du dernier quart du siècle, dans les jardins botaniques et les musées naturalistes professionnels, selon un processus qui reste en grande partie à explorer. Par Casabona, peut-être par Aldrovandi⁶³⁹, Del Riccio pouvait en mesurer l'opérativité et la vertu didactique : la « machine mnémonique » construite par son jardin utopique intègre le recours à un ordre matriciel expérimenté dans le domaine du collectionnisme naturaliste⁶⁴⁰. Toutefois, il ne s'agit plus tellement de mettre en ordre le « livre de la nature » mais plutôt ce qui serait un « livre des jardins » : recueillir et disposer en une galerie muséale les lieux communs de la villa princière, en un exercice descriptif dont l'ambition rejoindrait presque, par la puissance qu'elle accorde à l'imagination, celles d'un Philostrate dans le domaine mythographique, voire d'un Dante dans le domaine moral⁶⁴¹. C'est, avec sa modeste prose et son savoir tout empirique, d'un « jardin des jardins » que Del Riccio s'efforce de rêver.

Ainsi s'établit le terme, provisoire, de cette longue enquête sur les rapports entre collectionnisme naturaliste et art des jardins. Au delà des convergences de contenu que l'on repère aisément (objets et images), il est nécessaire d'explorer les types de disposition et d'exposition, leur arrière-plan culturel et leurs enjeux : les multiples aspects des modèles de la *Wunderkammer* princière ou du musée naturaliste qui affleurent dans une villa comme Pratolino ne peuvent être saisis qu'au travers de l'éventail de leur modalités, qui permettent d'en évaluer les structures et les facteurs communs tout en délimitant plus précisément leurs stratégies propres. C'est alors que les qualifications de « musée singulier de *mirabilia* » et de « véritable *studiolo* en plein air » proposées par Zangheri, si on les prend dans leur sens spécifique, renvoient en définitive à deux paradigmes qui s'opposent en grande partie. Du premier, Pratolino, qu'il faut dans ce cadre associer au Casino de San Marco, imiterait la richesse et la variété – antiques, animaux et plantes – sans assumer la vocation institutionnelle et didactique. Le second implique une cohérence programmatique qui reste

⁶³⁹. Le savant bolonais connaissait du dominicain l'*Istoria delle pietre*, l'*Agricoltura teorica* et l'*Agricoltura sperimentale* (voir BUB, Aldrov. 136, vol. XVII, fol. 87r, cité par Tosi, 1989, p. 27, note 73) ; ils pouvaient être en contact. Sur la question de la « méthode » chez Aldrovandi, voir surtout l'ouvrage de Tugnoli Pattaro, 1981.

⁶⁴⁰. Bolzoni, 1980, p. 290-295, avait bien pressenti dans le traité sur la mémoire locale de Del Riccio une inflexion marquant la spécialisation du collectionnisme. Mais c'est finalement dans le *bosco regio*, autrement dit dans l'application de l'*ars memorativa* et non sa théorisation, qu'elle apparaît la plus complète.

⁶⁴¹. Yates, 1975, p. 108, a montré qu'au XVI^e siècle, de manière explicite chez Ludovico Dolce (1562), *L'Enfer* pouvait être considéré comme système mnémonique propre à mémoriser les châtiments.

à interroger pour le *barco* de François, ce qui sera l’objet du prochain chapitre. En tout cas, par sa composition irrégulière, Pratolino renonçait à la disposition indicielle que sa richesse floristique aurait pu appeler et qui, dans la villa romaine de son frère, semble avoir été exploitée au moins pour les hermès.

Plus généralement, il apparaît qu’en marge de l’expérience décisive des jardins botaniques universitaires, à laquelle ils se rattachent par maints points, les jardins princiers de la seconde moitié du XVI^e siècle mettent en jeu un savoir encyclopédique, aident éventuellement à son développement mais ne constituent pas au sens propre des « instruments de connaissance » comme les véritables collections naturalistes. Certes, le collectionnisme princier a sans nul doute été infléchi par l’essor des sciences naturelles qui s’affirmait alors en Italie, auquel il a pu en retour contribuer ; ses visées n’en étaient pas moins différentes et les jardins qu’il dotait de grottes aux précieux décors, d’animaux réels ou figurés, de toutes les plantes disponibles, étaient finalement moins des lieux du *savoir* que des lieux du *pouvoir*. Selon le point de vue où nous nous sommes placés ici, le rapport au monde qui s’y fait jour engagerait, pour employer une métaphore diplomatique, l’*annexion* des sciences naturelles, récemment promues à une dignité intellectuelle nouvelle, au profit de la représentation politique, dont les Médicis, dans leur « mécénat » de la botanique, ont pu saisir toute l’opportunité. En un mot, *posséder* la nature plutôt que l’*inventorier*⁶⁴², en détournant plus ou moins les objets et les procédures que les milieux savants tentaient alors de circonscrire, serait devenu un nouveau moyen de « régner ». Toutefois, dans le projet de Del Riccio s’éclaire aussi cette virtualité qu’aurait pu contenir le « jardin royal », dispositif d’exposition mettant en ordre non seulement *naturalia* et *artificialia*, mais le savoir qui en rend compte⁶⁴³. C’est dans son utopie mnémonique que tente de se réaliser une ambition encyclopédique qui à Pratolino s’était seulement, et plus sagement peut-être, maintenue à l’horizon.

⁶⁴². J’utilise ici les titres des deux ouvrages de Findlen, 1994 (*Possessing Nature*) et d’Olmi, 1992 (*L’Inventario del mondo*).

⁶⁴³. Virtualité qui semble être passée à l’acte dans la première décennie du XVII^e siècle, si l’on considère le cas du Regio Parco de Turin : voir *infra*, chap. 5, « Parcours allégoriques ».

Chapitre 5

Natura naturans : déployer les phénomènes

« Les phénomènes sont le spectacle des choses
inconnues ».

Anaxagore¹.

« Je dois donc à présent discourir des œuvres de Pratolino, si merveilleuses, si magnifiques, agréables et utiles à nous rappeler le bien et une conduite vertueuse². » Ainsi Francesco de' Vieri s'apprête-t-il à présenter dans sa préface le plan de son ouvrage, *Delle maravigliose opere di Pratolino*. Nous sommes en 1586, le jardin est quasiment achevé. L'auteur va le décrire point par point, le « raconter selon le mode de l'histoire » ; ce mode « historique » est bien sûr à prendre au sens aristotélicien opposé à « poétique », la description se donnant pour objective et non fictive³, comme c'est au contraire le cas chez Agolanti par exemple⁴. Mais Vieri cherche aussi à commenter ces différentes « œuvres », « en exposant chacune d'entre elles selon un sens spéculatif et moral⁵ ». Description et exégèse font l'objet du chapitre principal, intitulé « La connaissance historique des œuvres de Pratolino avec leur significations⁶ ».

¹. Anaxagore, fragment Diels B XXIIa : « *Ta phainomena opsis tòn adèlôn* » (*Les Écoles présocratiques*, 1991, p. 658 : « les phénomènes sont la vue des choses non visibles »). Je modifie, pour cette phrase très serrée du point de vue de l'entrecroisement des champs sémantiques des trois substantifs (« Ce qui se voit [*opsis*], ce sont les manifestations [*ta phainomena*] de ce qui est caché [*tòn adèlôn*] »), la traduction de Quignard, 1994, p. 202 (« Les phénomènes sont le visible des choses inconnues »), en tenant compte pour *opsis* – action de voir, apparence extérieure, apparition, vision au cours du rêve ou du rite d'initiation, etc. – du sens que lui donne la *Poétique* d'Aristote : spectacle, dimension proprement scénique de la tragédie (notamment en 6, 1450b 16, éd. 1980, p. 56).

². Vieri, 1586, p. 8 (éd. Barocchi, 1977, p. 3400) : « *Dovendo dunque io ora discorrere dell'opere di Pratolino così maravigliose e così magnifiche e dilettevoli et utili al ricordarci il bene e virtuosamente adoperare* ».

³. Aristote, *Poétique*, 9, 1451b 4-5 (éd. 1980, p. 65) : la différence entre l'historien et le poète « est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ».

⁴. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, où selon le titre Pratolino sera « *poeticamente descritto* » ; voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

⁵. Vieri, 1586, p. 9 : « *io racconterò per modo di istoria e con più ordine che per me si potrà le più degne et più stupende opere, insieme esponendo con sensi speculativi e con morali ciascuna di esse* ».

⁶. Vieri, 1586, p. 22 : « *L'istorica cognitione dell'opere di Pratolino con le loro significazioni. Cap. III* ».

Significations : mot à la résonance panofskienne pour tout historien de l'art⁷. Vieri aurait-il fait à sa manière l'iconologie de Pratolino ? Sûrement pas, répondait dès 1962 Eugenio Battisti en insistant sur le caractère plaqué de sa démarche :

Par rapport au résultat final, ces interprétations apparaissent postiches et insignifiantes (...); il y a désormais à Pratolino un écart radical entre le discours réel de l'image et son éventuelle signification symbolique⁸.

À sa suite, Luciano Berti observe avec un peu plus de prudence : « On peut exclure semble-t-il qu'il ait été donné au complexe de Pratolino une signification allégorique organisée⁹. » Il fait remarquer que Vieri avoue faire son possible et raisonner sur ces « œuvres », comme il le dit,

d'après ce que moi-même, en les voyant en une seule journée, j'ai pu en retenir dans ma mémoire, et d'après ce que dans le court intervalle d'une heure, l'excellent architecte et ingénieur messire Bernardo Buontalenti et son fils messire Francesco m'ont aidé à rédiger¹⁰.

Berti conclut donc à l'absence d'un programme préexistant, dont Vieri n'aurait pas manqué de faire mention. Claudia Conforti est allée dans le même sens en employant des parallèles littéraires :

En réalité, le jardin de Pratolino paraît se soustraire obstinément à tout effort de lecture organisée et systématique ; il échappe à l'idée définie de texte préalable, d'allégorie cohérente à valeur de célébration ou d'édification morale, se manifestant plutôt comme une « écriture » qui s'enroule sur elle-même, avec une telle intensité autoréflexive qu'elle décourage tout autre tentative d'interprétation. Certes, les « lieux » hétérogènes de Pratolino racontent des concepts merveilleux et des inventions extraordinaires, mais sans suivre aucun glossaire, aucun schéma conventionnel et unitaire, en composant plutôt une sorte d'alphabet figuratif de l'imaginaire du prince, de ses intérêts et de ses sentiments¹¹.

⁷. Panofsky, 1967 et 1969.

⁸. Battisti, 1989, vol. I, p. 282 : « *queste interpretazioni risultano, rispetto al risultato finale, posticce e insignificanti (...); c'è ormai a Pratolino un divario assoluto fra il reale discorso dell'immagine e l'eventuale suo significato simbolico* ». Il faut rappeler que cette étude pionnière de Pratolino prenait justement place dans le chapitre de *L'Antirinascimento* intitulé « Per una iconologia degli automi ».

⁹. Berti, 1967, p. 101 : « *Pare escludibile invece che al complesso di Pratolino si fosse voluto dare un organico significato allegorico* ».

¹⁰. Vieri, 1586, p. 23 : « *Come per me sarà possibile, e secondo che io, in un sol giorno che l'ho vedute, ne ho potuto tenere a memoria, e secondo che, in brevissimo tempo di un'ora, l'Eccellente Architetto et Ingegniere Messer Bernardo Buontalenti e Messer Francesco suo figliuolo m'hanno aiutato mettere in carta* ».

¹¹. Conforti, 1980b, p. 188-189 : « *In realtà il giardino di Pratolino sembra sottrarsi ostinatamente ad ogni sforzo di lettura organica e sistematica ; sfugge alla definizione di pre-testo, di compatta allegoria celebrativa o moralmente edificante, descrivendosi piuttosto come una "scrittura" che circola in se stessa con tale intensità autoriflessiva da scoraggiare altre mosse interpretative. Gli eteogenei "luoghi" di Pratolino narrano certo meravigliosi concetti e straordinarie invenzioni, ma non seguono nessun glossario, nessun schema convenzionale e unitario, componendo piuttosto una sorta di alfabeto dell'immaginario figurato del Principe, dei suoi interessi, dei suoi affetti* ».

Pourtant, Luigi Zangheri s'est risqué de son côté à une « lecture iconologique » du jardin utilisant prudemment celle de Vieri : la progression de l'iconographie à partir de la fontaine de Jupiter symboliserait le cheminement de l'humanité depuis l'Antiquité et ses origines associées aux forces brutes de la nature (*l'Apennin*) ; la partie sud du jardin renverrait à l'expérience des modernes, qui peut suivre une route « droite » (le *stradone*) ou bien s'égarer dans les vices, comme dans les sentiers secondaires menant par exemple à la grotte de Cupidon, allégorie de l'illusion des plaisirs charnels¹². Cependant, l'interprétation, qui oppose ainsi un « parc des Anciens » et un « parc des Modernes », souffre d'une confusion dans la toponymie, puisque le jardin supérieur est en fait appelé *barco nuovo* et la moitié inférieure *barco vecchio*¹³. David R. Coffin a émis d'autres réserves à propos de cette lecture, notant par exemple la présence du Parnasse – motif antique – au sein de la partie inférieure ; il se contente de suggérer :

Le thème général du jardin doit certainement concerner la relation entre les activités civilisées de l'homme dans le domaine des arts et des sciences d'une part, et de l'autre les propriétés physiques et les forces génératives de la nature (*natura naturata* et *natura naturans*), ainsi que la renommée que le soutien de ces activités doit conférer au duc¹⁴.

Enfin, mettant en doute l'existence d'un programme d'ensemble spécifique, Claudia Lazzaro¹⁵ a tenté de rattacher certains éléments de la composition à un répertoire conventionnel des jardins du XVI^e siècle ; la succession des fontaines sur l'axe central formerait une sorte d'allégorie du passage de l'eau dans le jardin¹⁶.

Il me semble que plusieurs points méritent d'être dégagés de ce débat historiographique. On ne saurait négliger l'intérêt du livre de Vieri, ne serait-ce que dans la mesure où le philosophe déclare avoir directement consulté le maître d'œuvre, peut-être plus longuement qu'il ne voudrait le faire croire : la précision de sa description laisse

¹². Zangheri, 1977 et 1979, vol. I, p. 37-41.

¹³. Voir *supra*, prologue, « Le chantier initial ». C'est une critique qui a d'abord été formulée par Lazzaro, 1990, p. 309, note 144.

¹⁴. Coffin, 1981, p. 281 : « *Certainly the general theme of the garden must be concerned with the relationship of man's civilized activities in the arts and sciences to the physical properties and generative forces of nature (natura naturata and natura naturans) and the consequent fame that the promotion of these civilized activities bestows on the Duke* ».

¹⁵. Lazzaro 1985, qui affirme : « *It is doubtful that any but the most general programme unifying all the fountains and statues will be uncovered, but many of them correspond with a conventional repertoire of garden images which have associations appropriate to their settings* » (p. 317-318) ; étant donné ce caractère générique, « *there is no reason to superimpose a complex and Christian allegory on these traditional garden images* » (p. 322), ce qui me semble-t-il est loin d'aller de soi, comme le suggère la grotte de Boboli examinée ci-dessous, « Parcours allégoriques ».

¹⁶. Son analyse est reprise dans Lazzaro, 1990, p. 161-166.

d'ailleurs supposer une familiarité moins ténue avec le jardin ou son architecte que ne l'indique une telle précaution rhétorique ; il faut dès lors s'interroger sur la méthode qu'il emploie pour construire ses interprétations. Nous verrons alors que leur teneur « platonisante » n'est pas forcément absente des jardins médicéens, en particulier si l'on analyse de près la grotte de Buontalenti à Boboli. L'examen critique de l'exégèse de Vieri est aussi nécessaire pour pouvoir utiliser son texte dans le déchiffrement de l'iconographie de Pratolino. En second lieu, si l'exemple de *l'invenzione* de Vincenzo Borghini pour le Studiolo¹⁷ rappelle qu'il est tout à fait courant au XVI^e siècle de demander à un intellectuel de rédiger à l'avance le contenu d'un décor qu'une équipe d'artistes sera chargée de mettre en œuvre, si de même le compte rendu chez Vasari de la vaste commande confiée à Tribolo pour la statuaire de Castello – sur laquelle nous reviendrons en détail tout à l'heure – permet de penser qu'une telle pratique a pu parfois s'appliquer à l'art des jardins, la provenance très hétérogène des sculptures du *barco*, dont une bonne partie, comme les antiques donnés par Pie V, le *Jupiter* de Baccio Bandinelli, le *Persée* de Vincenzo Danti terminé par Giambologna ou le groupe de Bartolomeo Ammannati, ont été « récupérées »¹⁸, implique que la notion stricte de programme n'est probablement pas celle qui convient dans le cas de Pratolino. Pour parler en termes rhétoriques, la « disposition » des images et les traits de leur « élocution » n'ont pas moins d'importance que leur « invention ». Quant au problème d'une signification d'ensemble, il est à traiter avec davantage de précautions que ne l'a souvent voulu une simplification abusive de la méthodologie panofskienne qui, lorsqu'elle ne se réduit pas, caricaturalement, à la recherche d'un texte que l'image viendrait simplement illustrer, tend à enfermer l'œuvre dans une lecture par trop univoque¹⁹. La suite du chapitre cherchera donc à déceler une éventuelle cohérence sémantique à Pratolino, à partir d'un angle, celui suggéré par les recherches de Lazzaro : la représentation des phénomènes physiques de la nature. En chemin, nous essaierons à nouveau de confronter le *barco* de François à d'autres expériences marquantes de l'art des jardins dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle, en particulier dans le milieu médicéen.

¹⁷. Voir *supra*, chap. 4, « Catalogage et indexation ».

¹⁸. Pour ces antiques, voir *supra*, chap. 4, « Le jardin comme collection » ; sur le *Persée*, prologue, « Le chantier initial ».

¹⁹. Il n'est pas le lieu de s'étendre ici sur cette question ; je renvoie entre autres aux interrogations méthodologiques lancées par Ginzburg, 1989, « De A. Warburg à E. H. Gombrich », p. 39-96, et par Didi-Huberman, 1990, ainsi qu'aux multiples mises au point offertes par le recueil *À travers l'image*, 1994.

Les enjeux d'une exégèse

On s'est assez peu intéressé à Francesco de' Vieri²⁰, philosophe qui n'a certes pas marqué profondément la progression de l'histoire des idées, mais apparaît pourtant, d'après les très nombreux écrits qui nous sont parvenus sous forme manuscrite ou imprimée, tout à fait représentatif de certaines tendances de la culture de la seconde moitié du XVI^e siècle que le milieu florentin avait commencé à développer au moins dès la fin du *Quattrocento*. Né en 1524, issu de l'ancienne oligarchie florentine²¹, il se fait appeler Verino Secondo pour se distinguer de son grand-père Francesco, dit Verino Primo²². Ce dernier, neveu du poète Ugolino Verino déjà proche de Ficin, était considéré comme le disciple « officiel » du grand Marsile et participait à ce cercle d'intellectuels, formés à l'école de Francesco Cattani da Diacceto²³ et souvent réunis aux Orti Oricellari, qui cherchaient à continuer la tradition de l'Académie platonicienne : un Giovanni Corsi, biographe de Ficin, un Alessandro de' Pazzi, traducteur de la *Poétique* d'Aristote en latin (1536), souvent rejoints par un Machiavel – pour parler aussi politique contemporaine, leur soutien allant aux Médicis²⁴. Cercle où Aristote tient une place non négligeable, l'Aristote de la *Politique* et de l'*Éthique à Nicomaque* – qu'un Leonardo Bruni, chancelier de la République, avait déjà traduites un siècle auparavant –, de la *Rhétorique* et de la *Poétique*, de plus en plus lues et discutées en langue vulgaire à la lumière

²⁰. Dès 1947, Eugenio Garin lui consacra quelques pages dans son histoire de la philosophie italienne, en dégageant sa position au sein du platonisme florentin (Garin, 1966, vol. II, p. 586-588). La seule étude monographique à ma connaissance est celle de John Colaneri dans son édition critique des *Lezzioni d'armore* (Vieri, 1973) ; voir en particulier la première partie de l'introduction avec un résumé très succinct de la carrière du philosophe et surtout une bibliographie de ses œuvres manuscrites et imprimées, qui malgré ses cinquante entrées n'est pas tout à fait exhaustive (Colaneri, 1973, p. 7-14). Verde, 1983, publie quelques documents d'archives. Les principaux travaux que j'ai pu consulter où Vieri se trouve mentionné, le plus souvent pour un aspect ponctuel, seront cités dans les notes suivantes.

²¹. Diaz, 1976, p. 246 : des membres de la famille Vieri font souvent partie des magistratures de la cité sous Côme I^{er}.

²². Verino Primo meurt en 1541 (Marcel, 1958, p. 692). Verino Secondo est le fils de Giambattista, et ne doit pas être confondu avec un troisième Francesco de' Vieri, son lointain cousin, fils de Michele, qui enseigna la logique durant un an à Pise mais mourut noyé en 1575 à l'âge de 26 ans : voir l'introduction de Domenico Moreni à son édition du seul texte qu'on lui connaisse, un *Ragionamento avuto nell'Accademia fiorentina, sopra il sonetto del "Sonno" di Monsignore Giovanni della Casa*, dédié à Bianca Cappello (Vieri, 1830, p. IX-X ; signalons qu'il en existe une version manuscrite dans le BRF Ricc. 2498, que Colaneri, 1973, p. 9, n° 3, attribue à tort à notre Verino Secondo).

²³. Voir Kristeller, 1969-93, « Francesco Cattani da Diacceto and Florentine Platonism in the Sixteenth Century » (1946), vol. I, p. 287 et suiv.

²⁴. Sur ce groupe, voir entre autres Garin, 1980, p. 107-111, et 1994b, chapitre 4 : « Platonismo e filosofia dell'amore », p. 133-155 ; pour le contenu politique des discussions aux Orti Oricellari dans les deux premières décennies du XVI^e siècle, Gilbert, 1949.

du travail sur les manuscrits grecs de ses écrits et de ses commentaires antiques : bref l'Aristote hérité de l'humanisme et non de la scolastique, laquelle se référait avant tout à ses textes de logique et de philosophie de la nature ainsi qu'à leurs commentaires latins²⁵. Il n'est pas inutile de rappeler que l'image d'une Florence entièrement et uniquement gagnée au platonisme depuis le *Quattrocento* – quand Padoue, réciproquement, le serait à l'aristotélisme averroïste –, poncif que certains historiens d'art ont trop souvent tendance à reprendre à la lettre²⁶, n'a guère de validité et encore moins pour le milieu du XVI^e siècle, quand les Pier Vettori et les Benedetto Varchi sont parmi les intellectuels les plus en vue dans la cité²⁷. Cela dit, il est clair que ce groupe des Orti Oricellari est profondément marqué par la « philosophie de l'amour et de la beauté » de Ficin et de son *Commentaire sur le Banquet de Platon*²⁸, dont Cosimo Bartoli, en 1544, édite la version italienne rédigée par Ficin lui-même (*Sopra lo Amore*)²⁹. Tout comme l'est Varchi, tenant des leçons sur l'amour à l'Accademia fiorentina fondée en 1541, écrivant une biographie de Diacetto et rédigeant, vers 1543, un petit *Libro della Beltà e Grazia* nourri de Pic de la Mirandole et de Léon l'Hébreu³⁰.

Indéniablement, notre Vieri se rattache à ce courant platonisant, « académique » au sens classique, comme le manifestent clairement certaines de ses œuvres, par exemple les *Lezzioni d'Amore*, conçues comme un commentaire à un poème de Guido Cavalcanti, et la *Lezzione dove si ragiona delle idee e delle bellezze*, conférences prononcées respectivement en

²⁵. Voir notamment à ce sujet Schmitt, 1992, chap. 1 : « Les aristotélismes de la Renaissance », p. 13-42. « Humanisme » et « scolastique » sont à prendre comme deux types d'attitudes intellectuelles dont le XVI^e siècle a conjointement hérité des époques précédentes : la critique philologique des *studia humanitatis* ou le traitement traditionnel de ces matières dans les universités (voir notamment Kristeller, 1983).

²⁶. Il y aurait beaucoup à dire sur cette déformation « professionnelle » et le rôle qu'ont pu jouer des modèles historiographiques comme les recherches de Panofsky (par exemple 1967, p. 203-213) ou de Chastel (1975 et 1982). A contrario, il n'est clairement plus possible de faire l'impasse sur le « néoplatonisme » lorsqu'on s'intéresse à certains aspects de la culture de la Renaissance (voir ci-dessous, « Parcours allégoriques »).

²⁷. Voir par exemple la mise au point de Schmitt, 1983a, p. 365-367 (qui cite Vieri comme l'un des exemples du syncrétisme entre Aristote et Platon). Rappelons que Vettori travailla sur l'*Éthique à Nicomaque*, la *Politique*, la *Poétique* et la *Rhétorique* ; Varchi se réfère très fréquemment à Aristote et à Averroès dans ses leçons données à l'Accademia Fiorentina : ainsi tout le début de la *Lezzione della maggioranza delle arti* (prononcée en 1547) repose sur la définition aristotélicienne de la *technè* (Varchi, 1960, 5-13 ; voir également *infra*, chap. 6, « L'asymptote de l'art »). Dans le seul domaine de la théorie de l'art, le *Trattato delle perfette proporzioni* de Vincenzo Danti paru en 1567 (Danti, 1960), à la fortune certes moindre, témoigne assez de l'emprise de l'aristotélisme à Florence.

²⁸. Ficin, 1978.

²⁹. Ficin, 1998 (voir entre autres Garin, 1980, p. 111).

³⁰. Varchi, 1973 : les annotations de Paola Barocchi à son édition détaillent parfaitement cet arrière-plan philosophique. Pour les différentes leçons sur l'amour, voir Varchi, 1590.

1566 et 1580 à l'Accademia fiorentina, ou encore le *Discorso delle bellezze*, écrit pour l'Accademia degli Svegliati de Pise³¹. Devenu dès 1553 lecteur de logique au Studio Pisano, il va y poursuivre sa carrière universitaire comme professeur de philosophie, jusqu'à sa mort en 1591 ; dispensé de cours la dernière année, il reçoit alors une pension annuelle de 300 *scudi* de la part du grand-duc Ferdinand³². Vieri a régulièrement cherché l'appui du pouvoir médicéen, dédiant ses ouvrages à Jeanne d'Autriche comme à Bianca Cappello³³, ainsi qu'au grand-duc François³⁴. Bien entendu, ses cours à Pise sont centrés sur Aristote, mais il milite pour l'enseignement de la morale et de la politique platoniciennes, notamment dans son traité d'éthique publié en 1568³⁵. Il obtient effectivement un cours facultatif sur Platon à partir de 1576, qu'il assure en parallèle avec le programme sur Aristote et qui passera à Iacopo Mazzoni en 1588 : c'est la première fois qu'un cursus de longue durée sur ce sujet est organisé dans un cadre universitaire en Italie, ce qui n'est pas sans lien avec l'encouragement des Médicis à l'égard de la pensée platonicienne affirmé depuis Côme l'Ancien³⁶. De 1576 date aussi la parution de son *Compendio della dottrina di Platone, in quello che ella è conforme con la fede nostra*³⁷.

Comme le reflète un tel titre, la position de Vieri se veut syncrétique ; il s'agit de concilier Platon avec la foi chrétienne, ce que Ficin avait amorcé au siècle précédent, mais aussi avec l'aristotélisme : la filiation intellectuelle dont il se réclame fréquemment est celle de Jean Pic de la Mirandole³⁸. Dès 1577, il annonce à Jeanne d'Autriche son intention de lui dédier un livre sur l'accord entre Platon et Aristote³⁹ ; il ne le publiera qu'en 1590, sous le titre *Vere conclusioni di Platone conformi alla dottrina christiana et a quella d'Aristotile*⁴⁰. À Pise, où il

³¹. Vieri, 1573 (édition du ms. BNCF Magliab. VII, 1207) ; Vieri 1581 ; Vieri 1588. Sur la position de Vieri par rapport à cette tradition de la « philosophie de l'amour », voir Colaneri, 1973.

³². Voir ASF, MdP, 821, fol. 395, lettre de Francesco de' Vieri à Ferdinand de Médicis, 20 octobre 1590.

³³. C'est respectivement le cas, à quelques mois d'intervalles, de Vieri, 1576a et b.

³⁴. Par exemple Vieri, 1582. Le philosophe demande aussi son appui pour l'avancement de sa carrière : voir ASF, MdP, 665, fol. 62, lettre de l'Évêque d'Arezzo à François de Médicis, 14 septembre 1574.

³⁵. Vieri, 1568, où est exposé un plan d'études quadriennal sur Platon qu'il voudrait appliquer à Florence.

³⁶. Voir Barsanti, 1993, p. 538, sur sa carrière universitaire ; Schmitt, 1976, p. 99-100, et 1983b, p. 35, sur cette introduction de l'enseignement de Platon ; Iofrida, 1993, p. 290, sur la position de Vieri au sein des tendances intellectuelles de l'université de Pise.

³⁷. Vieri, 1576a.

³⁸. Voir par exemple BNCF, Filze Rinuccini 27, 11, fol. 11, lettre de Francesco de' Vieri à Baccio Valori, 20 juillet 1591 : « *il Pico della Mirandola col suo Commento sopra la Canzone di Girolamo Benivieni fu causa che io mi disposi all'intelligenza della platonica filosofia* », transcrit dans Verde, 1983, document XIII, p. 93-94.

³⁹. ASF, Carte Strozzi, série I, 137, fol. 279, lettre de Francesco de' Vieri à Jeanne d'Autriche, 31 janvier 1577.

⁴⁰. Vieri, 1590.

propose en 1587 un programme de réforme pédagogique⁴¹, il polémique avec certains de ses collègues que l'on considère habituellement comme plus strictement aristotéliens : Girolamo Borro et surtout Andrea Cesalpino, qui se sent visé par les critiques de Vieri vis-à-vis de certains philosophes qui suivraient Telesio dans sa remise en cause de la doctrine aristotélienne des quatre éléments, pensant que le ciel se compose de feu et non d'éther, et que l'élément igné est de qualité humide⁴². Vieri a d'ailleurs laissé un manuscrit, intitulé *Conclusione del libro della natura dell'Universo*, où il s'attaque âprement à la cosmologie nouvelle de ces « hérétiques », et cherche à rétablir l'orthodoxie aristotélienne⁴³. L'ennemi – implicitement – déclaré, c'est Bernardino Telesio, qui avait publié son *De rerum natura iuxta propria principia* à Rome en 1565 puis à Naples en 1570, et qui en donnera une nouvelle version en 1586, passant de deux à neuf livres⁴⁴. Il n'est pas lieu d'insister ici sur la nouveauté de la démarche du célèbre philosophe calabrais, que Campanella et même Galilée tenteront de poursuivre à leur façon, c'est-à-dire fonder l'explication de la nature sur des principes qui lui soient propres et non imposés du dehors par un intellect transcendant et séparé⁴⁵. Mais deux remarques s'imposent. D'abord, les idées de Telesio et sa critique de la physique aristotélienne ont sans doute eu une certaine résonance à Florence, y compris peut-être auprès des Médicis : dès 1573, Francesco Martelli offrit au cardinal Ferdinand une vulgarisation des deux livres *De rerum natura* d'après l'édition de 1570, assortie de deux opuscules, le *Trattato del mare* et *Delle cose che par aria si fanno*⁴⁶. Ensuite, pour tout ce qui concerne la « philosophie naturelle », Vieri se montre infatigable défenseur de la pensée péripatéticienne. Nous le verrons à propos de son commentaire aux *Météorologiques*, qu'il faut probablement considérer comme un manuel lié à son activité

⁴¹. Voir sur ce point Verde, 1983.

⁴². Voir BNCF, Filze Rinuccini 27, 11, fol. 1, lettre de Francesco de' Vieri à Baccio Valori, 7 février 1589 : « *El dottore Cesalpino (...) si è meco fortemente scandalizzato che io riprenda coloro i quali si imparano cattivi principii (...). Et dice che io ho voluto dire di lui et ancora che io gl'abbia detto come intendo de' Thelesiani, et narratoli come già qua in Pisa (...) mi convenne disputare con uno di decta setta se il fuoco era secco o umido* », transcrit dans Verde, 1983, document V, p. 84.

⁴³. Vieri, BNCF Magliab. XII, 11. Ce texte a été rédigé après 1577 puisqu'il est annoncé dans la dédicace d'un autre manuscrit, *Delle comete*, datée du 30 janvier 1578 (1577 *stile fiorentino*) : Vieri, BRF Ricc. 2675, fol. 3v : « *un libro dell'universo, o vero de' cinque corpi semplici secondo la mente di Aristotile, con le soluzioni degli argomenti de Telesiani volgarmente tenuti eretici in filosofia* ». À aucun moment la *Conclusione del libro della natura dell'Universo* ne mentionne le nom de Telesio.

⁴⁴. Voir Telesio, 1965-76.

⁴⁵. Sur Telesio, voir récemment De Franco, 1995 ; sur la fortune de sa philosophie, le colloque *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, 1992.

⁴⁶. Telesio – Martelli, BNCF Palat. 844, dont la majeure partie (*Delle cose naturali libri due*) a été éditée par Palermo, 1853-68, vol. III, p. 1-132. Voir les notes de Garin, 1994a, « Postilla telesiana », p. 442-450, Pierozzi – Scapparone, 1992, et De Franco, 1995, p. 176-181.

professorale⁴⁷. Mais d'autres écrits sur les œuvres du Stagirite en font preuve, comme son manuscrit sur le *De anima* : pour la question délicate de l'immortalité de l'âme, sur laquelle s'acharnaient les adversaires de l'aristotélisme depuis les audaces d'un Pietro Pomponazzi⁴⁸, Vieri renvoie ses détracteurs aux textes mêmes d'Aristote afin d'établir qu'il n'y a rien dans son système conceptuel qui mette en cause ce dogme primordial du christianisme⁴⁹.

Attitude qui n'est pas dénuée d'un certain paradoxe. À la vocation conciliatrice qui semble lui venir de ce milieu florentin des cercles intellectuels et des Académies de la première moitié du siècle, il superpose une intransigeance vis-à-vis des remises en question « modernes » que l'on aurait envie de qualifier, à l'échelle de la culture de la Renaissance, de typiquement « universitaire » : son mode de raisonnement semble beaucoup moins proche de l'humanisme critique que de la déférence doctrinale pour les *auctoritates*. Aristotélicien convaincu pour ce qui touche à la physique, ce qui est loin de faire difficulté depuis Thomas d'Aquin ; platonicien enthousiaste dans son approche de l'esthétique et du thème de l'amour, comme l'a été toute une partie de l'Europe du siècle ; fervent chrétien sur les problèmes d'éthique et sur les fondements de la métaphysique, au moins autant qu'on doit l'être après le Concile de Trente : il a toujours tenté d'accorder sa volonté de syncrétisme à une conformité scrupuleuse à l'égard des trois systèmes.

C'est cette ligne de conduite, le rapprochement des doctrines qui ne s'écarte jamais d'une irréprochable orthodoxie – philosophique aussi bien que théologique –, qu'il faut retenir pour comprendre son ouvrage sur la villa de François. Les *Discorsi* publiés en 1586 se composent de trois « *ragionamenti* » : Vieri traite de Pratolino, de la noblesse de l'amour et des arts. Le cadre du deuxième livre⁵⁰ correspond à cette synthèse entre le pétrarquisme et le platonisme ficinien que les « dialogues d'amour », des *Asolani* de Bembo (publiés en 1505) au *Della infinità di amore* de Tullia d'Aragona (1547)⁵¹, avaient de longue date diffusée dans l'élite de la société ; Vieri y cite les *Rerum Vulgarium Fragmenta* presque à chaque page,

⁴⁷. Vieri, 1582. Il va de soi que le corpus aristotélicien est encore au centre de l'enseignement universitaire de la philosophie naturelle : voir, entre autres, Wallace, 1988.

⁴⁸. Voir Garin, 1994b, chap. 5 : « L'aristotelismo e il problema dell'anima », p. 156-170.

⁴⁹. Vieri, BNCF Magliab. XII, 12, fol. 69r-80v.

⁵⁰. Vieri, 1586, p. 93-124.

⁵¹. Bembo, 1989 ; D'Aragona, 1997. Voir de manière générale l'anthologie rassemblée par Zonta, 1980.

comme c'était déjà le cas dans les *Lezzioni d'Amore*⁵² : il avait d'ailleurs fait paraître six ans plus tôt un ouvrage sur le même sujet, explicitement centré sur la figure de Laure⁵³. Le « *terzo ragionamento dell'arti* » définit l'art de manière aristotélicienne, en expose les différentes divisions et évoque, sans arrêter une position ferme, le *paragone* entre peinture et sculpture⁵⁴. Là aussi, c'est le résumé d'un précédent traité datant de 1568, son *Discorso del soggetto, del numero, dell'uso e della dignità et ordini degl'habiti dell'animo, cioè dell'arti, dottrine morali, scienze speculative e facoltà stormentali*⁵⁵. Ces deux *ragionamenti* utilisent largement, sans jamais s'y référer, les leçons tenues par Varchi à l'Accademia Fiorentina sur l'amour et sur l'art⁵⁶. Rien de bien nouveau. Vieri est un compilateur assez habile, capable de présenter de manière concise et ordonnée des articulations conceptuelles tout à fait classiques à cette époque, en gommant toute aspérité de la pensée, en résolvant soigneusement chaque aporie : les « doutes » susceptibles d'être émis sont éclaircis par la reprise des définitions canoniques des principales notions, notamment celles qu'il tire d'Aristote. On sent l'enseignant habitué à la routine de l'exposition doctrinale, au « *digest* » des systèmes que l'étudiant ou l'homme cultivé se doivent de connaître.

Venons-en au « *Ragionamento primo sopra l'opere di Pratolino* ». Le thème est plus spécifique, mais aussi plus inédit : il existait déjà des descriptions littéraires du jardin, dont celle de Gualterotti publiée dès 1579, mais personne n'avait jusqu'ici traité de Pratolino d'un point de vue philosophique. Il commence par « définir » son sujet en appliquant, comme nous l'avons vu, une méthode logique de classement sémantique, puis présente les « motivations » de la création de la villa à partir de la théorie aristotélicienne de la magnificence⁵⁷. Le quatrième chapitre compare certaines œuvres de Pratolino avec des merveilles antiques, afin d'établir la supériorité des modernes ; nous l'examinerons plus loin⁵⁸. Le cinquième chapitre concerne la mythologie : la nature des « fables » et leur interprétation philosophique chez Platon et Aristote. La question se justifie par la présence

⁵². Vieri, 1973.

⁵³. Vieri, 1580.

⁵⁴. Vieri, 1586, p. 125-153.

⁵⁵. Vieri, 1568.

⁵⁶. C'est ce qu'a très bien établi Paola Barocchi dans ses notes philologiques à son édition du « *Ragionamento dell'Arti* » (Vieri, 1971).

⁵⁷. Voir *supra*, respectivement chap. 4, « Catalogage et indexation », et chap. 1, « Magnificence ».

⁵⁸. Voir *infra*, chap. 6, « La “magie” des automates ».

à Pratolino de nombreuses sculptures à sujet mythologique comme celles « de Jupiter, de Galatée, de Cupidon, d'Apollon et des neuf Muses⁵⁹ ». Il donne d'abord cette définition :

La fable [*favola*] est une fiction ou une invention d'actions divines ou humaines, qui a quelque chose de merveilleux [*mirabile*] et d'agréable en contenant de manière obscure quelques vérités utiles⁶⁰.

Favola traduit précisément le grec *mythos*, à la fois mythe et récit poétique qui s'y rapporte. Nous sommes évidemment dans le sillage de Platon, mais aussi d'Aristote, notamment dans le début de la *Métaphysique* et son recours à la notion de *thaumaston* pour expliquer la nature de la philosophie⁶¹. Vieri prend tout de même une précaution : il lui faut rappeler que si l'Église catholique n'admet pas de mythes à propos de Dieu, des anges et des saints mais seulement « la vérité nue, claire et salutaire », il est néanmoins « licite d'user de figures et de paraboles⁶² ». Et les mythes, inventés par les poètes, servent aux philosophes car ils ont un « sens spéculatif », comme celui de la caverne dans la *République* et de la naissance de Vénus, ou un « sens moral », comme celui des hermaphrodites dans le *Banquet*⁶³, les deux niveaux pouvant se combiner.

Là encore, le ton est celui d'un manuel. Vieri s'en tient à présenter le principe de l'allégorie mythologique et de l'interprétation morale de la fable, que la mythographie de la Renaissance n'a fait que développer à partir de la tradition antique et médiévale⁶⁴. Un seul point est vraiment intéressant : il explique que les *favole* peuvent se trouver dans des textes ou encore « sous la forme de statues, comme à Pratolino⁶⁵ ». Autrement dit, les « œuvres » du jardin peuvent donner lieu, comme les mythes des poètes, à une *exégèse*. L'idée a derrière elle toute la culture de l'expression figurée et de la pensée symbolique de la Renaissance, des raffinements de la philosophie de l'allégorie chez un Ficin à l'emblématique et aux

⁵⁹. Vieri, 1586, p. 65 : « molte delle statue et opere di Pratolino sono di cose favolose : come sono la statua di Giove, della Galatea, di Cupido, d'Appollo e delle nove Muse ».

⁶⁰. Vieri, 1586, p. 67 : « la favola è una finzione, o un trovato dell'attioni divine o umane, che ha del mirabile e del dilettevole, contenente oscuramente qualche utili verità ».

⁶¹. Aristote, *Métaphysique*, A, 2, 982b 18-19 et 32 : « c'est pourquoi même l'amour des mythes est, en quelque sorte, amour de la Sagesse, car le mythe est un assemblage de merveilleux » ; « si donc il y a quelque vérité dans ce que racontent les poètes (...) » (éd. 1991-92, vol. I, p. 17 et 18). Sur le *thaumaston*, voir *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

⁶². Vieri, 1586, p. 71-72 : « È ben vero che la Chiesa Cattolica non ammette le favole di Dio, o de gli Angeli, o Santi e Sante, ma vuole la nuda e la chiara e salutifera verità ; e massimamente in questi tempi di luce apportataci da quello che è la luce del mondo, e poi predicata et esposta da gli Apostoli suoi, e da' Santi Dottori, e Predicatori ; è ben lecito usare figure e parabole, esponendole però conforme al vero e pio sentimento ».

⁶³. Vieri, 1586, p. 75-80.

⁶⁴. Je renvoie au livre bien connu de Sezneec, 1993, en particulier p. 101-143.

⁶⁵. Vieri, 1586, p. 71 : « in forma di statue, come in Pratolino ».

théories sur les *imprese*⁶⁶. Or ce chapitre justifie a posteriori ce que Vieri s'est attaché à faire dans celui consacré aux « significations » de Pratolino : exposer chaque œuvre comme un *mutbos*, « selon un sens spéculatif et moral ».

C'est, je crois, ce qui fait finalement tout l'intérêt théorique de ce chapitre, qu'il faut effectivement considérer comme un essai d'*iconologie* au sens du XVI^e siècle, telle que la pratiquent un Vasari dans les *Ragionamenti*, publication posthume de 1588 où il commente dans un dialogue imaginaire avec François les décors qu'il a conçus au Palazzo Vecchio⁶⁷, et surtout par un Ripa, établissant un catalogue alphabétique de figures allégoriques⁶⁸. Soit l'opération méthodique qui consiste à décrire, sur le mode méticuleux de l'*ekphrasis*, puis à livrer une signification plus ou moins « conventionnelle ». L'exégèse pratiquée par Vieri apparaît comme l'agencement plus ou moins réussi d'une série de topiques. Le chapitre s'ordonne point par point suivant les étapes d'un parcours dans le *barco*. La description n'est jamais gratuite : elle sert à mettre en place des détails qui serviront dans l'interprétation allégorique à donner une « signification » à l'ensemble. Prenons quelques exemples⁶⁹. La grotte de Galatée, qui menace de s'effondrer (fig. 40), doit être comprise comme le corps d'une belle dame, telle Laure, corps gracieux mais aussi caduc et mortel⁷⁰. Les trois *vivai* signifient l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, dont parlent les théologiens, en accord avec Platon dans le *Phédon*, ou encore trois vices qui font perdre le Paradis et condamnent aux peines infernales⁷¹. Un même élément peut être interprété de deux manières apparemment contradictoires, mais renvoyant à la même notion : ainsi les jets d'eau du *stradone* (fig. 48-49), lu comme le long cours de notre vie, sont les misères qui l'accompagnent et ne touchent pas ceux qui suivent vertueusement la voie du milieu – la

⁶⁶. Voir notamment Gombrich, 1993, « *Icones Symbolicae*. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art » (1948), p. 123-233 ; Klein, 1983, « La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *imprese*, 1555-1612 » (1957), p. 125-150.

⁶⁷. Vasari, 1882.

⁶⁸. Ripa, 1992.

⁶⁹. Bertì, 1967, p. 108, a résumé sous forme de tableau les significations symboliques attribuées par Vieri à chaque « œuvre » du jardin.

⁷⁰. Vieri, 1586, p. 37 (éd. Barocchi, 1977, p. 3400) : « *per la grotta della Galatea io intendo il corpo grazioso di alcuna bella donna, come si legge che fu quello di madonna Laura di Petrarca, di Elena e di alcune altre. E perché il suo corpo è caduco e mortale, però la sua grotta si dipinge e ci si mostra in modo che stia per cadere* ».

⁷¹. Vieri, 1586, p. 46-47 (éd. Barocchi, 1977, p. 3415) : « *questi luoghi significano l'Inferno, il Purgatorio et il Paradiso ; de' quali i nostri teologi ragionano (...) et in questo si conforma come in molte altre verità il divino Platone nel libro dell'Anima et altrove. Si possono ancora intendere per questi tre gran pelaghi tre maniere di grandissimi vizii, per i quali le persone perdono il Paradiso e vanno all'infernali pene* ». Voir Platon, *Phédon*, 107d- 114c (éd. 1991, p. 293-303).

médiété de l'*Éthique à Nicomaque* –, ou bien les actes de vertu dont se tiennent éloignés les hommes qui se laissent glisser sur la pente du vice⁷². Vieri applique donc consciencieusement sa conception de la morale, au confluent du platonisme, de l'aristotélisme et du christianisme. Les œuvres de Pratolino sont « utiles à nous rappeler le bien et une conduite vertueuse⁷³ » ; le dernier chapitre exhorte d'ailleurs les jeunes gens à vivre dans le bien et la vertu⁷⁴.

La fortune précoce de son texte tendra avant tout à y privilégier les éléments descriptifs en délaissant plus ou moins complètement cet appareil exégétique : le livre deviendra ainsi une sorte de « guide » de Pratolino, utilisé notamment par les voyageurs pour composer le compte rendu de leur visite⁷⁵. Toutefois, la teneur de son commentaire a pu orienter certains auteurs : dans son édition critique des *Vers itinéraires* de Claude-Énoch Virey, Anna Bettoni a récemment montré que ce dernier adapte des passages entiers des *Maravigliose opere di Pratolino* ; si ses emprunts textuels omettent systématiquement les explications symboliques dans le long passage sur la villa, sa dette est peut-être plus profonde, puisque l'ensemble du récit de son voyage met en scène « l'idée d'une initiation à travers l'observation émerveillée, c'est-à-dire le théâtre des vertus et des vices du monde », « la métaphore du voyage en tant qu'image de la vie humaine (...), comme si Virey avait pu se reconnaître tout particulièrement dans cet auteur dont le nom est l'anagramme du sien⁷⁶ ».

Faut-il y penser, comme l'a suggéré Luigi Zangheri⁷⁷, que le livre de Vieri ait visé à faire admettre « l'orthodoxie » de Pratolino et à laver le prince de tout soupçon vis-à-vis d'éventuelles suspicions de la part de l'Inquisition, activement implantée en Toscane

⁷². Vieri, 1586, p. 45 (éd. Barocchi, 1977, p. 3414) : « *Questa via lunga e larga che va all'inghiù ci denota (al mio parere) tutto il corso della nostra vita : il quale noi giudichiamo essere lunghissimo per le tante e tante molestie che l'accompagnano, e perché siamo ritardati di pervenire allo stato tranquillo di beatitudine. Quei zampilli sono le predette miserie, le quali non toccano nocendo quegli i quali nel passare di questa vita non ne fanno stima e tra esse con la virtù tengono il mezzo ; o vero quei zampilli sono atti di virtù, da' quali sono lontani quegli che vanno all'inghiù e per la via non meno viziosa che facile a passarsi* ».

⁷³. Vieri, 1586, p. 8 (éd. Barocchi, 1977, p. 3400) : « *Dovendo dunque io ora discorrere dell'opere di Pratolino così meravigliose e così magnifiche e dilettevoli et utili al ricordarci il bene e virtuosamente adoperare* ».

⁷⁴. Vieri, 1586, p. 83 : « *Esortatione a' giovani al vivere bene, virtuosamente et al darsi a qualche professione* »

⁷⁵. Par exemple chez Rigaud, 1601, p. 10 : voir sur ce point Balsamo, 1995, p. 75. De même, dans sa biographie de Buontalenti, Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 497, se réfère à la « *descrizione stampata del Verini* » et ne décrit pas lui-même Pratolino.

⁷⁶. Bettoni, 1999, p. CXVIII ; ses annotations de Virey, 1999, II, 627-858, aux p. 198-204, relèvent les adaptations du texte de Vieri.

⁷⁷. Zangheri, 1979, vol. I, p. 37.

depuis Pie V et Grégoire XIII ? L'hypothèse est plausible, d'autant plus que l'éditeur, Giorgio Marescotti, était depuis 1570 l'imprimeur « officiel » du grand-duché⁷⁸ ; très probablement, François a pu financer en partie l'ouvrage, qui lui dressait un panégyrique⁷⁹, voire même en passer commande. Cependant Vieri avait aussi l'habitude de publier chez ce libraire⁸⁰. En outre, si le « paganisme » déployé dans les villas des cardinaux romains pouvait parfois leur attirer les critiques des promoteurs de la Contre-Réforme, celles-ci n'allaient tout de même pas jusqu'à l'accusation d'hérésie⁸¹. On ne risquait certes guère d'inquiéter publiquement le souverain de l'un des États les plus puissants de la péninsule ; tout au plus, il se serait agi de saupoudrer un peu de sucre pour adoucir ces messeigneurs de l'Inquisition. Malgré un épisode délicat en 1575, lorsque trois envoyés apostoliques vinrent contrôler avec un peu trop de zèle l'application en Toscane des décrets tridentins, le pouvoir médicéen continuait à cultiver de bons rapports avec Rome, surtout sous Sixte Quint, qui savait bien ce qu'il lui devait dans son élection de 1585⁸². Il me semble que la démarche de Vieri, que l'on n'a pas suffisamment pris la peine de comprendre jusqu'à présent, peut aussi très bien s'expliquer comme un exercice conforme à ses habitudes intellectuelles. Après tout, en termes éditoriaux, il en tirait lui aussi un certain bénéfice : assuré que le livre se vendrait bien vue la célébrité croissante du jardin – et il fut effectivement réimprimé l'année suivante –, il pouvait en profiter pour republier un condensé de la part de sa production que ses étudiants de Pise ne s'arrachaient peut-être pas chez les libraires et que les dames préféraient sans doute lire chez de meilleurs auteurs. Et je suis fort peu convaincu, comme l'avance Marco Dezzi Bardeschi, que Vieri ait choisi, par opportunité politique, de taire les interprétations possibles de Pratolino suivant la tradition « hermétique », dont il serait un connaisseur éclairé⁸³. Certes, le philosophe a par exemple dédié au grand-duc vers 1579 un *Breve discorso intorno all'Arte dell'Alchimia*⁸⁴, qui toutefois ne fait que traiter de la possibilité théorique de l'alchimie sous la forme de la

⁷⁸. Le monopole de l'impression des lois ou avis publics, accordé depuis 1547 à Lorenzo Torrentino, passe à sa mort en 1570 à Giorgio Marescotti, qui prend sa librairie en location ; après le décès de ce dernier en 1605, ce sont les fils de Filippo Giunti qui obtiendront la concession (voir Diaz, 1976, p. 202-203).

⁷⁹. Y compris dans le chapitre sur l'interprétation des fables : « *Et perché l'opere di Pratolino son quelle che mi danno occasione di dire delle favole, insieme di qui si può cavare quanto ancora per questo conto se gli abbia obbligo, et a chi ne è padrone et inventore, che è il Serenissimo Gran Duca Francesco* » (Vieri, 1586, p. 66).

⁸⁰. Voir *supra*, prologue, « Le chantier initial ».

⁸¹. Voir *supra*, chap. 3, « La terrifiante puissance du lieu ».

⁸². Sur les rapports entre le grand-duché et la papauté sous le règne de François, voir Diaz, 1976, p. 274-278.

⁸³. Dezzi Bardeschi, 1985b, p. 22-23.

⁸⁴. Vieri, BNCF Magliab. XVI, 78. L'auteur déclare occuper un poste à l'université de Pise depuis 26 ans (fol. 4r), ce qui permet de dater le manuscrit vers 1579. Sur ce texte, voir Del Dante, 1982.

quaestio scolastique, comme Varchi l'avait fait en 1544 pour s'attirer la faveur de Côme, indispensable au rétablissement à Florence de cet ancien adversaire des Médicis⁸⁵. D'ailleurs, la conclusion du texte de Vieri sur l'alchimie avoue l'incompétence de son auteur, qui n'a fait qu'examiner ce problème, cher à son prince, à partir des concepts philosophiques qu'il a l'habitude de manier⁸⁶. C'est au même titre d'« expert » se cantonnant dans le cadre de sa discipline qu'il aborde, à la demande de l'archevêque de Pise, la question des démons⁸⁷. D'hermétisme ou de néoplatonisme, il se contente de reprendre ce que le mouvement ficinien en avait acclimaté au regard de la foi chrétienne. Il n'y a d'ailleurs pas plus de « paganisme » chez lui que chez un Pic de la Mirandole, le lyrisme poétique en moins.

En somme, le titre même de l'ouvrage explicite le fond de son approche : traiter des « merveilleuses œuvres de Pratolino et d'Amour », c'est montrer que les premières renvoient à toute la philosophie du second. Son herméneutique est essentiellement allégorique, et sa manière de tirer presque systématiquement des sculptures ou des fontaines un précepte éthique évoque bien sûr l'emblématique. Le statut ainsi attribué au jardin se rattache à l'art de la mémoire ; si l'on suit sa pensée, le parcours du *barco* serait scandé de « lieux » où ont été placées des « images » qui, interprétées allégoriquement, apparaissent chargées de nous rappeler une vérité première de la foi ou de la morale. Soit, en forçant à peine le trait : l'ecphrase comme prologue à l'extase...

Parcours allégoriques : les mystères de Vénus

Doit-on en conclure que la démarche de Vieri soit purement artificielle et tout à fait incapable de rendre compte des véritables « significations » de Pratolino, des véritables

⁸⁵. Sur le texte de Benedetto Varchi (*Si l'alchemia è vera o no quistione* (1544), ms. BNCF Magliab. XVI, 126), voir Perifano, 1997, p. 91-99 (qui observe que Vieri reprendra la même perspective, p. 99, note 1).

⁸⁶. Vieri, BNCF Magliab. XVI, 78, fol. 18v-19r : « *Questo è quanto io (non avendo esperienza alcuna di questa sorte d'Alchimia) ho giudicato, fondandomi solamente su le ragioni strumenti de' filosofanti, doversi determinare di quest'arte, più per far cosa grata à Vostra Altezza Serenissima, et alli studiosi della dottrina della Metheora, che perché io pensi averne discorso a pieno et profondamente, lasciando ciò fare a quelli, i quali della Filosofia naturale et dell'Alchimia insieme fanno più professione di me, et che hanno l'animo più libero da ogni molestia che io ne ho* ».

⁸⁷. Vieri, 1576b ; voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments, ou le jardin comme récit ».

« intentions » de ses concepteurs ? Seulement en partie. Car, si l'on y prête attention, la teneur morale et platonisante qu'il donne à sa lecture apparaît loin d'être absente de certains aspects de l'art des jardins de la fin du XVI^e siècle.

Dans le chapitre qui établit à partir du triangle « *Pratolino, Paradiso et Giardino* » un classement conceptuel en douze types, Vieri définit celui qui correspond au jardin de François comme

un lieu où l'on trouve des *boschi*, des arbres domestiques plantés avec art, des statues d'hommes rares par leur vertu et de dieux des Gentils, avec une grande abondance d'eau, des artifices divers et merveilleux qui se manifestent à celui qui s'y retrouve et par des *scherzi* trompeurs en font un chevalier trempé⁸⁸.

Puis, lorsqu'il les ordonne hiérarchiquement selon une échelle ontologique, il conclut :

Par rapport à notre mode et notre niveau de compréhension et de connaissance des choses au moyen des sens, ces dénominations conviennent avant tout aux jardins que l'on connaît sensiblement par la vue : c'est le cas de ceux que l'on appelle jardins à proprement parler, comme ce magnifique Pratolino et ceux qui lui ressemblent⁸⁹.

Le texte semble obscur, mais il faut se rappeler que Vieri vient d'attribuer au mot « *giardino* » un éventail sémantique qui va de l'essence divine aux spéculations des philosophes. Ce qu'il peut sous-entendre, c'est que l'expérience du jardin, qui relève au premier abord de l'ordre du sensible et joue même sur l'*illusion* que donnent les sens, n'en est pas moins liée à cette possibilité humaine, sans cesse soulignée dans la pensée de Pic de la Mirandole, d'une connaissance *contemplative* de tout l'ordre de l'intelligible. Nous avons vu qu'elle tient une place centrale dans la défense de la villégiature⁹⁰ ; les jardins princiers pouvaient-ils dans certains cas répondre à une telle orientation ? Deux exemples tendent à l'indiquer.

Federico Zuccari a décrit en 1608 le Regio Parco de Turin, que Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie venait tout juste de réaménager, ayant étendu le « Parco vecchio » créé vers 1567-1570 par Emmanuel-Philibert – peut-être sur une idée de Palladio –, qui

⁸⁸. Vieri, 1586, p. 14 : « *Il settimo è un luogo nel quale sono boschi, piante domestiche con arte disposte, e statue di uomini rari per virtù e di Dii de' gentili, con grandissima copia di acque, con diversi e maravigliosi artifizii a certo tempo manifestantisi a chi vi si ritrova, e con ingannevoli scherzi facendolo cavaliere bagnato* ». Sur cette « taxonomie », voir *infra*, appendice 3, « Pratolino, paradis et jardin chez Francesco de' Vieri ».

⁸⁹. Vieri, 1586, p. 18 : « *rispetto al nostro modo et ordine di comprendere e di conoscere le cose per via de' sensi, a quei giardini prima convengono queste voci, i quali son più sensibili e più conoscibili col senso della vista : come sono quegli che propriamente si chiamano giardini, come è questo gratiosissimo Pratolino, et altri simili* ».

⁹⁰. Je m'appuie ici sur tout ce qui a été développé *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

était essentiellement un *barco* à vocation productive, en lui ajoutant le « Parco nuovo ». Il l'avait ainsi transformé en un véritable parcours symbolique⁹¹. Le duc, explique Zuccari,

a disposé le lieu par rapport aux vies active et contemplative, pour former un miroir de la vie humaine ; en y marchant on découvre le chemin que chacun, et non pas seulement les princes, doit suivre pour vivre dans le bien et agir vertueusement. (...) En somme, le lieu résume toute l'*Éthique* d'Aristote, qui est le vrai chemin pour dominer et gouverner soi-même comme les autres⁹².

En effet, cinq grandes allées rayonnaient à partir de l'entrée, dont les cinq portes faisaient allusions aux cinq sens. La première conduisait à une série de labyrinthes et de fosses, signifiant la tromperie des sens. La deuxième, ponctuée de statues d'hommes vertueux et célèbres, menait à un temple des arts libéraux. Celle du centre, très longue et rectiligne, était dédiée à l'étude, avec des statues de poètes et de légistes. Les instruments mathématiques qui décoraient la quatrième renvoyaient aux sciences spéculatives, et la cinquième enfin, avec ses chapelles et ses inscriptions en grec et en latin, invitait à la contemplation des mystères divins de la théologie. Rompu à la pensée aristotélicienne, Zuccari a semble-t-il saisi les intentions effectives de Charles-Emmanuel. Ce dernier aurait conçu le jardin comme un lieu d'éducation des jeunes princes selon les principes de l'*Éthique*, à partir de l'adaptation poétique qu'en avait composée Bartolomeo del Bene à la demande de sa mère, Marguerite de Valois. La *Civitas Veri sive morum*, publiée en 1609 mais rédigée dès les années 1580, expose un voyage allégorique qui conduit la duchesse, guidée par Aristote, dans une cité imaginaire ; partant des portes des cinq sens, le parcours passe en revue les palais des vices et des vertus pour se conclure par l'ascension jusqu'aux temples des arts et de la sagesse. Le jardin, mise en espace de ces images littéraires, proposait une sorte de « *summa* » sur la morale et le savoir⁹³. Cas extrême, indissociable de ce milieu pétri de rhétorique et d'aristotélisme de la cour de Savoie – d'où sortira un Emanuele Tesauro –, dans lequel s'actualise pleinement cette vocation du « jardin royal » à se faire théâtre de la mémoire⁹⁴,

⁹¹. Pour l'histoire du Regio Parco de Turin, voir la synthèse de Costanza Roggero Bardelli dans Roggero Bardelli – Vinardi – Defabiani, 1990, p. 122-139.

⁹². Federico Zuccari, *Il Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma* (1608) : « *ha disposto tutto il luogo a vista di vita attiva e contemplativa per formare uno specchio alla vita umana, per il quale caminado scuopre la strada che non soli i Principi, ma ciascuno deve tenere per ben vivere et virtuosamente operare (...). È un luogo, in somma, che scuopre tutta l'Etica d'Aristotele che è la vera strada di reggere e governare se stesso et altri ancora* ». J'utilise l'édition d'Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 449, qui reprend celle d'Heikamp, 1958.

⁹³. Je renvoie à l'excellente étude de Scotti, 1994 (voir également Scotti, 1969, qui ébauche une comparaison avec les jardins florentins).

⁹⁴. C'est avec raison que Fagiolo, 1980a, p. 127, interprète en ce sens le cas du Regio Parco de Turin.

dont nous avons vu qu'elle travaille tout le projet idéal d'Agostino Del Riccio⁹⁵. L'encyclopédisme y concerne l'ensemble des connaissances, et plus seulement celles de la variété naturelle et de l'art des jardins.

Mais même dans les jardins médicéens, on trouve des dispositifs iconographiques auxquels la démarche de Vieri pourrait assez bien convenir. La grotte de Buontalenti à Boboli offre en particulier un parcours qui possède très probablement des connotations symboliques associées à un encodage allégorique des images. Nous avons déjà souligné la dimension poétique du contraste entre la première et la dernière salle (fig. 86-92), du passage d'un *locus horridus*, chargé d'une valeur cathartique selon la description de Francesco Bocchi, à un *locus amœnus* où règne Vénus⁹⁶. Philippe Morel et Patrizia Castelli ont, chacun de leur côté et avec beaucoup de pertinence, relevé certaines implications symboliques de la grotte. Il semble possible d'aller plus loin en complétant leurs analyses ; c'est alors une double thématique d'ensemble qui se dégage.

La lecture de Morel s'inscrit dans une démarche plus générale : confronter la conception des grottes artificielles à Florence avec les théories scientifiques sur la génération des pierres et des fossiles⁹⁷. Elle a habilement relié le décor sculpté de la première salle d'une part aux explications alors élaborées sur la pétrification, centrées sur l'effet d'une « humeur congélative », qui rejoignent ce que montrent ces figures composées de *spugne* perpétuellement baignées par l'eau, et d'autre part au récit ovidien du Déluge, qui rappelons-le se trouve mentionné dans le texte de Bocchi sur cette grotte paru en 1591. Juste après l'histoire de Deucalion et Pyrrha, les *Métamorphoses* racontent celle de la naissance de Python, enfanté par la Terre : l'action du soleil sur la boue recouvrant le sol après l'inondation diluvienne a créé différents animaux, certains monstrueux, tout comme l'on observe des animaux seulement ébauchés pris dans la fange après les crues du Nil⁹⁸. À

⁹⁵. Voir *supra*, chap. 4, « Catalogage et indexation ».

⁹⁶. Voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi » et « Délices et tourments » (y compris pour la chronologie et la bibliographie générale sur cette grotte). Comme précédemment, mon analyse s'oriente en fonction de l'hypothèse d'un projet d'ensemble qui aurait été formulé dès l'époque de François, mais dont la réalisation ne sera achevée qu'après sa mort.

⁹⁷. Morel, 1990, p. 170-175 (sur la première salle) et p. 182-183 (sur les deux suivantes), repris dans Morel, 1998, p. 52-64 et p. 95-106.

⁹⁸. Ovide, *Métamorphoses*, I, 416-437 (éd. 1969-72, vol. I, p. 21-22). Rinaldi, 1999, p. 305-306, se réfère également à ce passage dans son analyse de la grotte,

Boboli, l'oculus éclairant la salle pourrait faire allusion à ce pouvoir fécondant du soleil sur la terre mélangée à l'eau. Morel souligne avec justesse que « le mythe cosmique voisine ainsi constamment avec le discours scientifique⁹⁹ », entrecroisement culturel dont nous retrouverons les traces à Pratolino. Dans la deuxième salle, les fresques évoquent la guerre de Troie ; le groupe de Vincenzo de' Rossi (fig. 91), que Morel identifie comme *Thésée ravissant Hélène*, complète la décoration.

En mettant en scène les péripéties de l'amour et de la guerre, le lieu traduit un repli de la vision cosmogonique de la première salle vers le registre de l'histoire et de l'existence humaine. Cet ensemble de scènes et de figures constitue une métaphore du cycle de la vie et de la mort¹⁰⁰.

Enfin, le décor des niches exécuté par Giovan Battista Ferrucci del Tadda dans la troisième chambre semble faire étalage des richesses recélées par la nature, tandis que la *Vénus* de Giambologna, placée au centre (fig. 92), apparaît comme la figure mythique de la génération.

Vénus renvoie l'amour à son fondement cosmique. Naissant de l'eau avant d'y replonger, elle est la forme la plus achevée du processus de création de la figure humaine, exhibé dans la première salle à travers la vertu efficiente de l'eau générative. Cette Vénus est simultanément l'origine et la fin, la pulsion primordiale et l'achèvement de l'univers¹⁰¹.

Par un autre chemin, Patrizia Castelli arrive quant à elle à une conclusion voisine¹⁰². Son étude interroge la grotte sous l'angle de la philosophie de l'*eros*, cette exaltation de l'amour et de la beauté qui, comme je l'ai rappelé plus haut, a laissé des traces profondes dans la culture florentine du XVI^e siècle. Elle privilégie du coup la dimension mythique. La première salle renverrait effectivement à la question de la génération ; la seconde, avec son groupe qu'elle interprète comme *Anchise et Vénus*, à une hiérogamie, l'union d'un berger et d'une déesse d'où sortira la race d'Énée. La statue de la dernière salle représenterait l'Aphrodite ouranienne, chantée dans l'*Hymne* homérique¹⁰³ et dans l'invocation à Vénus qui ouvre le poème de Lucrèce, le principe universel de fécondité. Propositions suggestives, mais qu'il convient de nuancer sur certains points, car Castelli est trop affirmative dans ses

⁹⁹. Morel, 1998, p. 56.

¹⁰⁰. Morel, 1998, p. 97.

¹⁰¹. Morel, 1998, p. 106, qui développe ici une lecture d'abord proposée par Fagiolo, 1979b, p. 140-141.

¹⁰². Castelli, 1991, en particulier p. 163-169.

¹⁰³. Homère, *Hymnes*, Aphrodite (éd. 1959, p. 141-164) ; rappelons que le sujet central de l'hymne principal dédié à Aphrodite concerne ses amours avec Anchise.

interprétations et ne s'efforce pas suffisamment de s'appuyer sur l'iconographie et la plastique des œuvres elles-mêmes.

Ainsi l'identification du groupe de Vincenzo de' Rossi n'est pas un problème si simple (fig. 91). Ce marbre, exécuté vers 1558, fut offert par le sculpteur à Côme en 1560 lors de sa venue à Rome : Vincenzo en parle dans une lettre au duc comme d'un « Thésée ravissant Hélène », ce qui est le sujet indiqué par Vasari en 1568 et Vincenzo Borghini en 1584 : les deux figures ont à leur pied une « Troia », c'est-à-dire une laie pouvant faire allusion à Troie¹⁰⁴. Mais une fois placé dans la grotte, le groupe sera décrit comme « Pâris ravissant Hélène » : c'est le cas dans les notes d'Aldrovandi en juin 1586¹⁰⁵, puis dans le guide de Bocchi paru en 1591. Ce dernier l'indique en fait « au bout » de la première salle¹⁰⁶ ; sa position actuelle est donc plus reculée¹⁰⁷. Les fresques de la deuxième chambre, malgré leur mauvais état de conservation, se réfèrent clairement à des épisodes de la guerre de Troie : on peut reconnaître *L'Enlèvement d'Hélène* au centre de la voûte, et sur les retombées *Le Jugement de Pâris* à gauche, *Énée fuyant Troie en flamme* à droite¹⁰⁸. Introduisant à cette salle, le marbre de Rossi aurait donc été associé à ce cycle iconographique et rebaptisé en conséquence¹⁰⁹. Observons tout simplement la sculpture. Le personnage viril retient fermement la jeune fille de son bras gauche passé derrière la hanche et de sa main droite,

¹⁰⁴. Gaye, 1839-40, vol. III, n° XXVIII, p. 24, lettre de Vincenzo de' Rossi à Côme de Médicis, 24 février 1560 : « *il mio Teseo quando rapì Elena, maggior del naturale e di marmo* » ; Vasari, 1967, vol. VIII, p. 49 : « *Fece Vincenzio (...), in uno stesso marmo, due statue poco maggiori del vivo, cioè un Teseo re d'Atene, che ha rapito Elena e se la tiene in braccio in atto di conoscerla, con una troia sotto i piedi* » ; Borghini, 1584, p. 596 : « *Fece poi Teseo, che siede et ha in grembo Elena rapita, e sotto i piedi una Troia tutte in un sol marmo, opera molto celebrata (...) la quale si trova oggi nel palagio de' Pitti* ».

¹⁰⁵. Aldrovandi, 1989, fol. 52v, p. 331 : « *In Pitti Palatio. In cripta prima. Paris qui Helenam rapit ex marmore alabastro, et habent ambo sub pedibus scrofam ex alabastro, erant magnitudine humana* ». « Première grotte », la seconde étant la *grotticina di Madama*.

¹⁰⁶. Bocchi, 1591, p. 70 : « *In testa di questa stanza sopra un gran Pilo antico sono collocate le due figure di Vincenzo de' Rossi, (...) et a' piedi si vede una Troia, onde poscia ha preso il nome quest'opera maravigliosa, è figurato Paride, quando rapisce Elena* ».

¹⁰⁷. La position actuelle date de 1927, lorsque le groupe, transféré en 1912 au Museo Nazionale del Bargello, regagna la grotte (Heikamp, 1978b, p. 42-43). Mais dès la fin du XVII^e siècle, il avait déjà été déplacé dans la deuxième chambre (Galleni, 1991, p. 48).

¹⁰⁸. Morel, 1998, p. 96-97, analyse l'iconographie de ces fresques ; des détails photographiques sont reproduits dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, planche XVI et fig. 14-15.

¹⁰⁹. C'est l'hypothèse développée par Galleni, 1991, qui conclut toutefois que le groupe aurait alors été interprété comme *Didon et Énée*. Nulle source ne l'atteste, et il semble difficile de voir un tel sujet dans cette scène sculptée qui évoque nettement un enlèvement. Remarquons que la *Cérès* de Bandinelli qui orne la façade, initialement conçue pour figurer *Ève* et accompagnée d'un serpent, pouvait être lue comme une *Cléopâtre* (Bocchi, 1591, p. 68 : « *In due Nicchie di fuori sono situate due statue : da un man destra è un Apollo dritto in piede, e da sinistra una Cleopatra a sedere di mano dell'eccellentissim Cavalier Bandinelli, lequali mettono in mezzo l'entrata della Grotta* »).

qui soulève le mollet en tirant sur la jambe. Le genou écarte les cuisses féminines : la scène possède une dimension sexuelle indéniable. Mais alors que l'homme regarde intensément le visage de sa compagne, celle-ci détourne la tête et agrippe ses cheveux, faisant de la main gauche, à la paume écartée, un geste explicite de refus. La pose semble jouer sur l'ambiguïté érotique d'un enlèvement : tout le corps de l'homme sollicite celui de la femme, qui se dérobe presque dramatiquement dans la partie supérieure mais paraît davantage s'abandonner vers le bas. L'*eros* s'accompagne de *pathos*, la brutalité offusque et conquiert. Qu'il s'agisse de Thésée ou de Pâris n'importe pas essentiellement pour notre propos : ce qui compte, c'est cette violence charnelle, que Philippe Morel a raison de mettre en avant.

L'atmosphère créée par la fontaine de la dernière salle est tout autre (fig. 92). Vénus est qualifiée par le reste du décor. Les fresques des parois sont peuplées d'oiseaux, parmi des rosiers et des liserons (*Convolvulus sepium* L.), plante connue pour ses propriétés aphrodisiaques et parfois associée à l'amour parfait¹¹⁰ ; d'autre part le relief ondulé et les masques des vents à la base de la fontaine ainsi que le monticule de *spugne* et de coquillages au centre de la vasque évoquent le monde de la mer : la figure serait ici à la fois l'alme Vénus célébrée par Lucrèce, déesse du renouveau printanier et de la fécondité¹¹¹, et l'Aphrodite ouranienne, naissant de l'écume des flots¹¹². La nudité de la statue de Giambologna, qui doit être celle ayant orné précédemment la chambre de François, ne contredit pas cette double identification : elle s'appuie sur un vase et retient une draperie, elle est une source qui n'est pas encore vêtue. La *figura serpentinata* toute en courbures et en torsions, le geste du bras replié effleurant sans effort l'épaule présentent une absence complète de tension qui fait penser à l'art d'un Praxitèle ; si le poli du marbre évoque la délicate douceur de la peau, le visage privé d'expression s'incline vers le bas sans même fixer de point précis : nous sommes véritablement devant l'image *incarnée* de la déesse de la beauté, dont les formes humaines ne laissent paradoxalement pas de doute sur sa nature divine. Figure de la perfection, y compris sur le plan artistique puisque le grand-duc avait interdit au sculpteur de la retoucher. Au-dessous d'elle, les quatre satyres qui se retiennent

¹¹⁰. Voir Levi D'Ancona, 1977, n° 43, p. 109.

¹¹¹. Lucrèce, *De la nature*, I, 1-20 (éd. 1997, p. 52-53). « *Aeneadum genetrix* », dit le poète : la statue est bien en relation avec le cycle « troyen » de la salle précédente, mais sans doute de manière moins directe que ne le suggère Castelli, 1991, p. 167.

¹¹². Sur le plan iconographique, es roses renvoient également à la naissance de Vénus, ainsi qu'on l'observe sur le tableau de Botticelli (voir sur ce point Levi D'Ancona, 1992b, p. 127) et que l'explique Cartari, 1996, p. 465.

aux bords de la vasque octogonale n'ont en revanche d'yeux que pour cette grâce intouchable et impassible. Leurs visages écarquillés, crachant de l'eau par leur bouche ouverte, ont une dimension comique, mais non dénuée d'implications profondes. On a rapproché la composition de la fontaine de l'iconographie de Suzanne et les vieillards¹¹³ : la déesse, qui n'est pourtant pas la *Venus pudica* de la tradition classique, serait-elle l'image de la vertu insensible au vice ? Claudia Lazzaro privilégie dans cette image, placée au plus profond de la grotte, la représentation de la génération de l'eau à l'intérieur de la terre, éléments symbolisés par Vénus et par les satyres¹¹⁴ ; Philippe Morel souligne le registre « sexuel et bestial » dont se teinte ce thème de la génération¹¹⁵. J'ajouterais que par rapport au groupe précédent, il est toujours question d'*eros*, mais le désir du corps est cette fois montré comme lubrique ; une telle beauté devrait appeler un regard d'adoration, et non ce voyeurisme concupiscent et ravalé au rang de l'animalité¹¹⁶. Vénus est une idole, l'apparition divine qui fait du cœur de la grotte un sanctuaire.

Nous avons vu que le parcours de la succession des salles correspond à cette opposition poétique des contraires qui caractérise aussi la dynamique du récit dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499)¹¹⁷. L'itinéraire conduit d'ailleurs à la même récompense : contempler, dans ce *locus amoenus* qu'est le royaume de Vénus, l'ineffable beauté de la déesse de l'amour. Dans le livre de Colonna, telle est l'ultime étape d'une initiation amoureuse et morale qui est passée par le dépassement des sens trompeurs – l'épisode du bain des nymphes – et des pulsions du désir charnel, d'un cheminement de l'*amor vulgaris* au *purus amor*. La trame narrative n'a rien de très nouveau, au regard notamment du *Roman de la Rose*¹¹⁸ ; mais l'armature conceptuelle, au delà de l'éthique aristotélicienne de la *medietas*, ainsi que la place centrale qui se voit accordée à Vénus sont indéniablement marquées par le platonisme¹¹⁹.

¹¹³. Avery, 1987, p. 218.

¹¹⁴. Lazzaro, 1990, p. 208.

¹¹⁵. Morel, 1998, p. 104.

¹¹⁶. On ne peut exclure que l'attitude « sexuelle » des satyres, réduits à des bustes et crachant sur Vénus, puisse renvoyer à l'origine cosmique de l'Aphrodite ouranienne, née du sperme du Ciel émasculé selon le récit d'Hésiode, *Théogonie*, 188-206 (éd. 1982, p. 39) ; ma lecture cherche surtout à tenir compte de la relation entre les deux groupes.

¹¹⁷. Voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments ».

¹¹⁸. C'est ce qu'a bien montré Polizzi, 1990.

¹¹⁹. Je renvoie aux remarquables analyses d'Ariani, 1998, et Gabriele, 1998, ainsi qu'aux copieuses annotations de leur traduction moderne (Colonna, 1998, vol. II).

Ficin achève en 1469 son commentaire du *Banquet* ; Politien entreprend en 1475 ses *Stanze cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de Medici*, où il chante Vénus, comme l'avait fait Lucrèce, et son jardin ; puis Pic de la Mirandole reprend et infléchit en 1486 la théorie ficinienne de l'amour dans le *Commento* sur le poème de Benivieni. La culture florentine est alors imprégnée d'un enthousiasme certain pour cette nouvelle mystique de l'*eros* ; Botticelli en donne des échos plus ou moins directs dans des œuvres comme *Le Printemps* (fig. 129) ou *La Naissance de Vénus*. Aby Warburg a de longue date reconnu dans la poésie de Politien la source iconographique immédiate des deux tableaux¹²⁰. Que des points fondamentaux de la pensée de Ficin ou de celle de Pic y soit précisément illustrés, comme plus tard dans *L'Amour sacré et l'Amour profane* du Titien, c'est ce que se sont attachés à démontrer, chacun à sa manière, les travaux de Panofsky (1939 et 1960), d'Ernst Gombrich (1945), d'Edgar Wind (1958) ou d'André Chastel (1959), pour ne citer que les plus connus¹²¹. Il n'est peut-être pas la peine de reprendre leurs analyses et d'en discuter la pertinence sur chaque détail. Ce sont certes des questions qui méritent d'être traitées avec une grande finesse, mais qu'il faut également savoir considérer en prenant un peu de distance.

Deux choses sont à peu près clairement établies depuis que l'histoire de l'art et l'histoire des idées ont scruté ensemble tout un pan de la Renaissance. D'abord, à partir de la fin du *Quattrocento*, le mouvement né à la faveur d'une relecture de la tradition platonicienne a conduit à une extraordinaire effervescence autour de ce thème, finalement assez simple si l'on en saisit les grandes lignes, d'une valeur métaphysique du désir et de l'amour. Le but de l'existence humaine, c'est de dépasser l'attachement aux corps, à ce qu'on appelle le sensible, et de s'élever par l'âme à ce qui nous transcende, à ce que nous ne voyons pas mais que nous sommes capables de saisir, l'intelligible où réside ce à quoi nous sommes voués par nature : le Bien, le Beau et le Vrai, l'Un ou encore l'Être. Il s'agit de détourner notre pulsion spontanée, de la « sublimer » comme le dirait la psychanalyse, pour atteindre cet idéal, de dédaigner les séductions du multiple pour gagner la vérité de

¹²⁰. Warburg, 1996, « La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'Antichità nel primo Rinascimento italiano » (1893), p. 1-58.

¹²¹. Panofsky, 1967, chap. 5 : « Le mouvement néo-platonicien à Florence et en Italie du Nord (Bandinelli et Titien) », p. 203-242 ; Panofsky, 1993, p. 329-347 ; Gombrich, 1993, « Botticelli's Mythologies : A Study in the Neo-Platonic Symbolism and his Circle » (1945), p. 31-81 ; Wind, 1992, chap. 7-9, p. 127-166 ; Chastel, 1982.

l'universel. Pratiquement tout système intellectuel qui fût fondé sur la dichotomie d'un ici-bas et d'un là-haut, fit une place suffisante à l'amour comme force et donnât à l'homme la possibilité de connaître ce qu'il n'est pas mais dont il serait issu, était susceptible de se greffer sur cette idée fondamentale. L'hermétisme et sa gnose viendront s'y mêler, plus ou moins profondément, comme elle s'était mêlée à eux dès ses origines ; on ne peut guère s'étonner que le christianisme, alors maître des lieux et déjà imprégné dans ses fibres par cette approche philosophique – que l'on songe seulement à saint Augustin –, ait pu assimiler une telle manière de poser le rapport de l'homme au monde. Tant que ne fera pas problème le fait de désigner ces deux pôles où tend l'expérience humaine par des noms païens, par exemple « Aphrodite ouranienne » et « Aphrodite pandémienne¹²² », en somme d'incarner des notions dans des figures, alors textes et images pourront sans scrupule se livrer aux charmes, pour reprendre la formule de Pic de la Mirandole, d'une « théologie poétique¹²³ ». Autrement dit, et c'est le second point, parallèlement à ce mouvement d'idées va se développer un art et une littérature qui *représentent* le processus – éthique, didactique, initiatique, mystique, etc., toutes les nuances sont possibles – qui conduit à cet éveil de la conscience. On ne saurait sous-estimer la complexité et le raffinement que ces constructions théoriques et leurs expressions artistiques ont pu atteindre ; mais on ne saurait non plus surestimer systématiquement, chez les secondes, le degré d'intimité nécessaire avec l'articulation conceptuelle des premières.

En l'occurrence, pour peu que le visiteur ait eu quelque connaissance de la philosophie platonisante de l'amour et surtout prenne le temps d'observer les chefs-d'œuvre de sculpture qu'il avait sous les yeux – comme y invite la configuration de l'espace, les deux groupes étant situés sur l'axe de circulation –, la succession du couple de Vincenzo de' Rossi et de la fontaine de Vénus pouvait nettement s'éclairer : la brutalité d'un enlèvement faisait place à la contemplation d'une Idée. C'est le mouvement que l'on trouve déjà entre les deux extrémités du *Printemps* de Botticelli, depuis le rapt de Chloris par Zéphyr à gauche jusqu'au visage de Mercure tourné vers le ciel à droite (fig. 129). Rappelons que dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le tableau se trouvait à Castello, ainsi

¹²². Platon, *Banquet*, 181d-e (éd. 1991, p. 65).

¹²³. On sait que Pic annonce dans la conclusion du *Commento* le projet d'écrire, sous ce titre, un livre sur la nature secrète des mythes païens (Pic de la Mirandole, 1989, III, dernière strophe, p. 179 ; voir Wind, 1992, chap. 1, p. 29-37).

que la *Naissance de Vénus*¹²⁴ ; on n'oubliera pas non plus que François semblait apprécier le peintre, puisque la chapelle de Pratolino contenait un retable de Botticelli¹²⁵. En outre, Buontalenti exécuta pour le prince une miniature représentant Vénus et les effets de l'Amour¹²⁶ ; de même le verso d'un portrait de Bianca Cappello, peint par Alessandro Allori probablement au début des années 1570, reprenait une composition allégorique dérivée d'un dessin de Michel-Ange et devait faire allusion à la force purificatrice de l'amour¹²⁷. Autrement dit, l'illustration plastique de la conception platonicienne du désir ou de ses avatars était loin d'avoir perdu toute actualité dans la Florence des années 1580.

Je crois que l'on peut alors analyser sur ce plan le décor de la première salle. Mis à part le groupe de Rossi alors placé à son extrémité, la thématique de l'*eros* ne s'y trouve annoncée, d'un point de vue strictement iconographique, qu'en filigrane, à travers le caractère pastoral des sculptures – car c'est bien l'amour qui est le centre de l'existence dans l'univers bucolique¹²⁸ –, et par ses éventuelles connotations dionysiaques – dans les motifs communs aux bacchanales, célébrations rituelles de la sensualité. Mais c'est surtout le dispositif général de cette première étape, lequel repose essentiellement sur des effets d'illusion, qu'il faut prendre en compte. Tromper les sens fait tout le prix du décor selon le jugement de Bocchi, qui en donne une lecture « aristotélicienne », et le rire de Silène peut être rapproché de celui déclenché par l'épisode du *puer mingens* dans le *Poliphile*¹²⁹. Il me semble aussi que l'éclairage singulier produit par l'oculus mérite d'être considéré : l'ouverture était munie d'un récipient où, explique Baldinucci, « l'on avait mis de l'eau et

¹²⁴. Vasari, 1991, vol. I, p. 475. L'inventaire de la villa en 1598 mentionne également *Pallas et le centaure* (Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 16-17).

¹²⁵. Vieri, 1586, p. 30 (éd. Barocchi, 1977, p. 3405) ; BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171). Qu'il s'agisse d'un original ou d'une copie a peu d'importance ici ; le sujet devait être l'*Adoration des Mages* d'après l'inventaire de 1638, qui n'attribue pas d'auteur au tableau (cité par Alessandro Vezzosi dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 54). En 1648, on le remplaça par une *Assomption de la Vierge* d'Andrea del Sarto (aujourd'hui à la Galerie Palatine), plus tard substituée par une copie de Giovan Battista Marmi (voir également Zangheri, 1979, vol. I, p. 134).

¹²⁶. Borghini, 1584, p. 611.

¹²⁷. Panofsky, 1967, p. 306-307, interprète le dessin attribué à Michel-Ange (*Le Songe*, Londres, collection du comte Anthony Seilern) comme le réveil de l'homme à la vertu. Le tableau d'Allori (Florence, Galerie des Offices, inv. 1890 n° 1514), qui a dû être offert par le grand-duc, modifie sensiblement la composition et l'associe au portrait de la favorite, ce qui semble tirer l'allégorie vers ce sens : voir la notice de Simona Lecchini Giovannoni dans *Magnificenza alla Corte dei Medici*, 1997, n° 162, p. 208.

¹²⁸. Voir, entre autres, Greco, 1985, et Vasoli, 1985 ; cet aspect sera abordé *infra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

¹²⁹. Voir à nouveau *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi » et « Délices et tourments », ainsi que « La terrifiante puissance du lieu » sur les rapports possibles entre *locus horridus* et érotisme.

des poissons, et ceux qui étaient placés au-dessous les voyaient flotter à l'intérieur, sans que la grotte fût privée de la lumière nécessaire¹³⁰ ». Si l'on a présents à la mémoire les enjeux platoniciens qu'il est possible de déceler dans la suite du parcours, c'est bien sûr le mythe de la caverne qui vient d'abord à l'esprit, l'illusion de notre condition terrestre figurée par les ombres projetées sur les parois d'une prison souterraine¹³¹. Cependant, sans chercher très loin dans la même direction, il est une autre allégorie platonicienne, certes moins fameuse mais parfaitement connue à la Renaissance, qui se rapproche davantage encore de cette mise en scène :

Nous ressemblons à un être qui, séjournant au milieu des profondeurs de la haute mer, croirait habiter à la surface des flots : voyant le soleil et les astres à travers l'eau, il prendrait la surface de la mer pour un ciel ! (...) Nous habitons je ne sais quel creux de la Terre, et nous croyons habiter au plus haut. (...) Car si l'un de nous parvenait jusqu'aux cimes de l'air, ou si, pourvu subitement d'ailes, il s'envolait, alors, de même que les poissons d'ici voient les choses d'ici-bas en levant la tête hors de la mer, il pourrait voir, en levant la tête, les choses de là-bas. Dans la mer, rien (...) n'a une forme – comment dire ? – accomplie ; tout n'est que roche creusée, sable, masse informe de vase impraticable, et, dans les endroits où la terre se mêle à la mer, borborygme ; rien donc qui, de près ou de loin puisse se comparer aux beautés de chez nous, mais la supériorité des choses de là-haut en regard des choses d'ici-bas serait encore plus éclatante¹³².

Telle est l'analogie que développe le *Phédon* pour caractériser la position ontologique de l'homme, et inviter au dépassement des illusions du sensible.

À relire ce texte, on ne peut qu'être troublé des affinités précises avec le décor de la grotte, depuis l'oculus aquatique percé dans une voûte qui représente un ciel en trompe-l'œil, jusqu'au contraste entre ces formes non « accomplies » que sont les sculptures de Michel-Ange et les figures de la première salle, apparaissant dans un mélange de l'eau et de la terre, et la finition parfaite de la statue de Giambologna. Les *Prisonniers* conçus pour le tombeau de Jules II étaient susceptibles de faire allusion à l'âme enchaînée au corps et cherchant à s'arracher de cette entrave : c'est l'interprétation qu'a donnée Panofsky du projet du sculpteur¹³³, et le fait même de les placer aux angles d'une grotte en les

¹³⁰. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 499 : « *un grosso vaso, dove tenevasi acqua e pesci, i quali da chi era sotto vedeansi entro il medesimo andar vagando, senza togliere alla grotta la necessaria luce* ».

¹³¹. Platon, *République*, VII, 514a-517b (éd. 1966, p. 273-275).

¹³². Platon, *Phédon*, 109c-110a (éd. 1991, p. 295-296).

¹³³. Panofsky, 1967, p. 279-281.

« incrustant » dans un appareillage de *spugne* pouvait renforcer cette signification éventuelle. Il y aurait donc, comme tant d'éléments le laissent penser, une valeur allégorique rattachée à l'ensemble du parcours : l'ascension depuis notre misérable condition, semblable à un antre souterrain ou sous-marin, prisonnière des illusions sensibles, vers la contemplation de la Beauté grâce à l'épuration de l'amour terrestre en un amour céleste. Ce qui n'est nullement inconciliable avec l'autre niveau de lecture dégagé par différentes études dont surtout celle de Morel, où l'accent est mis sur la question de la création et de la génération¹³⁴. Déjà le passage du *Phédon* introduit la problématique de la forme, parce qu'elle amène bien entendu à celle de l'Idée. D'autre part, la critique a récemment privilégié, avec d'excellents arguments fondés notamment sur les commentaires de Varchi¹³⁵, l'enracinement du *non-finito* dans la poétique ovidienne de la métamorphose et dans la métaphysique aristotélicienne : il mettrait en jeu le processus par lequel l'artiste, imitant la nature, donne une forme à la matière ; Alessandro Rinaldi y a décelé l'un des principaux paradigmes engagés dans la grotte de Buontalenti, qui par sa structure comme par les figures de la première salle renverrait à la fois à l'origine naturelle de l'architecture et à son devenir, la ruine, et plus généralement à cet équilibre toujours instable des substances prises entre la génération et la corruption¹³⁶. Mais il est parfaitement possible d'accoupler l'hylémorphisme aristotélicien à un double symbolisme de la caverne, analogie du règne du sensible et, comme pourrait le représenter la dernière salle, d'un état de béatitude où l'âme aurait accès à la contemplation des Idées. C'est ce que suggère précisément Porphyre dans *L'Antre des nymphes* :

Les antres figurent le monde sensible parce qu'ils sont obscurs, rocheux et humides et que le monde, à cause de la matière [*hylè*] dont il est formé, résiste à la détermination et est fluide. Mais ils représentent aussi le monde intelligible parce qu'il ne tombe point sous le sens de la vue et à cause de la consistance et stabilité de l'essence [*ousia*]¹³⁷.

¹³⁴. C'est l'angle que privilégient également Lazzaro, 1990, p. 201-208, et Medri, 1999, p. 217-226, la première relevant la diffusion des thèmes de cette grotte dans les jardins du XVI^e siècle alors que la seconde en souligne le lien avec les intérêts « naturalistes » de François.

¹³⁵. Varchi, 1975.

¹³⁶. Rinaldi, 1999.

¹³⁷. Porphyre, *L'Antre des nymphes*, 9 (éd. 1989, p. 70). De même, le *Commento* de Pic indique qu'il faut comprendre dans le mythe de la naissance de Vénus que l'eau représente la matière primordiale, d'où toute forme est issue (Pic de la Mirandole, 1989, II, 18, p. 125-126).

On sait que ce texte, où le disciple de Plotin propose une interprétation métaphysique de l'ancre d'Ithaque décrit dans l'*Odyssee*, eut une certaine fortune au XVI^e siècle¹³⁸. Qu'il ait pu lui aussi servir de matrice à la grotte de Buontalenti, commandée par un prince qui était grand amateur d'Homère¹³⁹, ne surprendrait pas.

Vénus platonicienne, principe d'amour qui guide à la contemplation du divin, ou bien Vénus de l'hymne homérique et de Lucrèce, force vitale qui préside à toute génération terrestre. Deux visages qui correspondent plus ou moins à ces traditions, éthique et physique, que Jean Seznec a mises en lumière dans les orientations de l'exégèse mythographique depuis l'Antiquité, en montrant leur entrecroisement fréquent¹⁴⁰. Deux visages qui peuvent se rejoindre, comme Vieri l'explique à propos du sens à la fois « moral » et « spéculatif » que l'on peut tirer de certaines fables¹⁴¹.

Le cas de la grotte de Boboli, que notre analyse est loin d'épuiser, est riche d'enseignements. Il montre d'abord que l'idée de concevoir le jardin comme un parcours allégorique, présente dans d'autres exemples, a aussi touché le milieu médicéen ; les réflexions de Vieri sur Pratolino ne sont pas à prendre systématiquement à la lettre, pas plus qu'on ne saurait balayer d'un seul geste son effort herméneutique. Deuxièmement, il indique très bien comment, dans l'art des jardins, une « symbolique » relativement cohérente peut naître d'une réunion pourtant complexe des moyens de représentation, davantage encore que dans les grands décors. Car l'« image » est ici un assemblage des plus composites : une architecture – au sens très large d'un espace structuré et ornementé –, que dynamisent l'eau et la lumière, est qualifiée sémantiquement par des figures peintes ou sculptées et celles-ci, qu'elles soient réalisées spécifiquement ou bien réutilisées, sont presque toujours insérées non sans raison dans leur contexte spatial et iconographique ; l'ensemble ne prend vraiment vie – et « sens » – que dans un parcours, par une progression qui relie ces éléments entre eux, celle du spectateur stimulé sur les plans sensoriel et émotif,

¹³⁸. Signalons par exemple que selon le Tasse, 1997, *Discours du poème héroïque*, III, p 272, le principe de lecture allégorique d'une grotte décrite par un poète, mis en jeu par Porphyre à propos d'Homère, pourrait aussi s'appliquer à l'ancre des nymphes de *L'Enéide* (I, 159-163).

¹³⁹. Giacomini, 1587, p. 9. Castelli, 1999, p. 160-162, fait également allusion à ce goût de François pour Homère et au texte de Porphyre, mais sans les relier de manière précise à la grotte de Boboli.

¹⁴⁰. Seznec, 1993.

¹⁴¹. Vieri, 1586, p. 81.

à laquelle, le plus souvent, s'ajoute également l'itinéraire de l'eau, qui va associer différentes fontaines sous la forme d'une séquence¹⁴². Cette grotte témoigne d'autre part du « syncrétisme », inhérent après tout à la culture de la Renaissance, dont est capable la représentation dans l'art des jardins. Même si certains textes livrent une série d'éléments dont on retrouve des échos précis, tels le récit d'Ovide ou l'allégorie du *Phédon*, ou bien des lignes communes, par exemple le *Poliphile* ou *L'Antre des Nymphes*, le décor n'est pas réductible à leur illustration ponctuelle. Le Regio Parco de Turin a ceci d'exceptionnel qu'il paraît dériver littéralement de la *Civitas Veri* ; ailleurs les choses ne sont jamais aussi simples. Le terme de « matrice » que j'ai employé plus haut pourrait assez bien qualifier cette relation souple et plurielle aux sources littéraires comme philosophiques. L'opposition du *locus horridus* et du *locus amœnus* l'a précédemment montré : la matière poétique, mythique, voire conceptuelle se trouve constamment retravaillée, et la broderie des motifs compte tout autant que la trame d'où ils sont tirés. Une fois encore, il faut rattacher le jardin à un aspect fondamental de la culture « classique », l'*imitatio* comprise comme réappropriation, la transcription comme traduction, la création comme réécriture. D'un point de vue méthodologique, on ne saurait non plus négliger la « polysémie » qui semble dominer l'emploi des motifs iconographiques ou, plus largement, de tout élément susceptible d'être lu comme un « signe ».

Enfin, à travers cette grotte se saisit l'un des enjeux centraux des jardins de la seconde moitié du *Cinquecento* : représenter la *natura naturans*. Et pas seulement dans la figuration allégorique de cette notion, généralement sous les traits de la Diane d'Éphèse ou Isis aux multiples mamelles. La déesse orientale, image maternelle de fécondité comme l'explique le manuel mythographique de Cartari (1556)¹⁴³, se rencontre notamment à Tivoli, dans la fontaine de l'Orgue dite aussi du Déluge ou « de la Nature¹⁴⁴ », et semble fréquente

¹⁴². Testa, 1991, insiste avec raison sur l'articulation, dans l'art des jardins « maniéristes », entre structure architectonique (espace), éléments décoratifs (allégories, séquences « discursives ») et modalités d'expérience (parcours).

¹⁴³. Cartari, 1996, p. 103 : « *facevano il corpo di questa dea tutto pieno e carico di poppe, come che l'universo pigli nutrimento dalla terra, ovvero dalla virtù occulta della natura, perché fu rappresentata eziando la natura con questa imagine da gli antichi* ». Le *Imagini de i dei degli antichi*, publiées pour la première fois en 1556, ont été fréquemment rééditées : le texte est augmenté en 1571 et assorti de gravures, puis révisé en 1587 (voir la note philologique dans l'édition critique citée, p. 601-618). Sur le genre du manuel mythographique, voir Sezec, 1993, p. 268-299.

¹⁴⁴. *Descrizione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 253v (éd. Coffin, 1960, p. 145) ; Audebert, 1964, p. 184-185 : « *la fontaine des Orgues, (...) se nomme autrement la fontaine de la Nature* ». Exécutée en 1568 par le Flamand Gillis

dans les jardins romains¹⁴⁵ ; elle ne l'est pourtant guère dans ceux de Florence. Tribolo en avait sculpté une version vers 1529, mais pour le roi François I^{er}, qui l'utilisa à Fontainebleau¹⁴⁶. À Boboli, c'est finalement l'Aphrodite ouranienne qui l'incarne, identifiée à la Vénus *genitrix*, « *alma* » selon l'épithète cultuelle que lui donne Lucrèce, c'est-à-dire maternelle et nourricière¹⁴⁷. Mais la figure est aussi le point d'orgue d'un parcours qui débute avec « la théâtralisation de l'alchimie de la nature », pour reprendre l'expression tout à fait pertinente employée par Morel à propos des relations entre grottes artificielles et théories scientifiques : « En cette “matrice de la terre” que représente la grotte, c'est la *natura naturans* qui s'exhibe en plein état de gestation¹⁴⁸. » Il faut donc interroger l'art des jardins du point de vue de la représentation des *phénomènes* de la nature, dont l'allégorie, au sens strict du terme, n'est que l'un des moyens¹⁴⁹.

Les mouvements des eaux de l'Univers

Or, il est un passage de Vieri au sujet des automates et des *scherzi d'acqua* de Pratolino qui se prolonge dans une digression apparemment sans rapport immédiat avec les « significations » du jardin :

N'est-il pas étonnant que l'eau de tant et tant de statues, placées en tant d'endroits, en procédant avec force de tant de manières nous baignent par de délicieuses surprises ? Elle imite les différents modes des mouvements des eaux de l'Univers [*imitando le maniere de' movimenti dell'acque dell'Universo*]. Certaines prennent leur principe matériel ici-bas dans la terre, car de celle-ci, qui est humide, s'élèvent par le pouvoir du Soleil des vapeurs conduites

van den Vliete d'après un exemplaire classique de la collection Farnèse, la statue fut déplacée peu après 1611 et se trouve aujourd'hui devant l'ancien portail central au bas du jardin : voir Coffin, 1960, p. 18-19.

¹⁴⁵. Voir Lazzaro, 1990, p. 144-146 et p. 306, note 185 : on la trouvait à la vigna Carpi, à la vigna d'Este du Quirinal, à la villa Giulia et à la villa Mattei.

¹⁴⁶. Vasari, 1967, vol. V, p. 449. La sculpture se trouve aujourd'hui au Louvre.

¹⁴⁷. Lucrèce, *De la nature*, I, 1-2 (éd. 1997, p. 52) : « *Aeneadum genitrix, hominum diuomque uoluptas, / alma Venus* ». Sur la place centrale que la figure de la Grande Mère, dont Diane et Vénus sont en quelque sorte des avatars, a pu tenir dans le monde méditerranéen aux origines même de l'idée de jardin, cristallisation d'un imaginaire de la fécondité, on lira le bel essai du philosophe Venturi Ferriolo, 1989.

¹⁴⁸. Morel, 1998, p. 37. L'aspect mis en avant par cette recherche (initialement publiée dans Morel, 1990) rejoint d'ailleurs les conclusions de la réflexion, plus générale et moins approfondie, proposée par Szafrńska, 1989.

¹⁴⁹. L'approche de la suite du chapitre a été préparée par une communication ayant pour titre : « Les mouvements des eaux de l'Univers : Pratolino, jardin météorologique » (Brunon, 1997).

jusqu'à la région médiane de l'air, où le froid et le départ de l'exhalaison sèche et chaude les condensent en nuages, puis de ces nuages elles retombent sous la forme de gouttes d'eau. D'autres sont générées à l'intérieur du sommet et des cavités des montagnes ; c'est de là que proviennent les sources, et les sources donnent naissance aux rivières, qui sont des eaux descendant rapidement dans un courant continu, et finalement ces eaux parviennent à la mer, en tant que lieu le plus bas et que totalité des eaux, ainsi que je l'ai exposé en langue vulgaire dans mes *Météores*, avec ordre, principe et clarté¹⁵⁰.

Ce petit résumé de climatologie et d'hydrologie – qui se poursuit sur l'évocation des résurgences – décrit de manière parfaitement aristotélécienne les phénomènes produits par l'exhalaison humide ; du reste l'auteur renvoie explicitement à son propre commentaire sur les *Météorologiques* du Stagirite, dont l'édition définitive, parue quatre ans plus tôt chez le même imprimeur, était également dédiée au grand-duc, sous le titre *Trattato nel quale si contengono i tre primi libri delle Metheore, nuovamente ristampati, et da lui corretti con l'aggiunta del quarto Libro*¹⁵¹. Simple allusion promotionnelle, ou faudrait-il voir dans Pratolino, l'agencement de ses multiples grottes, ses fontaines et ses sculptures un véritable discours sur la *phusis* reproduisant le système théorique d'Aristote ? La villa n'en a certainement ni la cohésion conceptuelle, ni l'intention didactique, mais un tel texte ouvre une piste des plus passionnantes.

Les jeux d'eau du jardin imiteraient « les différents modes des mouvements des eaux de l'Univers ». Ce passage invite à replacer Pratolino au sein des préoccupations de la « philosophie naturelle » de l'époque, démarche dont les travaux déjà cités de Philippe Morel ont d'ailleurs montré tout l'intérêt¹⁵². En analysant le parcours de l'eau et l'iconographie des fontaines à Pratolino, Claudia Lazzaro a su mettre en évidence des traits communs aux autres grands jardins d'Italie centrale¹⁵³, mais n'a pas suffisamment pris en compte leur arrière-plan « scientifique ». Car l'hydrologie reste intégrée au XVI^e siècle à un

¹⁵⁰. Vieri, 1586, p. 61-62 : « Come non è cosa stupenda che l'acqua di tante e tante statue in tanti luoghi e in tante maniere con furia procedenti ci bagnino con piacevolissimi inganni ? Imitando le maniere de' movimenti dell'acque dell'Universo : delle quali alcune prendono il principio materiale di quaggiù di Terra, in quanto da essa, sendo umida, per virtù del Sole se ne levano vapori, e sono condotti fino alla mezza regione dell'aria, e dalla freddezza di essa e abbandonati dallo alito secco e caldo, si condensano in nugole, e di nugole ne vengon giù in forma di goccioline d'acqua. Altre acque si generano dentro alla sommità e cavità de' monti, et quivi si fanno le fonti, e da fonti hanno il lor nascimento i fiumi, che sono acque che all'inghiù vengono con velocità scorrendo del continuo, e finalmente si conducono al mare, come a luogo bassissimo, e come al suo tutto, sì come da me è stato dichiarato nella mia Metheora in questa lingua, con fondamento, facilità e ordine ».

¹⁵¹. Vieri, 1582. L'exposé des trois premiers livres avait été publié en 1573 ; il existe une version manuscrite abrégée du commentaire au quatrième livre, également dédiée à François (Vieri, BNCF Palat. 785).

¹⁵². Morel, 1990, repris dans Morel, 1998, p. 5-106.

¹⁵³. Lazzaro, 1985 et 1990, p. 161-166.

champ épistémique qui rassemble encore dans un même cadre explicatif des objets que se partageront bientôt des disciplines aussi variées que l'astronomie, la géographie ou la géologie : précisément celui des *Météorologiques*, dans lequel la doctrine des quatre éléments et de leur mutations assure, depuis une longue tradition qui prend naissance chez Héraclite et Empédocle, le socle théorique de la recherche sur les phénomènes physiques du monde sublunaire¹⁵⁴. En même temps, un certain nombre de questions qui n'avaient pas été résolues de manière univoque dans l'Antiquité continuent à alimenter les débats dans la seconde moitié du XVI^e siècle : c'est le cas en particulier de l'origine des sources et des rivières.

Pour comprendre comment l'art des jardins vise à la représentation de la nature non seulement du point de vue des émotions qu'elle produit et des êtres qui la composent, cette nature poétique et encyclopédique qui a surtout retenu notre attention dans les chapitres précédents, mais aussi à travers son incessante activité et ses flux continuels, autrement dit la *natura naturans*, il faut reprendre la double méthodologie qui a jusqu'ici été mise en œuvre : étudier conjointement les modalités de cette représentation et les aspects de la culture qu'elle implique, son « terreau » – mot paraissant préférable à celui de « contexte », qui tend trop à enfermer l'œuvre dans une bulle –, le « milieu » où à la manière d'une plante elle s'enracine et pousse tout en venant le nourrir. Ce n'est pas d'iconologie au sens propre qu'il s'agit mais plutôt, pour emprunter une expression de Foucault, d'une « archéologie du savoir » qui fonde et informe les images, peut-être même s'y formule.

¹⁵⁴. Le livre récent de Parrochia, 1997, tente de dégager les riches enjeux épistémologiques de la tradition des « Météorologiques » au travers d'une histoire qui laisse malheureusement de côté le Moyen Âge et la Renaissance. Le développement de ce domaine du savoir au XVI^e siècle mériterait à lui seul des recherches approfondies. Il faudrait notamment délimiter l'influence des sources antiques et l'émergence d'une approche expérimentale, mais encore le degré d'autonomie que ce champ semble peu à peu revendiquer et la partition disciplinaire qui en résulte. Par exemple, chez Della Porta, 1614, les *De aeris transmutationibus libri IV* manifestent une attention privilégiée aux phénomènes atmosphériques, qui fait tendre la météorologie de son sens aristotélicien (l'étude des phénomènes physiques du monde sublunaire) à son sens moderne et davantage circonscrit. Dans le cadre de cette étude, je me suis surtout attaché aux problèmes d'hydrologie dans la mesure où il présentent un lien assez direct avec l'art des jardins.

Représentations météorologiques : allégorie, imitation et métaphore

Au sommet de l'axe qui traverse tout le jardin se trouve la fontaine de Jupiter. La sculpture en marbre blanc, due à Baccio Bandinelli (fig. 15), avait été modifiée par rapport au sujet initial puisqu'elle aurait dû figurer Dieu le père aux côtés d'Adam et Ève dans un groupe conçu vers 1552 pour le maître-autel de la cathédrale de Florence¹⁵⁵. La fontaine existe toujours, mais l'original a été transporté à Boboli au début du XIX^e siècle, puis remplacé plus tard à Pratolino par une version moderne. La gravure publiée en 1587 (fig. 1-2) montre que la statue était abritée par un niche creusée dans une petite colline artificielle¹⁵⁶, et les descriptions mentionnent que Jupiter, accompagné d'un aigle, brandissait un foudre d'où l'eau s'écoulait¹⁵⁷. Vieri l'interprète avant tout comme la figure de Dieu, ce qui n'est pas sans lien avec la destination initiale de la sculpture ; il fait aussi référence à un processus atmosphérique :

On représente Jupiter lançant de l'eau par son foudre, parce qu'il est celui qui fait pleuvoir, et par la pluie fait générer une multitude d'espèces de créatures et assure leur conservation¹⁵⁸.

L'explication semble récupérer une image classique que l'on rencontre par exemple chez Virgile et Lucrèce : le Père céleste, l'Éther, féconde la Mère terrestre par la pluie qu'il déclenche¹⁵⁹ ; les mythographes du XVI^e siècle, tels Natale Conti, expliquent à ce propos

¹⁵⁵. Vasari, 1967, vol. VI, p. 70 ; de même, la première version d'Ève, transformée en Cérès, vient orner la façade du *vivai* de Vasari à Boboli. Sur ce groupe, voir Heikamp, 1964a. Le *Jupiter* est transporté à Florence en 1824, puis installé à Boboli avant 1834. Il a été remplacé à Pratolino dans les années 1930 par un version moderne en *pietra serena*, due à Giannetto Mannucci : voir Borroni Salvadori, 1986, p. 140, et *supra*, prologue, « Fortune et transformations successives ».

¹⁵⁶. Dans un rapport de 1764, l'ingénieur Giuseppe Ruggieri évoque ce « monte » formé de *spugne*, alors en mauvais état de conservation (cité dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 103).

¹⁵⁷. Vieri, 1586, p. 24-25 (éd. Barocchi, 1977, p. 3401) : « una statua di marmo di Giove, il quale da un canto ha un'aquila di marmo nero e dall'altra lato ha in mano un fulgure d'oro, che getta acqua », de même chez Sgrilli, 1742, p. 10 ; cependant, BAV Barb. 5341, fol. 204r-v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171), donne un agencement différent : « un Giove di marmo di grandissima statura con un'aquila nera in mano che tiene nelle branche un fulmine di bronzo dorato, donde (...) copia chiarissima d'acqua scaturisce » (de même BRF Ricc. 2312, fol. 125r).

¹⁵⁸. Vieri, 1586, p. 25 (éd. Barocchi, 1977, p. 3402) : « si finga che Giove fulmini acqua, perché egli è quello che fa piovere e con la piovra fa generare più e diverse spezie di creature a conservazione di esse ».

¹⁵⁹. Virgile, *Géorgiques*, II, 325-327 (éd. 1998, p. 60) ; Lucrèce, *De la nature*, I, 250-251, et II, 992-993 (éd. 1997, p. 66 et 168). La dimension hiérogamique de cette union est bien sûr absente du commentaire de Vieri.

que Jupiter peut signifier l'Air ou encore le Ciel¹⁶⁰. La sculpture convertie en fontaine constituerait donc une allégorie où le dieu incarne un phénomène naturel, suivant la tradition d'exégèse physique de la Fable à laquelle Vieri recourt explicitement dans son livre. Il s'agit cependant d'un mode d'expression largement enraciné dans la culture du temps et que l'on retrouve fréquemment dans les allusions « météorologiques » de l'art médicéen. Ainsi, à l'occasion des noces de François et de Jeanne d'Autriche¹⁶¹, la mascarade de la *Genalogia degli Dei* du 21 février 1566 résume visuellement, sur les traces de Boccace, toute la science mythologique de l'époque ; la série de chars allégoriques dédiés à une divinité est conçue par Vincenzo Borghini et leur réalisation orchestrée par Vasari : l'iconologue et le maître d'œuvre sont ceux qui, quatre ans plus tard, travailleront au Studiolo¹⁶². Le char de Junon et les figures qui l'accompagnent, signifiant « les impressions qui se produisent dans l'air¹⁶³ », exploitent par exemple une symbolique précisément commentée par Cartari : les nymphes qui servent la déesse

représentent les mutations de l'air, auquel Junon renvoie, et les divers accidents qui l'affectent comme le calme, la violence des vents, les pluies, les neiges, les éclairs, les tonnerres, les brumes et ainsi de suite¹⁶⁴.

Cette iconographie est reprise par le peintre Iacopo Zucchi, au service du cardinal Ferdinand, dans la salle des Éléments du Palazzo Firenze de Rome (1574-1575) et plus tard dans la chambre des Éléments de la Villa Médicis (1584-1586), où l'ensemble du plafond

¹⁶⁰. Conti, 1627, II, 2, p. 98. J'utilise la traduction de Jacques de Montlyard (1599) revue par Baudoin, parue dans ce recueil qui comporte aussi le *Traité des Muses* de Giraldis et reprend les gravures illustrant les éditions de Cartari (voir à ce sujet Sez nec, 1993, p. 364, note 5). Les *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Conti furent d'abord publiés à Venise chez Alde en 1551.

¹⁶¹. Les noces donnèrent lieu à toute une série de festivités : à l'entrée solennelle de Jeanne le 16 décembre 1565, suivie deux jours plus tard de la cérémonie du mariage, succédèrent notamment le jour de Noël la représentation au Palazzo Vecchio de *La Cofanaria*, comédie de Francesco d'Ambra sur une scénographie de Vasari, puis, durant le carnaval de 1566, la mascarade du *Trionfo dei Sogni* (2 février) et de celle de la *Genealogia degli Dei* (21 février). Le calendrier des fêtes est résumé par Berti, 1967, p. 240, note 42 ; voir d'une manière générale Ginori Conti, 1936, et, pour le *Trionfo dei Sogni*, Gandolfo, 1978, p. 263 et suiv.

¹⁶². Cette fête est largement documentée, en particulier par le commentaire de Baldini, 1566, et la *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze*, due en fait à Giovan Battista Cini et publiée par Vasari dans les *Vite* de 1568 (Vasari, 1967, vol. VIII, p. 69-191, désormais abrégée Cini, 1967), ainsi que par un important corpus de dessins (conservés au GDSU et à la BNCF), dont une grande partie est publiée dans Petrioli, 1966. Voir également Sez nec, 1935, et Testaverde Matteini, 1980, sur la méthode de travail de Borghini.

¹⁶³. Cini, 1967, p. 175 : « *quelle impressioni che nell'aria si fanno* » ; voir de même Baldini, 1566, p. 79 et suiv. ; Petrioli, 1966, n° XII, p. 47 pour l'iconographie.

¹⁶⁴. Cartari, 1996, p. 160 : « *Queste dicesi che mostrano le mutazioni dell'aria, intesa per Giunione, e gli vari accidenti che appaiono in quella, come serenità, impeto de' venti, piogge, nevi, lampi, tuoni, nebbie et altri simili* » ; même idée chez Conti, 1627, II, 5, p. 131-133. La maîtrise que possède Junon sur les phénomènes atmosphériques était décrite par Virgile, *L'Enéide*, IV, 120-123 (éd. 1977-80, vol. I, p. 114-115).

évoque les transmutations des quatre corps fondamentaux¹⁶⁵. On pourrait soupçonner, chez un intellectuel de la trempe de Borghini ou un artiste rompu aux raffinements de la mythographie comme Zucchi¹⁶⁶, une excessive érudition dans ce type d'allusion qui soit peu accessible à la majorité du public. Ce serait négliger la diffusion culturelle du principe de l'allégorie mythologique, qu'utilisent aussi des créations apparemment moins ambitieuses dans leur armature symbolique : c'est le cas des intermèdes de l'*Amico fido* représentés au théâtre des Offices en 1586, dont la structure s'organise à partir des quatre éléments ; dans le cinquième consacré à l'air, le cortège de Junon apparaît sur une nuée au milieu d'éclairs et de coups de tonnerre qui font place à un ciel clair et un arc-en-ciel¹⁶⁷. À l'allégorie se juxtaposent cette fois les effets visuels et sonores des machines scéniques de Buontalenti¹⁶⁸.

Ce type d'évocation mimétique semble se retrouver dans certains dispositifs hydrauliques de Pratolino et d'autres grands jardins d'Italie centrale. De manière beaucoup plus « réaliste » que dans le foudre de Jupiter à Pratolino, les jeux d'eau peuvent reproduire un phénomène météorologique, en formant par exemple un arc-en-ciel artificiel à partir de jets curvilignes orientés en fonction du soleil. Montaigne note cette maîtrise des effets de la lumière à la villa d'Este de Tivoli, à propos des fontaines qui entourent les viviers du jardin inférieur :

À la tête de ces piliers sort de l'eau avec grand-force, non pas contremont mais vers l'étang. Les bouches étant ainsi tournées vers le dedans et [se] regardant l'une l'autre, jettent l'eau et l'éparpillent dans cet étang avec telle force que ces verges d'eau viennent à s'entrebattre et rencontrer en l'air, et produisent dans l'étang une pluie épaisse et continuelle. Le soleil tombant là-dessus engendre, et au fond de cet étang et en l'air, et tout autour de ce lieu, l'arc-en-ciel si naturel et si apparent qu'il n'y a rien à dire de celui que nous voyons au ciel. Je n'avais pas vu ailleurs cela¹⁶⁹.

¹⁶⁵. Voir Morel, 1991, p. 35 et 99-105.

¹⁶⁶. Sur le *Discorso sopra li dei de' gentili e le loro imprese* de Zucchi (Rome, 1602), dont de larges extraits sont reproduits dans Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 2605-2616, je renvoie à l'étude de Saxl, 1985, « Un 'Discorso' di Jacopo Zucchi e gli affreschi di Palazzo Rucellai a Roma » (1927), p. 421-447.

¹⁶⁷. Voir la description de Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 514-515 ; sur ce spectacle, voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments ».

¹⁶⁸. Sur Buontalenti scénographe, voir notamment Laghi, 1977-79, et Testaverde Matteini, 1991.

¹⁶⁹. Montaigne, 1583, p. 234. De même, cet effet est précisément décrit par Audebert, 1964, p. 183 (qui ajoute : « ce qui se voit mieux au soleil levant ou couchant, que au reste du jour »).

Le principe en est relativement simple : sous la force du jet, l'eau s'épargille en fines gouttelettes, qui reproduisent une atmosphère humide après la pluie¹⁷⁰ ; l'idée de former un arc-en-ciel en aspergeant de l'eau à la lumière du soleil remonte d'ailleurs à Aristote¹⁷¹. Montaigne n'a pas observé d'arc-en-ciel à Pratolino, peut-être le soleil ayant-il fait défaut lors de sa visite du 22 novembre 1580. Nous savons par d'autres descriptions que cet effet se produisait grâce aux *scherzi d'acqua* qui ponctuaient les rampes d'escaliers de la façade septentrionale¹⁷², et très probablement sur le *stradone* bordé d'arcades hydrauliques mises en place après 1582¹⁷³.

Un autre motif récurrent consiste dans l'imitation de la pluie et même d'une inondation diluvienne. Il se rencontre notamment dans la Grande Grotte de Pratolino, ainsi que le notent la plupart des voyageurs à partir de Montaigne : « à un seul mouvement toute la grotte est pleine d'eau¹⁷⁴ » ; l'appellation de « *grotta del diluvio* », employée dans les descriptions plus tardives¹⁷⁵, est plus que justifiée. Cette amplification hyperbolique du principe des *scherzi d'acqua* apparaît tout à fait typique des jardins de l'époque¹⁷⁶. Ainsi Nicolas Audebert, qui visite Tivoli vers 1577, explique qu'à la fin du concert produit par l'orgue hydraulique de la fontaine de la Nature, l'eau accumulée dans un réservoir afin de produire l'air comprimé nécessaire est soudainement libérée :

Lors commence en un instant à sortir tout autour de la roche une si grande quantité d'eau (...) qu'il semble vraiment d'une tempête et orage pour le grand bruit qui se fait par la force et impétuosité dont elle est poussée, laquelle sourdant du bas de la terre, s'élance en l'air de

¹⁷⁰. Aujourd'hui encore, ce phénomène s'observe facilement à la fontaine de Pégase de la villa Lante à Bagnaia.

¹⁷¹. Aristote, *Météorologiques*, III, 4, 374a 35-b 7 (éd. 1976, p. 199).

¹⁷². Voir par exemple Schickhardt, 1979, fol. 49r, p. 221.

¹⁷³. Curieusement, les sources précoces n'en parlent pas (à l'occasion d'une exposition d'art contemporain sur *Le Jardin* à la villa Médicis au cours de l'été 2000, une installation hydraulique intitulée *Pergola effimera* et inspirée du *stradone* de Pratolino, conçue par le scénographe Stéphane Marcault et l'auteur, a pourtant montré « expérimentalement » que ce type d'effet se produit spontanément à certaines heures, d'autant plus sur une allée en légère pente orientée vers le sud comme c'était le cas à Pratolino). L'arc-en-ciel est en tout cas mentionné dans la description de Pratolino incluse dans le roman de Rosini, 1835, vol. I, p. 109 : « *Quando giunsero alla metà di quello, lanciate furono le acque, che di qua e di là movendosi a figura di parabola, formavano un gran pergolato rotondo di vaghissima vista. Il sole passavaci a traverso, sì che mai non apparve un'iride più bella e più prolungata di questa* ».

¹⁷⁴. Montaigne, 1983, p. 175 ; voir *supra*, chap. 2, « Une stratégie de "climatisation" ».

¹⁷⁵. Par exemple Sgrilli, 1742, p. 13.

¹⁷⁶. Sur le thème de la grotte diluvienne, voir Morel, 1998, p. 87-95.

la hauteur de deux lances, puis sur la fin elle vient à se rapaiser et couler tout doucement selon son ordinaire ; ce qu'ils nomment *le Déluge*¹⁷⁷.

À la fin du siècle, les prescriptions techniques du *Trattato degli arbori* de Giovanvettorio Soderini rendront systématique ce genre d'effet :

Les fontaines [aménagées comme des grottes] doivent être conçues avec fantaisie, en renouvelant toujours leur invention (...), agrémentées de divers *scherzi d'acqua* avec des jets placés au-dessous, sur les côtés et encore au-dessus, qui immolent avec furie et déversent leur eau en un instant pour inonder¹⁷⁸.

Le modèle de la Rome antique vient justifier ces mécanismes ludiques : il était fréquent d'amener au-dessus d'une voûte de *spugne* perforée de l'eau qui « coulant goutte à goutte, semblait une pluie naturelle à ceux qui étaient placés au-dessous » ; Soderini explique que l'on peut construire une double voûte qui sert de réservoir, et dont l'eau sera soudainement libérée par de petits orifices,

avec la même chute furieuse qu'une pluie dévastatrice ; et plus les orifices seront larges et denses, plus l'eau tombera en abondance et représentera une chute d'eau naturelle¹⁷⁹.

L'art des fontainiers, répondant à la *varietas* que doit procurer le jardin¹⁸⁰, est donc capable de reproduire toute la gamme des « mouvements » naturels de l'eau ; juste à côté de la Grande Grotte, la chambre de l'Étuve utilise un mode beaucoup plus modéré avec sa « vasque de marbre rouge surmontée d'un monticule, d'où s'écoule une pluie d'eau chaude¹⁸¹ ». Absente de Pratolino mais largement illustrée à Castello ou à Boboli par exemple, la formule de la fontaine à candélabre, traditionnelle à Florence, semble fréquemment jouer sur l'évocation de la pluie grâce au débordement continu de l'eau ruisselant en gouttelettes depuis les rebords d'une *tazzia*, ce qui implique d'ailleurs une taille

¹⁷⁷. Audebert, 1964, p. 186.

¹⁷⁸. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 265 : « *Le fonti hanno a esser fatte a capriccio, sempre mutando l'invenzione di nuovo (...), accomodate con vari scherzi d'acqua, con zampilli di sotto, dalle bande e ancor di sopra, che con furia immolino e facciano l'acqua ricscere in un subito a bagnare* » (voir également le passage cité *supra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire »).

¹⁷⁹. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 271 : « *una volta di spugne di pietra spugnosa, che facendovi andare sopra acqua copiosa per un poco vi stagnava, e poi a poco a poco penetrando e trapelando per i fori d'esse, cascando a goccioline, sembrava una pioggia naturale a chi v'era sotto. Tale effetto farà, come io dissi, una volta doppia che abbi quella di sotto pertusata con infiniti fori che scialin l'acqua giù in un subito, con una furia precipitata d'un piovre rovinoso ; e quanto più saranno e fitti e spessi e fori, verrà più fonda l'acqua e farà mostra d'un crosio d'acqua naturale* ».

¹⁸⁰. Par exemple Saminati, 1964, p. 235 : l'eau « *si farà scaturire con variati effetti nel disegnato luogo* » ; Soderini, 1902-07, vol. III, p. 267 : « *Non hanno fine le varie invenzioni delle diverse bizzarrie che si possono fare con l'acqua* », ce qui inclut les théâtres d'automates. Pour les jeux d'eau décrits par Del Riccio dans son « *giardino di un re* », voir la typologie esquissée par Zangheri, 1987b. Sur la variété inhérente à l'art des jardins, voir *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas*, principes de plaisir ».

¹⁸¹. Vieri, 1586, p. 36 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409) : « *un pilo di marmo rosso con un monte du sopra, che fa una pioggia cadente in dette pile di acqua calda* ».

parfaitement régulière et une pose absolument horizontale de cette dernière¹⁸². De même, les *scherzi d'acqua* de Castello sont décrits dans le *Journal* de Montaigne comme « des traits d'eau si menus qu'ils étaient quasi invisibles, et représentant souverainement bien le dégoût d'une petite pluie¹⁸³ ». Le voyageur admire également au palais Farnèse de Caprarola « une grotte d'où l'eau s'élançant avec art dans un petit lac, représente à la vue et à l'ouïe la chute d'une pluie très naturelle¹⁸⁴ ». C'est ce que Tolomei, dans sa lettre de 1543, appelait déjà « l'ingénieux artifice, retrouvé depuis peu, de faire les fontaines », art visuel et sonore dont il célébrait les capacités mimétiques :

Ainsi des eaux sont divisées, d'autres courantes, celles-ci en jets, celles-là en écoulements, les unes en bouillons, les autres en tremblements ; et je pense que cet art se développera jusqu'à y ajouter d'autres en sueur, d'autres en rosée, et peut-être quelques unes en ampoules, en gargouillements et de beaucoup d'autres manières, du moment que le génie très audacieux de l'homme cherche toujours d'aller plus haut avec ses flèches¹⁸⁵.

Mais à Pratolino, Buontalenti va semble-t-il plus loin en intégrant ces jeux d'eau dans une véritable « scénographie » qui utilise des mécanismes hydrauliques voisins des trucages du théâtre. Moryson les évoque juste après la grotte de Galatée :

Dans une grotte voisine, en tournant un robinet, et sans qu'on voie l'eau qui fait ce bruit, on provoque un coup de tonnerre aussitôt suivi d'une averse¹⁸⁶.

Il doit d'agir du vestibule donnant accès à la salle à manger souterraine ; Guerra légende de la même manière son dessin de la niche décorée de nymphes (fig. 42) : « Fontaine de déluge d'eau, avec grondement de tonnerres, et jeu de foudres et d'éclairs¹⁸⁷. » Le visiteur du jardin

¹⁸². Vasari, 1967, vol. V, p. 467, note ainsi à propos de la fontaine d'Hercule et Antée sculptée par Tribolo à Castello : « perché l'aggetto della tazza, che è tonda, ha di diametro sei braccia, traboccando del pari l'acqua di tutta la fonte, versa intorno intorno una bellissima pioggia a uso di grondaia nel detto vaso a otto facce, onde i detti putti, che sono in sul piede della tazza, non si bagnano, e pare che mostrino con molta vaghezza quasi fanciullescamente essersi là entro per non bagnarsi scherzando ritirati intorno al labro della tazza ». Pour le vocabulaire technique employé dans cette description, voir la notice sur le terme *tazza* dans le glossaire ci-dessous.

¹⁸³. Montaigne, 1983, p. 181.

¹⁸⁴. Montaigne, 1983, p. 348 (texte original : « una grotta la quale spruzzando l'acqua in un laghetto con arte fa parere et alla vista, et al suono, la scesa della pioggia naturalissima », p. 492).

¹⁸⁵. Tolomei, 1978, p. 12 : « l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti » ; p. 13 : « Così altre acque sono spezzate, altre correnti, quelle di zampilli, queste di pispini, l'une di bollori, l'altre di tremoli, e io penso che l'arti andaran tanto innanzi che vi si aggiungeranno altre di sudori, altra da rugiada, e forse alcune di veschighe, e alcune di gorgogli, e in molte altre guise : sì come l'audacissimo ingegno dell'uomo cerca sempre con le sue penne ir più alto ».

¹⁸⁶. Moryson, 1907-08, vol. I, p. 329 : « In the next fontaine, with the turning of a Cocke, the unseene waters cause a noise like thunder, and presently a great shower of raine fals » (trad. dans Baridon, 1998, p. 673).

¹⁸⁷. « Fonte di dilvio d'acque con rimbombo di tuoni e scherzo di folgori e baleni ». Sur l'iconographie de cette fontaine, voir *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

est ainsi littéralement plongé dans la violence des éléments, selon cet imaginaire d'une immersion sensorielle et émotive sous-jacent à l'expérience du lieu.

Enfin, des phénomènes « météorologiques » peuvent être évoqués de manière moins directe, en particulier à travers des associations littéraires. Dans le théâtre d'automates de la grotte de Galatée (fig. 40), la Néréide appelée par un triton soufflant dans une conque apparaît suivie de deux nymphes, tandis que le trompe-l'œil architectural donne l'impression que la grotte va s'effondrer comme une ruine. Nous avons commenté la valeur poétique du dispositif¹⁸⁸, qui peut se rapprocher de la grotte de Morgane, décrite par le *Roland amoureux* de Boiardo, où le héros doit affronter un tremblement de terre. C'est bien d'un séisme fictif que le décor propose la métaphore : par sa présence dans une caverne, Galatée renvoie à Polyphème, le cyclope jaloux qui écrase son amant Acis sous les rochers et dont la voix, selon le récit d'Ovide, « fait frémir l'Etna¹⁸⁹ ». La tradition mythique attribuait en effet à l'activité des cyclopes dans leurs forges souterraines les manifestations volcaniques de Sicile. L'idée d'un tremblement de terre serait donc ici illustrée par le double jeu de l'illusion architecturale et des connotations de l'iconographie. Il n'est pas impossible que le Triton fasse allusion à un élément central dans les explications antiques des séismes, les vents qui ébranlent les cavités souterraines¹⁹⁰ ; le discours scientifique peut ici encore s'entremêler à une couche mythique. Lieu à la fois aquatique et chthonien, la grotte semble reconduire une association du règne marin aux forces telluriques marquée par exemple dans l'épithète homérique attribuée à Poséidon : « *Ennosigaios* », celui qui ébranle la terre.

Ces derniers types d'aménagement témoignent de l'importance de l'expérience du spectateur. L'arc-en-ciel se révèle lors du parcours de l'allée, selon la position du regard en fonction du soleil. La grotte de Galatée fait appel à l'implication émotionnelle, à l'abandon de la raison qui fait place aux plaisirs de l'illusion et même de la rêverie mythique. De même, les innombrables *scherzi d'acqua*, si impitoyables dans la Grande Grotte, forcent à

¹⁸⁸. Sur la grotte de Galatée, voir *supra*, chap. 2, « Le plaisir de l'effroi ».

¹⁸⁹. Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 877 (éd. 1969-72, vol. III, p. 84) : « *clamore perborruit Aetne* ».

¹⁹⁰. Voir notamment Aristote, *Météorologiques*, II, 8, 365b 21-369a 9 (éd. 1976, p. 150-168), dont la théorie repose sur la notion de *pneuma* (souffle) ; Lucrèce, *De la nature*, VI, 680-702 (éd. 1998, p. 432-434) sur l'Etna (« *Omnibus est porro in speculis uentus aer* », explique en particulier le vers 684) ; Sénèque, *Questions naturelles*, VI, 23-25 (éd. 1929, vol. II, p. 278-282) sur le rôle primordial du *spiritus*, équivalent latin du *pneuma*.

une participation au dispositif mimétique lui-même, en reproduisant les désagréments de la pluie, de la tempête, voire du déluge...

Cette première analyse permet donc de dégager trois modalités dans la représentation des manifestations météorologiques : celle-ci mobilise la tradition d'exégèse physique de la Fable, reproduit le phénomène lui-même ou bien s'appuie sur des associations littéraires. Trois orientations que l'on qualifiera d'allégorique, de mimétique et de métaphorique. Elles se retrouvent dans l'évocation d'autres phénomènes dans le jardin. Quels sont-ils ? Le texte décisif de Vieri qui a stimulé notre recherche fait clairement référence à la formation des précipitations et à la genèse des sources et des cours d'eau. Tout semble indiquer qu'il s'agit bien d'une clef pour comprendre les fondements épistémologiques engagés à Pratolino.

À l'origine des sources

Encore faut-il rappeler au préalable que l'on touche ici à un ensemble de questions, l'hydrologie – et l'hydrogéologie –, que ni l'Antiquité ni la Renaissance n'ont résolues de manière univoque. L'origine des sources fait en particulier l'objet d'un certain débat ; sans prétendre nullement retracer toutes ses nuances au XVI^e siècle – ce qui en soi-même constituerait un sujet spécifique de l'histoire des sciences mais aussi des mentalités –, j'essaierai d'en résumer les argumentations et les enjeux¹⁹¹. En simplifiant le problème, l'héritage antique fournit trois grandes thèses, exposées notamment par Sénèque dans ses *Questions naturelles*¹⁹², qui ont été reprises, discutées et parfois associées entre elles par les auteurs du XVI^e siècle.

¹⁹¹. Le livre d'Ellenberger, 1988, consacré à l'histoire de la géologie de l'Antiquité à la Renaissance, m'a été un guide précieux pour repérer les trois grandes thèses de ce débat (voir en particulier p. 42-45 sur l'indécision de l'Antiquité vis-à-vis de cette question).

¹⁹². Sénèque, *Questions naturelles*, III, 4-19 (éd. 1929, vol. I, p. 120-137). Rappelons qu'il s'agit d'un texte très connu au XVI^e siècle, notamment édité par Érasme (1515) et par Marc-Antoine Muret (1585).

La plus ancienne propose une origine marine ; elle est attestée dès Homère puis Hésiode, pour qui Océan est le père des fleuves¹⁹³. L'hypothèse s'est développée afin d'expliquer un paradoxe apparent : les mers, qui reçoivent l'apport continu des cours d'eau, gardent pourtant un niveau stable. Certains, comme Lucrèce, supposent dès lors l'existence d'une circulation souterraine qui ramènerait l'eau en surface afin d'alimenter les sources¹⁹⁴. Or cette idée semblait confirmée par la Bible ; un passage de l'Ecclésiaste (I, 7) affirme en effet :

Tous les fleuves entrent dans la mer, et la mer n'en regorge point. Les fleuves retournent au même lieu d'où ils étaient sortis pour couler encore.

C'est pourquoi cette théorie sera de loin la plus répandue à la Renaissance. Elle est par exemple adoptée par Andrea Bacci, en qui l'historien Piero Camporesi reconnaît « la plus haute autorité italienne du XVI^e siècle dans le domaine des études hydrologiques¹⁹⁵ ». Ce naturaliste et médecin, spécialiste des eaux thermales¹⁹⁶, soutient dans son ouvrage de vulgarisation *Del Tevere libri tre* (1558) que ce mouvement de remontée des eaux depuis la mer jusqu'au sommet des montagnes, apparemment contre-nature, obéit à l'ordre de Dieu, « afin d'irriguer et de tempérer cet admirable jardin que le Créateur de toutes choses a agencé pour la vie des êtres vivants¹⁹⁷ ». Cette thèse a tendance à être justifiée par des arguments finalistes : on le perçoit très bien chez Del Riccio, qui relie les paroles de Salomon au thème de la terre nourricière¹⁹⁸.

¹⁹³. Homère, *Iliade*, XXI, 195 (éd. 1955, p. 477) ; Hésiode, *Théogonie*, 337-345 (éd. 1982, p. 44).

¹⁹⁴. Lucrèce, *De la nature*, V, 268-272 et VI, 631-638 (éd. 1998, p. 328-330 et 430) ; comme nous le verrons, ce n'est pas la seule explication avancée par Lucrèce.

¹⁹⁵. Camporesi, 1995, p. 117.

¹⁹⁶. Figure assez typique de l'« encyclopédisme naturaliste » de la Renaissance, Andrea Bacci, installé à Rome, obtient la chaire de botanique à la Sapienza en 1567 puis devient en 1587 le premier médecin de Sixte Quint ; il est l'auteur de nombreux ouvrages, certains publiés après sa mort en 1600, qui concernent l'hydrologie mais aussi la pharmacologie, la zoologie, la minéralogie et même l'œnologie, ainsi que l'histoire de sa région natale, le Picenum (voir la vaste bibliographie de ses œuvres dans la notice de Crespi, 1963, et les observations de Camporesi, 1995, p. 117-125).

¹⁹⁷. Bacci, 1576, I, p. 3 : « *ad irrigare e temperare questo mirabil giardino, che 'l Creatore di tutte le cose ha ordinato per la vita de' viventi* » ; il rappelle que cette thèse est défendue par la « *sacra scrittura* » et l'opinion des « *sapientissimi filosofi* » (p. 6). Moins catégorique, sa grande encyclopédie hydrologique, *De thermis libri septem*, admet comme causes secondaires la transmutation « aristotélicienne » de l'air et l'infiltration « vitruvienne » d'eau de pluie (Bacci, 1588, I, p. 4).

¹⁹⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 342r : « *Il dotto et savio Salomone disse ebene che tutte l'acque uscivano dal Gran mare e producevano fiumi, laghi, fonti et rivi, et poi facevano il circolo loro et ritornavano al seno del Gran mare ; così anco si puo dir che [de] la vastissima et gran terra per la cui grassezza noi mortali sovente riscievamo il cibo tanto abbondantemente come ogn'un sa et molti benefitii da quella (...) laonde intervverrà a me in descrivere con brevità i benefitii che ci dà la terra* ». Ce passage introduit en effet le chapitre consacré aux engrais.

Le second groupe d'explications repose sur une origine strictement souterraine des eaux de source. Anaxagore soutenait déjà l'existence d'immenses réservoirs d'eau telluriques¹⁹⁹. Platon parle dans le *Phédon* de cavités communiquant par des canaux, le principal gouffre étant le Tartare ; un mouvement général d'oscillation, comparable à la respiration, assure l'irrigation de ce réseau²⁰⁰. Ces analogies biologiques sont fondamentales ; on les retrouve développées chez Sénèque. La Terre, comme le corps humain, possède des veines et des artères où circulent respectivement l'eau et l'air : il existe en fait de vastes réservoirs d'eau sous le niveau du sol, qui expliquent que l'on déterre parfois des poissons²⁰¹. Mais Sénèque attache plutôt une importance à la genèse souterraine de l'eau à partir de la terre et de l'air contenu dans les cavités terrestres, qui se condense sous l'effet du froid²⁰². Cette transmutation de l'air en eau avait fourni l'explication privilégiée par Aristote à partir de la notion d'exhalaison (*anathumiasis*), au détriment de l'hypothèse des réservoirs souterrains. L'exhalaison humide ou vapeur, produite par la chaleur du Soleil, se convertit en eau sous l'effet du froid. Ce phénomène intervient d'ailleurs dans les régions supérieures – l'atmosphère, dirions nous –, et conduit à la formation des nuages et de la pluie. Dans les montagnes, l'eau ainsi formée sous terre, rejointe par l'eau des précipitations, est retenue comme dans une éponge et finit par sourdre à la surface²⁰³. Les aristotéliens de la Renaissance ne suivront pas forcément le maître sur ce point avec la même rigueur. Ainsi Girolamo Borro, célèbre philosophe qui enseigne à Pise jusqu'en 1586 et dont Montaigne laissera à la postérité l'image de l'« honnête homme » pour qui « la touche et règle de toutes imaginations solides et de toute vérité c'est la conformité à la doctrine d'Aristote²⁰⁴ », évoque la question de la génération des sources dans son *Trattato del flusso e reflusso del mare, e dell'inondazione del Nilo* (1578), dédié à Jeanne d'Autriche²⁰⁵ : il y admet parfaitement, à côté de la théorie du Stagirite sur la condensation de l'exhalaison humide, celle – biblique – de la circulation

¹⁹⁹. Anaxagore, fragment Diels A XLII, 5, dans *Les Écoles présocratiques*, 1991, p. 613 : « Les fleuves tirent leur substance des pluies et des eaux souterraines, car la Terre est creuse et renferme de l'eau dans ses cavités ».

²⁰⁰. Platon, *Phédon*, 111c-113c (éd. 1991, p. 298-302).

²⁰¹. Sénèque, *Questions naturelles*, III, 15-16 et 19 (éd. 1929, vol. I, p. 129-133 et 136-137).

²⁰². Sénèque, *Questions naturelles*, III, 9-10 (éd. 1929, vol. I, p. 123-125).

²⁰³. Aristote, *Météorologiques*, I, 13, 349b 2-350a 14 (éd. 1976, p. 63-66).

²⁰⁴. Montaigne, 1992, I, 26, vol. I, p. 151. Il l'avait rencontré à Pise (Montaigne, 1983, p. 319).

²⁰⁵. Sur ce livre, voir *supra*, chap. 2, « L'obsession de la *salubritas* ».

souterraine des eaux marines²⁰⁶. C'est que son aristotélisme a ceci de radical, aux yeux d'un contemporain comme Montaigne, qu'il se fonde sur une approche scolastique du Stagirite et ignore peu ou prou tout l'effort humaniste de révision philologique du corpus transmis par la tradition latine²⁰⁷. Par comparaison, Vieri se montre beaucoup plus fidèle à Aristote proprement dit et reprend scrupuleusement la thèse d'une genèse souterraine, tant dans son commentaire aux *Météorologiques*²⁰⁸ que dans le passage déjà cité de sa description de Pratolino.

Jouant un rôle secondaire dans la doctrine d'Aristote²⁰⁹, l'origine pluviale des sources constitue une troisième thèse, moins « traditionnelle » car restée mineure bien que son principal représentant en soit Vitruve²¹⁰ ; elle ne s'imposera enfin que dans la seconde moitié du XVII^e siècle avec Pierre Perrault et son livre *De l'origine des fontaines*, publié en 1674, soit un an après la traduction du *De architectura* procurée par son frère Claude. Selon Vitruve, les eaux de pluie et de neige s'infiltrant dans les reliefs par les veines de la terre et parviennent ainsi tout au bas des montagnes, d'où s'échappent les jaillissements des sources²¹¹. Bien entendu, certains vitruviens se rallient à cette théorie, tel Barbaro, qui, dans son commentaire (1556), cite un poème qu'il a lui-même composé sur les météores et où cette idée est reprise²¹². C'est encore la conception que défend avec ardeur Bernard Palissy

²⁰⁶. Borro, 1583, p. 136-137 : « Non tutti i laghi, e né tutte le fontane continuamente si generano di vapori condensati dalla frigidità del luogo ; ma alcuni fiumi, e laghi, et stagni e fontane nascono dal mare ; il quale ha le sue parti alte, che col peso loro proprio premono le basse : le quali premute, per forza entrano in certi aperti canali che sono nel fondo del mare, e per essi continuamente scacciate dalle altre parti delle acque che le seguitano, arrivano alle fontane et a' laghi, che hanno il flusso e reflusso simile a quel del mare ».

²⁰⁷. Sur ce « médiévisme » de Borro, voir les observations de Schmitt, 1992, p. 23-25.

²⁰⁸. Vieri, 1582, p. 52-54.

²⁰⁹. Aristote, *Météorologiques*, I, 13, 350a 9-13 (éd. 1976, p. 66) : « Ces lieux [montagneux] reçoivent une grande quantité d'eau tombant en pluie (...) et ils refroidissent aussi la vapeur qui s'élève et la condensent de nouveau en eau ».

²¹⁰. Elle est aussi esquissée chez Platon, *Critias*, 111d (éd. 1992, p. 361-362), qui décrit une origine pluviale des sources et des rivières au sujet de l'Athènes primordiale.

²¹¹. Vitruve, *De l'architecture*, VIII, 1, 6 (éd. 1969-99, vol. VIII, p. 7) ; voir de même Vitruve – Barbaro, 1567, VIII, 1, p. 330 : « Gli spatii anche de i monti ricevono le pioggie, e per la spessezza delle selve ivi le nevi dall'ombra de gli alberi e de i monti lungamente si conservano, dapoi liquefatte colano per le vene della terra, e così pervengono alle intime radici de i monti, da i quali erompeno gli scorrenti corsi de i fonti ».

²¹². Vitruve – Barbaro, 1567, VIII, 2, p. 333 : « Et spesso l'aer puro in se ristretto, / Da potenza supern'in pioggia volto, / Acqua giù manda piena di diletto. / Questa nel grembo della terra accolto, / Prega la rende, ond'ella poi s'infiora, / E in verdeggianti gonne ha il sen'in volto ».

dans ses *Discours admirables* publiés en 1580, contre les hypothèses plus répandues d'une origine marine ou d'une genèse souterraine à partir de l'air²¹³.

Le relatif embarras du XVI^e siècle apparaît nettement chez l'un des plus grands « géologues » de l'époque, Georg Bauer dit Agricola, auteur du *De re metallica* (1556). Au début de son *De ortu et causis subterraneorum*, publié en 1546 et traduit en italien dès 1550, il ne tranche pas complètement entre ces trois thèses, qu'il examine en les confrontant à sa propre expérience de terrain. Tout au plus les classe-t-il selon leur importance quantitative :

L'eau des sources, qui jaillit d'elle-même de la terre, est très souvent générée [sous terre], fréquemment rassemblée par les pluies, et fort rarement issue de la mer ou des rivières voisines²¹⁴.

C'est en tenant compte de ces différents modèles explicatifs et de l'indécision qui demeure sur l'origine naturelle des sources que l'on peut examiner certains dispositifs hydrauliques et iconographiques de Pratolino.

Une iconographie plurivoque

Achevé vers 1579, le bassin du Masque existe encore aujourd'hui au nord-ouest du *barco vecchio*²¹⁵, mais la série des « *tonfani* » dont il constituait le départ a été comblée au XVIII^e siècle, ainsi qu'on l'observe sur les plans de la villa²¹⁶ (fig. 7-9). Cette fontaine est commentée de manière fort instructive dans le dessin qu'en donne Guerra (fig. 54) :

²¹³. Palissy, 1996a, *Discours admirables, Des eaux et fontaines*, vol. II, p. 53-68 (les doctrines traditionnelles sont rappelées p. 54 et 62). Sur ce texte, voir récemment Legrand, 1998.

²¹⁴. Agricola, 1550, *De la generatione de le cose, che sotto la terra sono, e de le cause de' loro effetti e nature*, I, fol. 8v : « l'acqua de' fonti, che da se stessa da la terra scaturisce, assai spesso si genera, non di rado da le pioggie s'aduna, e rarissime volte ne viene dal mare o da i fiumi vicini ».

²¹⁵. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 161, pour la datation ; rappelons que ce bassin devait servir de piscine (voir *supra*, chap. 2, « Une stratégie de "climatisation" »), et que la sculpture actuelle, datant des années 1930, est due à Giannetto Mannucci (voir Borroni Salvadori, 1986, p. 145, et *supra*, prologue, « Fortune et transformations successives »).

²¹⁶. Ces *tonfani* sont encore mentionnés dans la description rédigée par Anton Francesco Marmi et annotée par Nicola Caldari en septembre 1697 : il s'agit d'un manuscrit conservé à la BNCF, dont M. Paola Maresca a donné une transcription sans référence précise au document (Marmi – Caldari, 1986, p. 88).

Premier vivier, servant au-dessous du palais de réservoir pour les eaux qui alimentent les viviers inférieurs, en majorité formés conformément aux situations produites par la nature²¹⁷.

Les bassins aux contours irréguliers se déversant les uns dans les autres pouvaient donc être perçus comme la représentation d'un cours d'eau naturel, et le premier d'entre eux comme l'image de leur source. En outre, l'artiste annote la figure qui orne la fontaine en indiquant « *teiria mare* » : s'agirait-il d'une personnification de la « mer Tyrrhénienne »²¹⁸ ? Aldrovandi explique à propos de ce vivier :

Le masque est en fait surmonté d'un feston, c'est-à-dire d'un diadème ou d'une couronne que composent différents fruits naturels formés par la nature selon des formes précises, telles que des grenades, des cerises, des pêches et autres, fruits qui ont tous été exhumés des fondations de la citadelle de Livourne²¹⁹.

Il doit s'agir de fossiles retravaillés avec des insertions de stalactites et de céramiques, si l'on en juge par les restes actuels de ce décor²²⁰. L'indication géographique pourrait dès lors se référer à la provenance de ces matériaux ; néanmoins le poème d'Agolanti attribue effectivement à la fontaine une symbolique maritime : elle est dédiée à Neptune, et la figure est décrite comme un monstre marin qui crache de l'eau par sa bouche et tient un crabe et un poisson, ces derniers éléments étant confirmés par des sources plus « objectives »²²¹. Il semblerait ainsi que la fontaine, qualifiée comme source par sa position dans le réseau hydrographique du jardin et comme évocation du monde marin par l'iconographie et les matériaux de ses sculptures, puisse renvoyer à la première thèse sur l'origine de l'eau des rivières ; le feston de fruits, qui a priori conviendrait mal à une figure aquatique, marquerait l'idée de fertilité qui accompagne généralement l'interprétation finaliste de cette théorie au XVI^e siècle.

²¹⁷. « *Prima peschiera per ricetta dell'acque sotto il palazzo dalle quali derivano l'altre inferiori, la maggior parte formate conforme alla situationi fatte dalla natura* ».

²¹⁸. C'est l'hypothèse qu'a avancée Heikamp, 1969a, p. 74.

²¹⁹. Aldrovandi, 1989, fol. 74v, p. 352 : « *vivarium vulgo dictum de la mascara, ad quem denenitur per viam subterraneam, quae habet viam superiorem supra vero mascaram est encarpion seu fascia vel corona ex variis diversisque fructibus naturalibus a natura confectis figurae determinatae ut mala punica, cerasa, persica et consimila, qui fructus omnes effossi sunt atque extracti ex fundamentis Laburni oppidi* ».

²²⁰. Voir *Il concerto di statue*, 1986, p. 133.

²²¹. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 80r. Nicola Caldari observe quant à lui : « *Questa si chiama volgarmente maschera ; ma è figura intiera, che ha la testa di marmo, le braccia di pietra bigia, et il resto del corpo di spugne, e tiene da una mano un granchio, e dall'altra un delfino, che pure gettan acqua* » (Marmi – Caldari, 1986, p. 88).

Curieusement, Vieri ne parle pas du vivier du Masque dans sa description de Pratolino²²². Il donne en revanche une interprétation météorologique à propos de l'*Apennin* de Giambologna (fig. 16-17). Son corps est creusé de grottes peintes de fresques sur le travail des mines et munies de fontaines, qui « font savoir qu'à l'intérieur des cavités de la terre se génèrent les eaux, les métaux et les pierres²²³ ». Nous ne saurions nous attarder sur les explications théoriques concernant la formation des pierres à la Renaissance, que Philippe Morel a très bien mises en lumière²²⁴ ; il faut surtout noter ici que Vieri se réfère à la conception aristotélécienne de l'origine des sources, celle qu'il adopte par ailleurs. L'aspect de la sculpture peut tout à fait s'y prêter : le géant accroupi, adossé à une colline artificielle – détruite vers la fin du XVII^e siècle –, presse de sa main gauche une tête d'animal qui crache un jet d'eau alimentant un grand bassin, que l'on peut lire comme l'évocation allégorique d'un torrent montagnard ; le geste du colosse semble même matérialiser l'image aristotélécienne de l'éponge. Dans ses *Vaghezze sopra Pratolino* (1979), Gualterotti y fait allusion en associant le géant à l'hiver :

L'Apennin forestier se tient étendu
et semble serrer et presser
de dures pierres pour en tirer de l'eau ;
il gèle tout entier, tremble
par toutes ses veines, et glaces et neiges
l'enveloppent aux jours brumeux et brefs²²⁵ ».

Superbe passage, qui n'est pas sans faire penser au Génie du Froid du *King Arthur* de Purcell²²⁶. La statue est décrite en position couchée, car le poète doit se baser sur les

²²². Cette omission pourrait s'expliquer par son souci de transcrire un itinéraire cohérent dans le jardin ; rappelons également que dans BAV Barb. 5341, fol. 209r-209v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175-176), cette fontaine semble être confondue topographiquement avec celle de la Salamandre (sur le parcours indiqué dans ces textes, voir *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent »).

²²³. Vieri, 1586, p. 29 (éd. Barocchi, 1977, p. 3404) : « si fa a sapere che dentro alle cavità della terra si generano dell'acque e de' metalli e pietre ». Sur le décor intérieur de l'*Apennin*, voir *supra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

²²⁴. Je renvoie de nouveau à Morel, 1990 et 1998 ; voir également *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne », sur l'*Apennin* comme image d'une métamorphose.

²²⁵. Gualterotti, 1579b, p. 9 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 482) : « Il silvoso Apennin giacendo stassi, / E durissimi sassi / Per onde trarne par che stringa e preme : / Gela ei ben tutto e trema / Tal per le vene sue, e giacci, e nevi / Chinggoni a' giorni nebulosi, e brevi ».

²²⁶. Il y a peut-être une généalogie assez directe entre l'*Apennin* de Giambologna et le personnage de l'opéra de Henry Purcell et John Dryden (1691), puisque le colosse avait été imité dans certains jardins anglais. C'est en particulier le cas à Richmond, où Henri, prince de Galles, emploie à partir de 1610 Salomon de Caus et un ingénieur florentin, Costantino de' Servi, lequel confie : « Ha voluto [questo principe] che io faccia un gigante in questi sua giardini, che alla sua presentia ne fo il modello, maggiore tre volte di quel di Pratolino dentrovi molti appartamenti per il

premiers projets de Giambologna – la réalisation ne commencera qu'en 1580 pour s'étendre jusqu'en 1584 environ²²⁷. Ils sont documentés par trois maquettes : une statuette de dieu fleuve en terre cuite, actuellement à Londres, correspondrait à l'intention initiale, sur laquelle nous allons revenir, et présente effectivement une position allongée sur le côté ; la pose beaucoup plus dynamique et la gestuelle de l'état final sont fixées dans une seconde terre cuite conservée au Bargello, où la figure est également mise en situation à l'avant d'une colline, ainsi que dans une maquette d'argile très endommagée, dont manque le buste²²⁸. L'image hivernale développée par Gualterotti, que reprendront d'autres descriptions poétiques, n'a rien d'incongru : les concrétions calcaires appliquées sur la peau ou simulant la barbe et les cheveux paraissent imiter des stalactites de glace ; de plus, le principal précédent iconographique à la statue de Giambologna explicitait précisément l'idée du froid : l'*Apennin* de bronze sculpté par Ammannati entre 1563 et 1565 pour le *vivai* supérieur de Castello, un vieillard barbu aux bras croisés sur son torse dénudé comme pour se défendre des rigueurs montagnardes²²⁹.

Si, plastiquement, la version de Pratolino semble réduire cette allusion au climat de l'Apennin, on peut supposer qu'elle restait bien présente dans l'esprit des visiteurs accueillis dans une villa conçue pour échapper à la chaleur estivale. Ce qui, du point de vue qui nous occupe, n'est pas sans intérêt : c'est bien le froid qui d'après Aristote permet à l'air souterrain de se transformer en eau²³⁰, selon cette physique des qualités que l'iconographie conçue par Vincenzo Borghini pour la voûte du Studiolo du Palazzo Vecchio, peinte en 1570 par Francesco Morandini dit Poppi aidé de Iacopo Zucchi, avait par exemple illustrée²³¹ (fig. 135). Vieri est d'ailleurs tout à fait clair à ce sujet dans son commentaire aux *Météorologiques* : les montagnes, lieux caverneux et rocheux où l'eau se conserve facilement, favorisent aussi sa génération par leur froideur, celle-ci condensant la vapeur en eau qui

corpo con una gran colombaia nel capo » (ASF, MdP, 1348, fol. 194r, lettre du 16 août 1611, d'après Zangheri, 1985, p. 35 ; sur Richmond et Pratolino, voir également Strong, 1998, p. 97-103).

²²⁷. Voir *supra*, prologue, « Le chantier initial ».

²²⁸. Voir Avery, 1987, p. 220-223, fig. 249, 251 et 252, ainsi que les notices n° 183-185, p. 275-276 ; Acidini Luchinat, 1988a. Ces trois *modelli* sont respectivement conservés au Victoria and Albert Museum de Londres (inv. 1876 n° 230), au Museo Nazionale del Bargello de Florence (inv. Maioliche n° 178) et au Musée municipal de la Chartreuse de Douai.

²²⁹. Sur cette sculpture, voir avant tout Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 130-131.

²³⁰. Aristote, *Génération et corruption*, II, 4, 331a 29-32 (éd. 1993, p. 110) : « de l'air viendra l'eau, si le chaud est dominé par le froid », puisque l'air est un élément chaud et humide, alors que l'eau est froide et humide.

²³¹. Les couples de *putti* s'embrassant aux angles figurent les qualités reliant les quatre éléments entre eux. Sur ce point, voir notamment Berti, 1967, p. 64, et surtout Morel, 1982, p. 189-191.

s'accumule dans les cavités puis s'écoule sous forme de sources²³². Ce que le professeur devait enseigner à ses étudiants de Pise, n'importe quel visiteur assez cultivé pouvait le voir représenté dans cette personnification de l'Apennin ; il faut se souvenir que la doctrine aristotélicienne des quatre éléments, qui aujourd'hui peut nous paraître tout à fait abstraite, était d'une simplicité triviale pour la culture de la Renaissance – beaucoup plus que ne l'est désormais l'idée d'atome ou de radioactivité –, ne serait-ce que par son adéquation presque immédiate aux évidences empiriques ; il n'est alors qu'une poignée d'intellectuels des plus hardis, un Telesio ou un Bruno²³³, pour la remettre en cause.

Mais l'allusion aux sources montagnardes est-elle si univoque dans le colosse de Giambologna ? Un autre texte poétique datant du règne de François, une *Egloga* anonyme, complète cette évocation de l'hiver :

Puis dans la direction d'où Borée souffle sa froide haleine,
sous une colline charmante et douce repose
le haut colosse élégamment fait de pierre,
qui semble être l'Apennin aux neiges et aux glaces
détruites par les rayons brûlants du Soleil²³⁴.

On sait d'après le rapport technique établi par Giuseppe Ruggieri vers 1757 que l'eau s'écoulait effectivement de la chevelure et de la barbe du géant²³⁵ ; la fontaine illustrerait donc également la fonte de ces dépôts de glace fictifs formés par les *spugne* du revêtement. Ce qui peut présenter une valeur hydrologique : si l'origine nivale des sources était prise en compte par Vitruve, il n'est pas indifférent que la fonte des neiges montagnardes ait surtout été la cause invoquée dans la vieille explication de l'alimentation du Nil et de ses crues annuelles qu'avait fournie Anaxagore, et dont de nombreux textes antiques donnaient des échos²³⁶. Pourquoi ? Parce que justement, comme l'ont montré les travaux d'Herbert

²³². Vieri, 1582, p. 54.

²³³. Par exemple Bruno, 1995, III, p. 212-237.

²³⁴. Pratolino, *Egloga*, BNCF Magliab. VII, 403, fol. 6r : « *Poscia onde Borea il freddo fiato spira, / Sovra leggiadro e dolce colle posa / Di finissima pietra alto colosso / Che 'l nevoso Appennin gelato sembra, / Cui distrugga del sol cocente raggio* » (voir *infra*, document 2) ; une formulation très proche se retrouve dans les *Lodi di Pratolino* de Rucellai, BNCF Magliab. VII, 1024, fol. 9r : « *Di ricca pietra altissimo Appennino / Che distrutto il gelato / Suo ghiaccio* ».

²³⁵. Ruggieri, 1979, fol. 21v, p. 248 : « *vi sono tre chiavi grosse con suoi manichetti di ferro, che danno l'acqua alla corona e barba del predetto Gigante (...). Nel collo di detto vi è una chiave, che serve per regolar l'acqua, che va alla barba* ». Un effet similaire apparaissait déjà dans l'*Apennin* de Castello, « de la barbe, du front et poil duquel coule sans cesse de l'eau goutte à goutte de toutes parts, représentant la sueur et les larmes » (Montaigne, 1983, p. 180-181).

²³⁶. Anaxagore, fragment Diels A XLII, 5 dans *Les Écoles présocratiques*, 1991, p. 613 : « Le Nil grossit pendant l'été à cause du déversement dans son cours des eaux produites par les neiges des régions antarctiques ». Sa position, rappelée par Sénèque, *Questions naturelles*, IV^A, 2, 17 (éd. 1929, vol. I, p. 185), était diffusée non

Keutner, le projet initial de la sculpture de Giambologna devait personnifier ce fleuve²³⁷. En novembre 1580, Montaigne se réfère au chantier alors à peine amorcé, sans nommer l'*Apennin* :

Et se bâtit le corps d'un géant, qui a trois coudées de largeur à l'ouverture d'un œil, le demeurant proportionné de même, par où se versera une fontaine en grande abondance²³⁸.

Federico Zuccari, qui avait quitté Florence l'année précédente, parlera encore en 1607 de la statue de Giambologna comme d'un fleuve couché au bord d'un grand bassin²³⁹, peut-être d'après le premier *modello* de Londres. Et, surtout, les archives enregistrent au printemps 1580 des paiements pour « les fondations du fleuve Nil, au bout du vivier vers les labyrinthes²⁴⁰ ». Le projet se serait orienté vers un dieu fleuve en position assise et non plus couchée, conformément à cette variante iconographique du type classique que Giambologna, rappelle Keutner, avait introduite en 1572-1575 dans la figuration de l'*Euphrate*, du *Gange* et du *Nil* pour la fontaine de l'Océan à Boboli (fig. 85) – variante devenue à son tour traditionnelle au siècle suivant, comme l'illustre Bernin à la place Navone –, avant d'être transformé en représentation de l'*Apennin*. Ajoutons que le témoignage de Gualterotti laisse penser que ce changement d'intention était déjà envisagé en 1579²⁴¹. De la représentation allégorique de l'écoulement d'un fleuve on serait passé à celle, partiellement mimétique, du phénomène de la génération des sources dans les montagnes.

Il faut aussi considérer l'iconographie des grottes du colosse et de sa colline artificielle, qui ont été étudiées au chapitre précédent²⁴². On se souvient que la grotte de Thétis, au-dessous de la grotte du Corail, était décorée de nacre et de coquillages, et que des fresques de Ligozzi y représentaient Livourne, l'île d'Elbe et des scènes de pêche (fig. 19-

seulement par la tradition météorologique, mais aussi par le corpus historique, par exemple chez Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, I, 38, 4 (éd. 1991, p. 50-51), une compilation fréquemment éditée en latin ou en italien au XVI^e siècle, et par les tragédies : elle apparaît dans les trois premiers vers de l'*Hélène* d'Euripide, qui avait été l'élève d'Anaxagore.

²³⁷. Keutner, 1986, p. 56-57, repris et développé dans Keutner, 1990, p. 18-23.

²³⁸. Montaigne, 1983, p. 176.

²³⁹. Zuccari, 1607, II, 7, p. 40 (éd. Heikamp, 1961, p. 260) : « e del istesso Gioan Bologna, del quale ancho è un gran fiume fatto dall'istesso in Pratolino (...), essendo questa gran figura fatta a giacere sopra la ripa di un gran stagno di acqua ».

²⁴⁰. ASF, MdN, 3701, fol. 88r (2 avril 1580) : « il fiume Nilo in testa a detto vivaio verso i labirinti », d'après Keutner, 1990, p. 19 (qui cite de même fol. 84r (26 mars 1580) et 118v (21 mai 1580), p. 26, note 16).

²⁴¹. Il n'est pas impossible que son poème ait à l'inverse encouragé cette modification du programme. Acidini Luchinat, 1988a, p. 13, insiste à juste titre sur cette description précoce et pourtant étonnamment précise de Gualterotti, mais écarte à mon avis un peu trop rapidement l'hypothèse de Keutner, 1986.

²⁴². Voir *supra*, chap. 4, « La grotte, *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

22), tandis que la salle suivante figurait les travaux des mines d'après le *De re metallica* d'Agricola. L'intérieur du colosse célébrait donc les trésors de la nature, ramenés à la fois des profondeurs de la terre et de la mer. Si la première thématique n'étonne guère dans le contexte d'une montagne, la seconde paraît plus insolite. Faut-il y voir une allusion à l'origine marine des sources ? C'est ce qu'invite à penser un examen un peu attentif des associations possibles entre les différents éléments du décor, autrement dit selon ce niveau « métaphorique » que nous avons dégagé pour la grotte de Galatée. La statue de Giambologna, décrite comme une « déesse marine » ou « *Teti*²⁴³ » par la plupart des sources, représenterait Thétis, fille de Nérée et mère d'Achille, que la simplification italienne de l'orthographe du grec tend à confondre avec la Titanide Téthys, épouse d'Océan²⁴⁴. Ovide avait effectivement décrit la grotte de la Néréide s'ouvrant sur le rivage, dont il est impossible de trancher si elle a été produite par la nature ou bien par l'art²⁴⁵. On peut ajouter que la juxtaposition du thème des mines peut se justifier iconographiquement par le célèbre épisode où Thétis demande des armes pour son fils à Héphaïstos, qu'elle a sauvé²⁴⁶. Thétis renvoie au règne maritime, et son assimilation à Téthys reste de toute façon possible, ce qui nous ramènerait indirectement à l'idée mythique de l'Océan comme père des fleuves, justement illustrée par le même Giambologna dans sa fontaine de Boboli. D'autre part, comme l'a très bien montré Piero Camporesi à partir des récits géographiques de la Renaissance²⁴⁷, l'île d'Elbe est alors indissociable d'un double imaginaire de la source : non seulement les mines métallifères, abondamment exploitées par les Médicis, y sont considérées comme d'inépuisables gisements où le fer germe de nouveau à peine a-t-il été extrait, mais encore l'île était réputée pour sa source miraculeuse dont le débit variait en fonction de la longueur des jours. Le décor intérieur de l'*Apennin* peut se lire comme la célébration de cette fertilité prodigieuse, qui contribuait alors à la prospérité du grand-duché²⁴⁸.

²⁴³ Aldrovandi, 1989, fol. 73v, p. 351 : « *In summoque fontis statua Deae marinae* » ; BAV Barb. 5341, fol. 205v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 172) : « *Vi è ancora Teti pien di altre perle e di cristalli* ».

²⁴⁴ Vieri, 1586, p. 27, écrit « *Thetide* » et non « *Tetide* ».

²⁴⁵ Ovide, *Métamorphoses*, XI, 235-236 (éd. 1969-72, vol. III, p. 9) : « *Est specus in medio, natura factus an arte, / Ambiguum, magis arte tamen* », expression qui semble trouver un certain écho chez Vieri, 1586, p. 27 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403) : « *e stupisce che l'arte superi in un certo modo la natura* ».

²⁴⁶ Homère, *Iliade*, XVIII, 368-467 (éd. 1955, p. 422-424). Un aspect essentiel de ce mythe sera commenté *infra*, chapitre 7, « Le complexe de Vulcain ».

²⁴⁷ Camporesi, 1995, p. 50-56, qui parle avec beaucoup de justesse d'une « lecture visionnaire du paysage ».

²⁴⁸ Sur l'importance économique des ressources minières de l'Elbe, voir Diaz, 1976, p. 264 et ci-dessous « Programmes médicéens ».

Ce réseau de grottes à l'intérieur du corps du géant (fig. 18) pourrait enfin matérialiser l'antique analogie entre les cavités terrestres et les veines d'un organisme. Analogie poétique mais aussi épistémologique chez un Sénèque, toujours opérante au XVI^e siècle : ainsi conduit-elle Léonard à expliquer la remontée des eaux depuis la mer jusqu'au sommet des montagnes. Ce mouvement, qui semble contraire à la nature de l'eau, correspond à celui qui s'observe chez les êtres vivants, par exemple pour la sève s'échappant d'un pied de vigne lorsqu'on le coupe ou le sang remontant au cerveau dans le corps humain ; l'eau est une humeur biologique, qu'une chaleur vitale fait circuler dans la terre²⁴⁹. Le géant semble ainsi relever d'une certaine polysémie : alors que l'aspect extérieur représenterait une source montagnarde alimentée par la transmutation aristotélicienne de l'air sous l'effet du froid ou encore par la fonte des glaces, l'intérieur pourrait refléter la théorie plus ancienne et plus répandue d'une origine marine de l'eau des fleuves²⁵⁰.

Revenons aux *gamberaie* de la partie sud du jardin. Au sommet de la série orientale fut installée durant quelques années la fontaine de l'Ammannati, que Detlef Heikamp a étudiée en détail²⁵¹ (fig. 63). Elle quitta Pratolino dès 1588, après la mort de François, pour être placée au jardin Boboli sur la terrasse qui clôt le cortile du palais Pitti, ainsi que le figure Utens²⁵² (fig. 82) ; ce groupe sculpté gagna ensuite le Casino de San Marco en 1635, avant d'être dispersé jusqu'à ce que les statues rejoignent une par une le Bargello au cours du XX^e siècle. Guerra, qui dessine la fontaine vers 1604 quand elle se trouve à Boboli (fig. 65), la commente ainsi :

²⁴⁹. Cette idée trouve maintes formulations, par exemple : Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 171r. a ; Paris, Institut de France, ms. A, fol. 54v et 56r ; Londres, British Museum, Cod. Arundel 263, fol. 210r, 234r, 235r (voir Léonard de Vinci, 1987a, vol. II, respectivement p. 10, 19-20, 105-107). L'article de Fédossev, 1975 sur « L'apport de Leonardo da Vinci dans l'hydrologie » évoque à mon avis beaucoup trop rapidement cet aspect de la pensée de l'artiste. Cette question sera abordée, toujours en relation avec l'*Apennin*, au chap. 7 ci-dessous, « Le complexe de Vertumne ».

²⁵⁰. Il nous faudra encore revenir sur ce point ci-dessous, « Jardins hydrographiques ».

²⁵¹. Heikamp, 1978a, repris et mis à jour dans Heikamp, 1986a, sur lequel je me base pour la chronologie (les résultats de ses recherches sont également repris dans Allegri – Cecchi, 1980, p. 223-226). Mon analyse cherchera surtout à compléter cette étude par rapport à la mise en jeu du savoir météorologique à Pratolino.

²⁵². Voir les documents XXVII à XXXIX dans Heikamp, 1986a, p. 45-46. Ce déplacement visait à enrichir le décor du palais Pitti, où devaient être célébrées, en mai 1589, les noces de Ferdinand et Christine de Lorraine (p. 27-29). Ajoutons que le voyageur – français – qui a visité Pratolino en novembre 1588 note effectivement le motif du retour de la fontaine à Florence : « c'était une belle fontaine, et la plus belle de toutes, laquelle son Altesse avait fait transporter à Florence pour honorer davantage ses noces avec la princesse de Lorraine » (*Discours viatiques*, 1983, fol. 34v, p. 79).

Concert poétique de statues, placé dans la perspective du palais Pitti, réalisé dans l'intention de le mettre à Pratolino²⁵³.

Ce qui n'est pas tout à fait exact : en réalité, la fontaine avait été la première commande confiée par Côme I^{er} à Ammannati dès le retour du sculpteur à Florence en 1555, afin d'orner la paroi sud du salon des Cinq Cents au Palazzo Vecchio, en face de l'*Udienza* de Baccio Bandinelli. D'après les documents d'archives, Ammannati réalisa d'abord trois figures puis, en octobre 1556, demanda quatre autres blocs de Carrare, alors que les documents successifs n'en comptent plus que trois ; en tout cas, l'ensemble des six statues paraît terminé en octobre 1563, lorsque quatre d'entre elles sont transportées à la Loggia dei Lanzi en vue de leur installation. Mais avec les travaux de relèvement du plafond du salon des Cinq Cents et sa décoration picturale par Vasari, hâtée dans la perspective des noces de François en décembre 1565, la fontaine ne put être mise en place²⁵⁴. Dans une lettre de mai 1579, Tanai de Médicis – administrateur alors employé par François au Casino²⁵⁵ – renseigne le grand-duc sur ces statues, pour lesquelles il tient ses informations du sculpteur, et sur leur signification. Assise sur un grand cercle, Junon représente l'air ; au-dessous se tient la Terre, encadrée par le fleuve Arno et la source du Parnasse ; la composition est complétée par deux figures destinées à des niches latérales, Flore, valant pour Fiorenza, et un jeune homme incarnant la Prudence parce qu'il tient la devise d'Auguste – c'est-à-dire une ancre sur laquelle s'enroule un dauphin, par référence au *motto* « *Festina lente* », que Côme avait choisi comme *impresa* personnelle.

Tout ce groupe signifie comment naît l'eau, parce que la terre aspire [*succhia*] l'air, puis rejette l'eau, d'où naissent les sources et les rivières ; et en outre [Ammannati] a fait la source du Parnasse, puisque Florence est particulièrement associée à la poésie, et l'Arno qui rend la cité fertile²⁵⁶.

²⁵³. « *Concerto poetico di statue posto in aspetto del palazzo a Pithi, fatto per intentione di metterlo a Pratolino* ».

²⁵⁴. Pour l'historique initial du groupe, voir Heikamp, 1986a, p. 21-25 et les documents I à XVIII transcrits p. 43-44.

²⁵⁵. ASF, MdP, 616, fol. 375v, 1579, d'après Borsi, 1993, p. 194 : Tanai di Niccolò de' Medici est salarié comme *provveditore dei tappezzieri* (de même l'année suivante : ASF, MdP, 616, ins. 20, fol. 377, 1580, document transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 178, p. 163). Il occupait déjà ce poste sous Côme (voir par exemple ASF, GM, 34, fol. 168r, 30 octobre 1558, d'après Allegri – Cecchi, 1980, p. 101), et tint aussi les comptes des *Fabbriche*, au moins de 1550 à 1571 (d'après le registre documentaire fourni par Allegri – Cecchi, 1980, p. 403 ; voir aussi Borsi, 1993, p. 44) ; c'est au moins depuis 1545 qu'il tenait à la cour un rôle de « fonctionnaire artistique » (voir ASF, GM, 10, fol. 68 gauche, 11 novembre 1545, sur un paiement consigné à Bachiacca, document transcrit dans Adelson, 1980, n° 5, p. 197).

²⁵⁶. Gaye, 1839-40, vol. III, n° CCCLXIII, p. 423-424, lettre de Tanai de Médicis à François de Médicis, 1^{er} mai 1579 : « *tutto questo gruppo significa come nasce l'acqua, perché la terra succ[h]ia l'aria, e poi getta fuori l'acqua e ne nascono le fonti e i fiumi, e però ha fatto la fonte di Parnaso, sendo che Fiorenza abbia molto propria la poesia, et Arno che fa fertile la città* » (lettre également reproduite dans Heikamp, 1986a, document XXI, p. 44). La Flore, la Prudence, la

Initialement la fontaine aurait donc formé une double représentation, à la fois hydrologique et géographique, ce dernier aspect étant susceptible d'une interprétation politique. Cinq ans plus tard, Raffaello Borghini évoque le groupe, que François a désormais installé à Pratolino et qui a pris le nom de « fontaine de l'Ammannati » ; celle-ci apparaît d'ailleurs, sommairement tracée, sur la gravure de 1587 (fig. 2)²⁵⁷. L'explication de Borghini reprend à peu près celle de la lettre de 1579 : les statues « signifient la génération de l'eau ». La Terre est identifiée comme Cérès, mais le phénomène météorologique n'est pas plus précisément décrit : « De la terre secondée [*aiutata*] par l'air jaillissent les rivières²⁵⁸. » Si le thème général est bien l'origine des sources, le groupe en donne-t-il une explication physique ?

L'agencement dessiné par Guerra ne doit pas être très éloigné de l'installation de la fontaine à Pratolino, et nous pouvons observer les sculptures (fig. 63). Junon, flanquée de deux paons, est assise sur une nuée qui matérialise en quelque sorte son association avec l'air. Le tambourin qu'elle tient dans la main droite fait sans doute allusion au tonnerre, tandis que son bras gauche devait brandir un sceptre ou un foudre. Le rocher soutenant la déesse Terre participe également à la figuration concrète de l'élément par la matière ; son geste qui presse les seins d'où jaillit de l'eau reprend une iconographie répandue depuis l'Antiquité²⁵⁹. Le cercle de pierre semble reconnu par les descriptions contemporaines comme une image de l'arc-en-ciel²⁶⁰. Heikamp propose quant à lui d'y voir également une représentation du cycle des eaux, Flore et la Prudence pouvant même connoter le couple formé par Diane et Apollon, la lune et le soleil²⁶¹. En effet, suggère-t-il, l'*invenzione* de cette fontaine partirait d'un passage de la *Divine Comédie* qui évoque l'Arno :

car à sa source, où s'élève si haut

Junon et la Terre se trouvent alors « *in Palazzo* », ce qui doit se référer au Palazzo Vecchio, tandis que l'Arno et le Parnasse sont entreposés à la Loggia de' Bardi, sur la rive gauche de l'Arno.

²⁵⁷. Heikamp, 1096a, p. 27, fig. 26, publie un détail très rapproché d'après la réédition de cette xylographie dans Vitale, 1639.

²⁵⁸. Borghini, 1584, p. 592 : « fece l'Ammannato sei statue di marmo molto maggiori del naturale, che significavano il generar dell'acqua ; perciocché sopra un grand'arco di marmo avea fatto Giunone dimostrante l'aria, e sotto l'arco Cerere figurata per la terra, la quale si premea le mammelle e ne usciva fuor l'acqua, volendo mostrare che dalla terra aiutata dall'aria surgono i fiumi e i fonti ; e perciò vi fece la statua d'Arno, e una femina significante la fontana di Parnaso, e l'altre due figure furono una Fiorenza, et una Temperanza denotata per l'ancora e per lo Delfino, impresa del Gran Duca Cosimo, che aveva in mano. Ma perché non parve poi a proposito il porre quest'opera in quella sala [du Palazzo Vecchio], il Gran Duca Francesco di tutte quelle statue fece fare una fontana nella sua maravigliosa Villa di Pratolino, la quale si chiama la fontana dell'Ammannato ». Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 348-349, ne fait que broder sur la description de Borghini.

²⁵⁹. Pour ce type iconographique, voir l'étude de Tervarent, 1956, complétée sur de très nombreux points par Deonna, 1958.

²⁶⁰. Aldrovandi, 1989, fol. 76r, p. 353 : « *supra Iridem videtur Iuno inter pavones* » ; BAV Barb. 5341, fol. 210v (éd. Zangheri, 1979, p. 176) : « *la Dea Giunione risiede sopra l'arcobaleno contraffatto con incredibil artificio* » (ce qui pourrait d'autre part laisser entendre qu'un effet lumineux était créé par un jet d'eau).

²⁶¹. Heikamp, 1986a, p. 14-19.

la chaîne alpestre, dont s'est détaché le Peloro,
qu'en peu de points sa cime est dépassée,
jusqu'à la rive où il va pour donner
ce que le ciel aspire [*asciuga*] à la mer,
et d'où les fleuves reçoivent ce qu'ils portent,
tous fuient la vertu comme leur ennemie²⁶².

L'hypothèse est tout à fait plausible ; un tel programme, ajoute Heikamp, pourrait avoir été formulé par Cosimo Bartoli, auteur de *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (1567) et iconologue ayant en grande partie conçu la décoration du quartier des Éléments au Palazzo Vecchio, dont l'exécution fut dirigée par Vasari²⁶³.

L'appellation « concert poétique » aurait donc une certaine justesse, et le niveau allégorique de l'iconographie s'enrichirait d'une signification « métaphorique », qui semble nous ramener de manière inattendue à l'origine pluviale des sources. Car le texte de Dante laisse entendre que les fleuves proviennent de l'eau produite par l'évaporation des mers ; l'alimentation de l'Arno y serait décrite de manière « vitruvienne ». Cela ne doit pas trop nous étonner : l'idée d'un cycle des eaux produit par l'évaporation et la pluie apparaît déjà dans certaines théories qui pourtant retiennent avant tout une origine souterraine des rivières. C'est le cas chez Aristote²⁶⁴ ou encore chez Lucrèce, qui, pour décrire ce prélèvement des eaux marines par la chaleur solaire et les vents contribuant aux précipitations, emploie l'image de linges mouillés que l'on voit séchés par le soleil – « *exsiccare* », qui rappelle le verbe « *asciuga* » du texte du *Purgatoire*²⁶⁵. Mais ce cycle

²⁶². Dante, 1992, *Purgatoire*, XIV, 31-37, vol. II, p. 128-129 : « *ché dal principio suo, ov' è sì pregno / l'alpestro monte ond' è tronco Peloro, / che 'n pochi luoghi passa oltra quel segno, // infin là 've si rende per ristoro / di quel che 'l ciel de la marina asciuga, / ond' hanno i fiumi ciò che va con loro, // virtù così per nimica si fuga* » (trad. Jacqueline Risset). Heikamp, 1986a, p. 14, ne cite pas le dernier vers et ne commente pas le contexte de ce passage, pourtant fondamental comme on va le voir.

²⁶³. Sur ce décor, voir notamment Allegri – Cecchi, 1980, p. 63-101.

²⁶⁴. Aristote, *Météorologiques*, I, 9, théorie résumée en II, 2, 354b 23-33 (éd. 1976, p. 47-50 et 91).

²⁶⁵. Lucrèce, *De la nature*, VI, 616-618 (éd. 1998, p. 430) : « *Praeterea magnam sol partem detrahit aestu. / Quippe uidemus enim uestis umore madentis / exsiccare suis radiis ardentibu' solem* » (les vers 470-472 (p. 422) utilisent à l'inverse l'image de linges chargés d'humidité par les embruns). Bien entendu, il s'agit d'un rapprochement que peut opérer le XVI^e siècle mais qui ne saurait suggérer un emprunt de la *Divine Comédie* au *De natura rerum*, pratiquement ignoré jusqu'à la découverte du manuscrit de Murbach par le Pogge en 1417. Pourtant, sans aucunement s'avancer sur une question des plus glissantes et qui nécessiterait d'effrayantes recherches, on peut s'interroger sur la fortune médiévale de ce passage du poème de Lucrèce, dont après tout les grammairiens et les lexicographes se transmettaient certains fragments... Ajoutons que Léonard, qui privilégie la doctrine d'une circulation souterraine des eaux marines, modifie sa position lorsqu'il écrit : « L'origine de la mer est opposée à celle du sang ; car la mer reçoit en elle tous les fleuves, dont la cause est dans les vapeurs

atmosphérique n'est en quelque sorte que partiellement « connecté » au cycle souterrain des eaux, dû à la transmutation de l'air chez le Stagirite ou à la remontée des eaux marines chez l'épicurien, phénomènes qui sont en dernière analyse les principaux facteurs de la genèse des cours d'eau chez ces tenants des deux thèses traditionnelles. La lecture « hydrologique » de la fontaine ne saurait être simple, et l'on comprend que les allusions de Tanai de Médicis ou de Borghini aient pu se garder d'être explicites²⁶⁶. Il n'est d'ailleurs pas impossible que le groupe ait été délibérément conçu comme équivoque – et non pas plurivoque, comme semble l'être l'*Apennin*.

Sans doute est-ce un autre niveau qui compte davantage. La fontaine avait été créée non pour un jardin, mais pour la salle anciennement aménagée afin d'accueillir le Grand Conseil de la République restaurée après la fuite de Pierre de Médicis en 1494 – le *Consiglio grande* ou *maggiore*, composé de cinq cents membres –, que Côme et Vasari avaient métamorphosée à partir de 1563 en « un véritable oratoire politique²⁶⁷ », qui consacrait au contraire l'apothéose de la domination médicéenne sur l'État toscan. Ce n'était d'ailleurs que l'une des multiples transformations ayant fait suite à cet acte fondamental du début du règne, le transfert de Côme en mai 1540 du palais Médicis de la via Larga à l'ancien palais de la Seigneurie, devenu « palais ducal » et plus tard « palais vieux » quand Pitti deviendra à son tour la résidence officielle sous Ferdinand²⁶⁸. Heikamp a souligné dans son analyse les implications politiques de la fontaine²⁶⁹ : ainsi l'Arno est-il accompagné du *Marzocco*, le lion florentin qui s'appuie sur la *palla* médicéenne ; l'Arno et la source du Parnasse sont chacun accompagnés d'une urne et d'une corne d'abondance, et la nymphe – Castalie – tient même une couronne de lauriers. Le groupe célèbre le gouvernement de Côme, qui par ses vertus – la prudence – assure à la Toscane la prospérité matérielle et même culturelle, la floraison

d'eau aspirées à travers l'air » (Windsor, Royal Library, An. A, fol. 4r, traduit dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 255, p. 262).

²⁶⁶. Le *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri* de Francesco da Buti (cité par Heikamp, 1986a, p. 14 et p. 37, note 6) donne effectivement une interprétation physique des vers du Purgatoire, qui cependant n'évoque pas la question de l'origine des sources.

²⁶⁷. J'emprunte l'expression à la belle biographie vasarienne de Le Mollé, 1995, p. 368. Sur l'élaboration de ce décor, commencé en mars 1563 et achevé en 1571, voir notamment Allegri – Cecchi, 1980, p. 231-273 ; je renvoie en outre à Morel, 1982, p. 200-203, et 1993, p. 111-118 (pour le mode de représentation territoriale au plafond), ainsi qu'à Starn – Partridge, 1992, partie III : « Triumphalism : The Sala Grande in Florence and the 1565 Entry », p. 149-212.

²⁶⁸. Sur ce transfert, voir notamment Borsi, 1993, chap. 4 : « Il Palazzo di Sua Eccellenza », p. 39-44 ; Allegri – Cecchi, 1980, p. 3-6.

²⁶⁹. Heikamp, 1986a, en particulier p. 14-17.

des richesses et des arts²⁷⁰. Je crois que l'on peut même aller plus loin. Le plafond de la salle, achevé dès 1565, intercale les hommages à Côme et une double évocation du Dominio Fiorentino par un réseau d'allégories géographiques et par des épisodes majeurs de l'histoire de Florence depuis sa fondation ; dans les fresques pariétales, terminées seulement en 1571, la guerre de Pise (1496-1509) se trouve confrontée à celle de Sienne (1554-1555) : « C'est tout le passé de Florence qui se trouve intégré, totalisé, ordonné en fonction du nouvel ordre politique », commente avec raison Philippe Morel²⁷¹. La fontaine, commandée en 1555 mais achevée seulement en 1563, aurait probablement lancé le ton²⁷²,

²⁷⁰. L'interprétation avancée ici n'est pas contradictoire avec celle de Campbell, 1983, p. 821-824, qui a surtout retenu dans la fontaine de l'Ammannati, dominée par la figure de Junon, une célébration des femmes de la famille Médicis. Ajoutons que Conelli, 1998, p. 307-311, propose avec de bons arguments d'y voir une allusion à l'annexion de Sienne (vaincue en 1555, l'année de la commande), conçue non comme une conquête mais comme un heureux « mariage » avec Florence (par exemple *Flore* porte la Toison d'or, conférée à Côme par Charles Quint pour l'encourager à s'engager dans la lutte contre Sienne d'où les troupes espagnoles avaient été expulsées). En revanche, elle a eu à mon avis tort de ne privilégier que cette lecture strictement « politique » de l'iconographie au détriment de la lecture « physique » des figures allégoriques. D'après son étude en effet, cette valeur politique, qui serait simple et évidente, aurait plus tard été remplacée par une signification plus complexe et obscure, mise en place avec la lettre de Tanai en 1579, qui se serait inspirée du passage de Dante et qui ne vaudrait que pour son installation à Pratolino. Hypothèse affirmée au prix de plusieurs erreurs ou contresens : ainsi elle ajoute que *Flore* et *La Prudence* n'avaient pas été incluses dans le remontage de la fontaine dans la villa (p. 309), alors Aldrovandi, 1989, fol. 76r, p. 353, les y mentionne pourtant (voir ci-dessous) ; Junon renverrait selon elle au mariage et non à l'air (p. 315, note 30), bien que cette seconde identification soit largement attestée dans la mythographie du XVI^e siècle et dans la culture médicéenne. Je suis plutôt de l'avis d'Heikamp, 1986 : le texte du *Purgatoire* a sans doute été dès le départ exploité dans l'iconographie, et c'est justement cette allusion à la génération des sources qui était avant tout susceptible de connotations politiques, ce que l'on saisit d'autant mieux lorsqu'on rapproche la fontaine de l'Ammannati de celles prévues à Castello, dont il sera question plus loin. Quant à l'éventuelle allusion à l'annexion de Sienne, gageons qu'elle avait perdu beaucoup de son actualité dans les années 1580, quand plus de vingt ans avaient déjà passé depuis ces événements.

²⁷¹. Morel, 1982, p. 203.

²⁷². Il faut noter que dans *Le Vite*, la fontaine de l'Ammannati n'est jamais décrite. Vasari en parle très brièvement dans la biographie de Simone del Pollaiuolo dit le Cronaca, architecte de la salle (Vasari, 1967, vol. IV, p. 146 : « *si fa dall'Ammannato (...) una fonte che getti acqua nella sala, con ricco e bellissimo ornamento di colonne e di statue di marmo e di bronzo* », ce qui montre que le projet était, au moins sur le papier, plus complexe que ce que décrira Tanai) et dans la vie de Bandinelli : il aurait favorisé auprès de Côme l'Ammannati, tout juste rentré de Rome, et le sculpteur aurait aussitôt commencé « *a fare una parte delle statue* » (vol. VI, p. 74). On peut au moins y déceler un double raccord historique de la fontaine avec le décor de Vasari. D'abord, ce second passage des *Vite* est chargé de rappeler tout ce qu'Ammannati doit à l'auteur dans le succès de sa carrière florentine : autrement dit, l'amitié entre les deux artistes – soulignée par Vasari, 1967, vol. VII, p. 388 –, laisse penser que le groupe sculpté et le décor peint ont pu être conçus dans un esprit commun, même à plusieurs années de distance. Or, le projet d'Ammannati n'a sans doute pas pris forme immédiatement, comme le suggèrent d'autre part les hésitations des archives au sujet de nombre de blocs de marbre nécessaires à la deuxième phase de l'exécution, à partir de 1556, et le fait qu'Ammannati ne semble envoyer un « *disegno della fontana* » à Michel-Ange qu'en 1560, ce dernier donnant alors un avis favorable à Côme (Gaye, 1939-40, vol. I, p. 561, lettre du 25 avril 1560, également reproduite dans Heikamp, 1986a, document XI, p. 43 ; « expertise » qui pourrait faire suite au décès de Bandinelli en février, et semble en tout cas indépendante du voyage de Côme à Rome en novembre), tandis que c'est dès le 3 mars 1563 (*stile comune*) que Vasari explique dans une lettre à Côme l'*invenzione* pour le plafond et les parois (Frey, 1923-30, vol. I, n° CCCXCVII, p. 717-718) : des huit ans qui sépareraient la commande de la fontaine, en 1555, et la mise en route de la décoration du plafond, nous passerions seulement à quelques années d'intervalle entre les moments où les deux projets sont

d'ailleurs largement ébauché dans l'*Udienza* de Bandinelli, un groupe conçu à partir de 1542 environ pour le côté nord, véritable panthéon dynastique des gloires médicéennes²⁷³. Dans un tel contexte, la « citation » dantesque prend un tour particulier. Il faut se souvenir que le passage sur l'Arno fait partie du discours de Guido del Duca – condamné au Purgatoire pour son excès d'envie –, où il fustige la corruption du val d'Arno. Non seulement la fontaine semble adapter son évocation géographique, mais elle en inverse la teneur idéologique : la Toscane n'est pas, comme autrefois peut-être, cette région où « tous fuient la vertu comme leur ennemie », mais au contraire un État dont le prince doit servir de modèle à ses sujets.

Venons-en enfin à l'interprétation que donne Vieri de cette fontaine installée à Pratolino. Elle paraît décevante, car elle ne mentionne pas d'explication météorologique, parle de statues de « terre » et non de marbre, confond même la déesse terrestre avec Iris et ne s'étend guère sur la valeur politique du groupe, lequel exalterait simplement la vertu et la grandeur de Florence²⁷⁴. Qu'en conclure ? À l'évidence Vieri, qui ne prend même pas la peine de décrire précisément cette fontaine comme il le fait d'habitude, ne s'y est pas attardé lors de sa visite ; tenant sans doute ses renseignements de seconde main – la fameuse entrevue avec Buontalenti père et fils ? –, il se sauve par une pirouette exégétique qui présente bien moins d'intérêt que d'autres passages de son texte. Faiblesse assez révélatrice : là où un Raffaello Borghini, mis au fait de toute l'actualité artistique de la Florence de son temps, rapportait consciencieusement le programme des sculptures, le visiteur pressé en ratait à coup sûr les subtilités. On ne s'en étonne pas pour les allusions météorologiques, que notre aristotélicien, qui est même plus royaliste que le roi sur cette

précisément fixés. Au-delà de l'intérêt purement chronologique, qui n'est pas négligeable pour interpréter la symbolique initiale d'une fontaine qui ne fut jamais montée à l'emplacement où elle était destinée, il y a peut-être une leçon méthodologique à tirer : entre peinture et sculpture, l'exécution n'a pas forcément la même vitesse. On ne peut vraiment comprendre l'iconographie de Castello et de Boboli, qui vont nous occuper dans la suite, si l'on ne saisit pas la lenteur qu'y a pris la réalisation des sculptures, accentuée chez ces artistes impliqués dans plusieurs chantiers à la fois, même s'ils emploient aussi des élèves comme c'est le cas de Tribolo. Si à Pratolino le jardin a pu voir le jour en dix ans seulement, c'est aussi que la part des commandes de grands groupes de marbre, travail qui demande probablement le plus de temps, y était à peu près nulle.

²⁷³. Sur ce groupe, complété par Vasari en 1565 et achevé seulement dans les années 1590, voir notamment Allegri – Cecchi, 1980, p. 32-39.

²⁷⁴. Vieri, 1586, p. 48 (éd. Barocchi, 1977, p. 3416) : « *v'è una fontana con otto statue di terra. Ervi Giunone su un arcobaleno, così v'è l'Iride in forma di donna che getta acqua per le poppe. Di queste otto statue, quale è figurata per alcuna delle virtù, alcuna per Fiorenza. Per tutto questo io intendo gl'uomini giovani, e benefici per mezzo delle virtù : de' quali la nostra regale città Fiorenza è una fontana abbondantissima, (...) la quale è oggi una fiorita Roma* ».

question²⁷⁵, aurait pu à bon droit suspecter d'un certain manque de clarté doctrinale. Du point de vue de la création et non de la réception, cette teneur était cependant parfaitement connue de François par la lettre de 1579, et la situation « topographique » de la fontaine, à l'origine de la seconde série de *tonfani* – rivière « mimétique » –, ne faisait que renforcer la signification physique du groupe, illustrant la naissance des sources et des fleuves. Du coup, elle entraînait en résonance avec d'autres dispositifs, la colline du Parnasse située plus en dessous ou encore le *Jupiter*, dont elle offrait une variation sur le thème de l'union du ciel et de la terre. Mais, justement, c'est sans doute cette dimension poétique et cosmique qui se trouvait alors privilégiée au détriment des aspects plus immédiatement politiques.

En effet, le groupe avait été complété à Pratolino par d'autres éléments. La lunette d'Utens (fig. 64) et surtout un dessin anonyme du XVIII^e siècle (fig. 66) documentent l'aspect de la fontaine après le départ des principales sculptures pour Boboli : quatre colonnes torsadées, surmontées d'aigles, entourent une vasque circulaire décorée de quatre figures. C'est grâce à Aldrovandi que nous pouvons reconstituer l'état de la fontaine de l'Ammannati sous François : ces quatre statues étaient en fait placées sur les colonnes, et représentaient Éole, Faunus, Adonis sonnant d'un cor et la déesse Robigo tenant une gerbe d'épis²⁷⁶ ; elles seront donc repositionnées au centre après le départ du groupe d'Ammannati et remplacées par des aigles. Ces divinités renvoient à une iconographie très présente à Pratolino, celle du monde pastoral : le vent ; les bois et l'élevage ; la chasse ; la culture des champs²⁷⁷. Était-ce obscurcir complètement le programme allégorique initial, comme le pense Heikamp²⁷⁸ ? Pas tout à fait, car ces figurations la complétaient d'une certaine manière en insistant sur la fertilité que le vent favorise en aidant la circulation des

²⁷⁵. En effet Vieri, 1582, p. 53-54, réfute consciencieusement la thèse (vitruvienne) d'une origine strictement pluviale des cours d'eau. La pluie favorise seulement l'accumulation d'eau à l'intérieur des montagnes, qui imprègne la terre, puis s'évapore sous l'effet de la chaleur diurne avant d'être condensée par le froid nocturne. C'est ce cycle souterrain des eaux, parallèle au cycle atmosphérique, qui constitue le véritable mécanisme d'alimentation des sources : le passage crucial de sa description de Pratolino – « *Altre acque si generano dentro alla sommità e cavità de' monti, et quivi si fanno le fonti, e da fonti hanno il lor nascimento i fiumi* » (Vieri, 1586, p. 62) – ne dit pas autre chose. Sa position est en somme plus aristotélicienne que celle d'Aristote lui-même...

²⁷⁶. Aldrovandi, 1989, fol. 76r, p. 353 : « *vas autem in quo desiit aqua quatuor trunco habet, qui vice columnarum funguntur, in summitate unius trabis est Eolus in altera Faunus in tertia Adonis sonans cornu, in quarta Dea rubiginis, quae in gremio suas spicas habet et inter spinas alaudam cantilantem vidis* ». L'inventaire rédigé en 1588 mentionne de même « *quattro figure di macigno su quattro colonne doppie a bronchoni* » (ASF, GM 132, fol. 216, d'après Heikamp, 1986a, document XXVI, p. 45).

²⁷⁷. Comme l'a noté Heikamp, 1986b, p. 61 ; sur l'iconographie pastorale à Pratolino, voir *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

²⁷⁸. Heikamp, 1986a, p. 26.

eaux sur la terre nourricière. En somme, une fois installée à Pratolino et non pas dans le salon des Cinq Cents, la fontaine possède un nouvel équilibre sémantique : Flore-Fiorenza et la Prudence, que l'on « aperçoit » seulement à l'arrière du cercle de pierre si l'on en juge par le texte d'Aldrovandi²⁷⁹ et par le dessin postérieur de Guerra (fig. 65) – alors que le projet initial prévoyait vraisemblablement une disposition frontale –, sont devenus encore plus secondaires par rapport aux deux couples formés horizontalement par l'Arno et le Parnasse, et surtout verticalement par l'Air et la Terre, autrement dit la géographie réelle ou mythique insérée dans la dynamique du cosmos. Cette dernière figure, centrale plastiquement et désormais symboliquement, serait Cérès selon Borghini, Tellus d'après Aldrovandi²⁸⁰ ou encore Ops si on la rapproche du bronze d'Ammannati pour le Studiolo qui présente le même geste²⁸¹ : en bref, elle apparaît comme la Grande Mère, analogue de la Diane d'Éphèse ou de la Vénus Ouranienne, la source de l'eau et du lait, le principe de vie d'où dépend tout être créé, la *natura naturans*.

Programmes médicéens

Telle qu'elle était prévue pour la salon des Cinq Cents, la fontaine de l'Ammannati engageait un discours symbolique qui s'apparente d'assez près au programme iconographique partiellement mis en place à Castello à partir de 1538, à la suite de l'élection ducale de Côme (fig. 73-74). On doit en tenir compte pour saisir certains enjeux de la représentation, à Pratolino, du cours de l'eau dans la nature. À ce stade, il nous faut donc quitter un moment le *barco* de François et réfléchir sur les autres systèmes iconographiques comparables qui apparaissent à Castello et dans l'autre grand jardin médicéen de Florence, Boboli.

²⁷⁹. Aldrovandi, 1989, fol. 76r, p. 353 : « *In eodem [fontem] conspicitur Prudentiae masculae simulachrum cum delphino ; deinde est aliud simulachrum Florentiae* ».

²⁸⁰. Sa description tend d'ailleurs à dissocier l'ensemble en deux fontaines : « *Fons Iunonis in quo (...) videtur Iuno (...) Tellus figura mulieris ex marmoris scatirit aqua. / Fons Helicone cum imagine Pegasei, Arni simulachrum continens* » (Aldrovandi, 1989, fol., 76r, p. 353).

²⁸¹. Heikamp, 1986a, p. 19 (statue datée entre 1572 et 1575).

On a souvent commenté le projet de Tribolo pour la villa dell'Olmo à Castello, documenté par le compte rendu qu'en donne sa biographie publiée par Vasari dans l'édition de 1568 – ce dernier étant directeur du chantier depuis 1554-1555 à la suite de Davide Fortini, qui avait succédé à son beau-père mort en 1550²⁸². Il est nécessaire d'en détailler la mise en place et certains enjeux, car Castello a sans doute été un modèle déterminant dans l'art des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle, en particulier pour l'aspect qui nous occupe ici. La formulation de la vaste commande statuaire que Niccolò devait exécuter était due, selon Vasari, aux conseils de Benedetto Varchi ; c'est avec des raisons justifiées que la critique récente a émis de sérieux doutes sur une telle attribution et a avancé d'autres noms, Luca Martini ou Niccolò Martelli, mais ce problème reste irrésolu à l'heure actuelle²⁸³. Le jardin principal, correspondant au plus bas des trois niveaux, devait être décoré des quatre Saisons aux angles, et d'une double série en vis-à-vis le long des murs latéraux : à droite de l'entrée, six vertus auraient rappelé celles de Côme et de sa famille – la Justice, la Piété, le Courage, la Noblesse, la Connaissance et la Libéralité –, placées dans des niches surmontées de bustes représentant les portraits de certains Médicis, tandis qu'à gauche auraient été illustrées les conséquences positives de ces vertus – les Lois, la Paix, les Armes, les Sciences, les Langues et les Arts²⁸⁴. Comme l'a noté avec beaucoup de justesse Cristina Acidini Luchinat, ce système conceptuel, resté à l'état de projet, manifestait l'ambition d'un véritable dispositif mnémonique²⁸⁵ ; on peut en outre le rapprocher de l'*Udienza* de Bandinelli dans le salon des Cinq Cents. Enfin, sur l'axe principal du jardin, deux fontaines à candélabre de marbre surmontées de statues, *Fiorenza* au centre du labyrinthe et *Hercule terrassant Antée* au niveau le plus bas – allégorie assez

²⁸². Vasari, 1967, vol. V, p. 458-472 (trad. dans Vasari, 1981-89, vol. VII, p. 342-353). Sur Castello et pour une bibliographie générale, voir également *supra*, chap. 2, « Un lieu dessiné à la mesure du corps ». Parmi les nombreuses études sur ce jardin, les principaux travaux consacrés à ce programme symbolique sont ceux de Wright, 1967, de Mastroiocco, 1981 (chap. 3 : « Il giardino della Villa di Castello : la vittoria politica ed etica del principe », p. 55-89), et surtout de Conforti, 1980a, 1981 et 1984, ponctuellement complétés par Lazzaro, 1990, p. 172-187, et Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 41-56.

²⁸³. Si en 1568 Vasari indique que Tribolo a été « *giudiziosamente consigliato* » par Varchi pour cette partie de la commande (Vasari, 1967, vol. V, p. 469), toutefois ce dernier, exilé de Florence en 1537, n'y était rentré qu'à la fin de 1542, en étant certes resté en contact épistolaire avec Tribolo. L'historiographie récente tend donc à attribuer l'« invention » du programme initial à d'autres intellectuels : il s'agirait de Luca Martini selon Conforti, 1984 (qui toutefois a aussi suggéré une participation du majordome Pierfrancesco Riccio : Conforti, 1980a, p. 158, note 1), ou bien encore de Niccolò Martelli (lequel décrit très précisément dès 1543 le jardin dans l'une de ses lettres) d'après Lapi Ballerini, 1999, p. 269 et p. 280, note 20, qui souligne cependant le rôle essentiel qu'a dû tenir le sculpteur dans cette invention.

²⁸⁴. Vasari, 1967, vol. V, p. 472, résume même cette disposition sous la forme d'un tableau.

²⁸⁵. Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 50.

évidente de la victoire de Côme sur ses opposants aux Médicis après la bataille de Montemurlo en août 1537 – célèbreraient la prééminence de Florence en Toscane et l'affirmation du pouvoir médicéen. Certes, leur réalisation prit beaucoup de temps : Tribolo et son élève Pierino da Vinci, aidés notamment par Stoldo et Antonio di Gino Lorenzi, travaillèrent au candélabre de la fontaine d'Hercule et Antée vers 1538-1548, le groupe de bronze étant réalisé par Ammannati seulement en 1559-1560²⁸⁶, et à celui de l'autre fontaine à partir de 1545, laquelle ne reçut la figure de Vénus-Fiorenza, bronze de Giambologna, que vers 1570-1572²⁸⁷ (fig. 76).

D'autre part, un ensemble d'allégories géographiques avait été conçu pour la partie haute. Vasari explique que les deux murs de soutènement qui terminent respectivement le jardin intermédiaire et le jardin inférieur auraient reçu des fontaines installées dans leurs niches latérales :

Dans l'une d'entre elles était prévue une grande statue de pierre symbolisant le mont Asinaio, qui en se pressant la barbe déverserait de l'eau dans un bassin placé à ses pieds. L'eau s'écoulant de ce bassin devait passer sous le mur pour rejoindre la fontaine qui se trouve aujourd'hui dans le haut du jardin du labyrinthe, et aboutir dans l'urne que porte sur son l'épaule le fleuve Mugnone, placé dans une grande niche (...). Cet ouvrage, s'il avait été entièrement achevé alors qu'il ne l'est qu'en partie, aurait ressemblé à la réalité, car le fleuve Mugnone naît dans mont Asinaio [Montesenario]. (...) Ce second jardin (...) aurait dû comporter symétriquement, de l'autre côté de la porte, le mont de la Falterona, figuré de la même manière [que l'Asinaio]. Et puisque l'Arno prend son origine dans ce mont, une statue le représentant, située dans le jardin du labyrinthe à l'opposé de celle du Mugnone, devait donc recevoir l'eau de la Falterona²⁸⁸.

²⁸⁶. Les documents sur la fusion du groupe sont publiés par Fossi, 1976, p. 464-466. Vincenzo Danti avait proposé un premier modèle pour cet *Hercule et Antée* (Vasari, 1967, vol. VIII, p. 54).

²⁸⁷. Sur ces deux fontaines, voir avant tout les chapitres monographiques dans Acidini Luchinat – Galletti, 1992, respectivement p. 93-103 et p. 191-203, et pour la seconde, les études et la documentation rassemblées dans *Fiorenza in villa*, 1987. En 1788 environ, la fontaine d'Hercule sera mise à la place de celle de Fiorenza, transportée à la Petraia.

²⁸⁸. Vasari, 1967, vol. V, p. 463-465 : « *In una delle quali aveva da essere una gran statua di pietra per lo monte Asinaio, la quale spremendosi la barba versasse acqua per bocca in un pilo che aveva da avere dinanzi. Del qual pilo uscendo l'acqua, per via occulta doveva passare il muro et andare alla fonte che oggi è dietro finita [la salita] del giardino del laberinto, entrando nel vaso che ha in sulla spalla il fiume Mugnone, il quale è in una nicchia grande (...). La quale opera se fusse stata finita in tutto come è in parte, avrebbe avuto somiglianza col vero, nascendo Mugnone nel monte Asinaio (...). Nel secondo sopradetto giardino (...) avea a essere dall'altra banda, passata la porta, il monte della Falterona in somigliante figura. Et sì come da questo monte ha origine il fiume Arno, così la statua figurata per esso nel giardino del laberinto, dirimpetto a Mugnone, aveva a ricevere l'acqua della Falterona* ». Je traduis de manière plus littérale que ne le propose l'édition française (Vasari, 1981-89, vol. VII, p. 347-348).

Texte limpide, à la formulation qui tient du syllogisme, sur ces intentions des plus claires : le réseau allégorique reproduit le réseau hydrographique, et vient ensuite se greffer sur les allégories politiques du jardin inférieur, où la figure de la fontaine centrale incarne « Florence, pour montrer que depuis ces monts Asinaio et Falterona viennent les eaux du Mugnone et de l'Arno jusqu'à Florence²⁸⁹ ». Vasari précise que seuls les deux fleuves furent exécutés ; on n'a conservé qu'une nymphe accompagnant le *Mugnone*, qui symbolise la cité de Fiesole, aujourd'hui exposée au Bargello. Cependant, il est probable que les deux figures montagnardes aient été temporairement installées à la fin des années 1540, sous la forme de modèles en stuc²⁹⁰. Vasari ne parle pas de l'*Apennin* qui, comme nous l'avons vu, fut réalisé par Ammannati entre 1563 et 1565 pour le bassin du *bosco* au sommet du jardin ; le bronze semble résumer en une seule sculpture les deux monts toscans initialement prévus ; son iconographie dériverait apparemment de celle projetée par Tribolo, si ce n'est qu'elle introduit le thème du froid montagnard, peut-être sous l'impulsion de Vasari lui-même²⁹¹.

Les eaux toscanes confluent à Florence, sous l'égide des vertus du prince. Le cas de Castello est exemplaire : pour la première fois sans doute, le jardin est chargée de donner, par l'organisation spatiale d'un système d'images, une expression symbolique à un programme idéologique, l'hégémonie médicéenne et la primauté florentine sur le reste du territoire²⁹². L'allégorie géographique et politique, condensée dans la fontaine de l'Ammannati pour la salon des Cinq Cents, se déploie ici à travers le parcours de l'eau. Mieux, le projet ambitieux et partiellement achevé de Côme et Tribolo, dont l'ampleur tient presque de l'utopie, ne se contente pas d'opérer la réduction du territoire à un jardin : Castello, représentation du « bon gouvernement », doit se projeter sur le reste de la Toscane. On le sent dans le texte de Vasari, qui se conclut sur l'aqueduc supplémentaire qui aurait dû amener l'eau de Valcenni pour accroître l'alimentation de ce jardin destiné à être

²⁸⁹. Vasari, 1967, vol. V, p. 466 : « *Fiorenza, a dimostrare che da i detti monti Asiania e Falterona vengono l'acque d'Arno e Mugnone a Fiorenza* ».

²⁹⁰. Pour cette hypothèse, voir Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 46 ; la *Fiesole* de Tribolo y est reproduite p. 47.

²⁹¹. Voir Lazzaro, 1990, p. 184 et p. 312, note 65, qui remarque que Vasari utilise l'iconographie de l'Apennin couvert de neige dans les fresques du Palazzo Vecchio et la *Genealogia degli Dei*. Ajoutons que ce n'est qu'à la fin de la biographie de Tribolo qu'il fait allusion à sa propre responsabilité du chantier (Vasari, 1967, vol. V, p. 484), expliquant qu'il a été chargé d'achever le projet du sculpteur et de « *finire il vivaio maggiore di Castello* » ; il s'agit pour lui de rendre compte des intentions de Tribolo (en tant qu'historien) tout en passant sous silence les modifications qu'il leur a apportées (en tant que nouveau maître d'œuvre).

²⁹². Comme l'a justement souligné l'essai de Conforti, 1980a.

le plus beau d'Europe, puis conduire toutes les eaux réunies à Castello jusqu'à Florence sur la place de la Seigneurie²⁹³. Il aurait été le quatrième : outre l'aqueduc antique du Val di Marina, qui alimentait déjà les deux viviers sous la façade, Côme avait ordonné dès son élection la construction de celui de la Castellina, alors confiée à l'ingénieur qui était déjà au service de son père Jean, Piero da San Casciano, puis Tribolo s'était décidé à la mort de ce dernier, en 1541, d'amener les eaux de la Petraia²⁹⁴. Castello, qui tirerait son toponyme d'un château d'eau romain (*castellum*), aurait à nouveau servi de réservoir pour l'alimentation de Florence : le discours allégorique des fontaines, dont les eaux convergent vers la fontaine de Fiorenza, est bien « programmatique »²⁹⁵. Vasari parle encore de la vue sur le paysage qu'aurait permis la loggia au sommet du *bosco*, hypothétique panorama embrassant Poggio a Caiano, Florence, Prato et jusqu'à Sienne, en réalité impossible à voir d'un tel point mais, rétrospectivement, vouée à rejoindre le duché²⁹⁶. Quant à l'avenue couverte de mûriers dont le départ est esquissé chez Utens (fig. 75), qui servait déjà d'allée d'accès à la villa et venait se connecter à la route d'origine romaine reliant Florence et Prato, Tribolo voulait la prolonger jusqu'à l'Arno, bordée de petits bassins (*canaletti*) servant de viviers pour des poissons et des crustacés²⁹⁷.

Ce dernier passage des *Vite*, qui a assez peu retenu l'attention jusqu'ici, présente pourtant un intérêt non négligeable. Il révèle notamment un aspect essentiel des intentions de Tribolo, la projection de l'axe du jardin en dehors de son enceinte, qui anticipe d'une certaine manière sur les solutions développées au siècle suivant – chez Le Nôtre notamment, quand le jardin deviendra une matrice pour dessiner le territoire autour du château. Récemment, Claudia Lazzaro a aussi décelé dans ce projet d'extension une portée

²⁹³. Vasari, 1967, vol. V, p. 471, qui laisse tout le mérite de l'idée de ce quatrième aqueduc à Côme – « *che spendeva volentieri* » –, mais sa remarque assassine sur la lenteur au travail du sculpteur, qui met entre parenthèses le fait qu'il était « *molto occupato in diversi negozi del duca* », en dit long sur la partialité de son témoignage.

²⁹⁴. Vasari, 1967, vol. V, p. 458-460 et 463. Sur le réseau hydraulique du jardin, voir notamment Zangheri, 1971, Conforti, 1992, p. 76-80, et la mise au point récente de Lapi Ballerini, 1999, p. 270-271.

²⁹⁵. Lazzaro, 1990, p. 167-168, souligne à juste titre l'importance symbolique de ces aqueducs ; l'aqueduc antique est figuré par Vasari à l'arrière-plan de *La Fondation de Florence, colonie romaine* au plafond du salon des Cinq Cents (Allegrì – Cecchi, 1980, p. 242, n° 21).

²⁹⁶. Vasari, 1967, vol. V, p. 463 ; Lazzaro, 1999, p. 32, a très bien perçu la valeur politique de ce passage.

²⁹⁷. Vasari, 1967, vol. V, p. 461 : « *voleva il Tribolo che tanto si accrescesse esso viale, che per ispazio di più d'un miglio (...) andasse infino al fiume Arno e che l'acque che avanzavano a tutte le fonti, correndo lentamente dalle bande del viale in piacevoli canaletti, l'accompagnassero infino a detto fiume, pieni di diverse sorti di pesci e gamberi* ». La situation de la villa par rapport au réseau routier apparaît clairement sur un relevé planimétrique de la zone de San Michele a Castello datant de 1583 (ASF, CdP, Pianta di popoli e strade, 121, 2, fol. 375, reproduit dans Zangheri, 1989, p. 18, dans Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 20, et dans Gobbi Sica, 1998, p. 133).

politique : il aurait été la matérialisation de ce dialogue avec le paysage qui devait s'instaurer visuellement depuis la loggia, tout comme de la volonté médicéenne de développer la culture des mûriers et l'industrie de la soie²⁹⁸. Mais ce n'est pas tout. Nous savons que ce n'est qu'un peu avant 1773 qu'ont été enterrés les deux viviers séparés par un pont qui précédaient la façade²⁹⁹. Ils s'observent nettement sur les plans de la villa datant du XVIII^e siècle, par exemple celui dressé en 1742 par Giuseppe Ruggieri dans sa série sur les possessions grand-ducales (fig. 77) ; en examinant d'un peu plus près ce relevé, on distingue aussi, sur la bordure occidentale de la longue allée, une file rectiligne de neuf éléments rectangulaires séparés par des passages transversaux, plantés de pelouse d'après les couleurs qu'emploie Ruggieri dans son plan, ainsi que deux autres placés symétriquement au début de l'allée, cette fois figurés selon le même code que les deux viviers de la façade³⁰⁰. Non seulement cette composante du projet « utopique » de Tribolo aurait donc bien été partiellement réalisée, vraisemblablement au cours du XVI^e siècle puisque le reste du jardin n'a pratiquement pas été altéré, mais la disposition de ces bassins mis bout à bout en série, tout comme la mention vasarienne de crustacés élevés dans ces *canaletti*, invite à y voir le précédent direct aux *tonfani* ou *gamberaie* de Pratolino. Dans le *barco* de François, Buontalenti leur donnera toutefois une forme sinueuse bien différente, qui se donne comme l'imitation du cours naturel d'une rivière ; à Castello, Tribolo en avait fait au contraire la poursuite régulière de l'axe central.

À la fin de sa biographie, Vasari trouve regrettable que le Tribolo ait gâché son temps et son talent de sculpteur à vouloir « redresser les fleuves³⁰¹ » ; en effet, Niccolò était

²⁹⁸. Lazzaro, 1999, p. 30-32.

²⁹⁹. Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 82-83 ; ces viviers et le pont ont d'ailleurs été retrouvés lors de fouilles entre 1968 et 1974, puis de nouveau recouverts. Remarquons que la lunette d'Utens les représente symétriques – alors que celui de droite était moins large –, conformément à la « correction » de l'axialité qu'établit sa vue.

³⁰⁰. L'indication du plan de la villa est confirmée par la description du plan hydraulique de Castello, sans doute dû à Giuseppe Ruggieri (SUAP, Archives Lorraine, Pietro Leopoldo, 57, « Piante de' Condotti », fol. 5v-6r : « *due vivai alla fine dello stradone* », document transcrit dans Zangheri, 1971, p. 7 ; le plan lui-même, reproduit p. 1, ne figure pas cette partie de la propriété). Outre ce relevé de Ruggieri, voir de même le plan de la *fattoria* de Castello dessiné par Sgrilli en 1747 (ASF, Piante Scrittoio RR Possessioni, 91), ou celui de la villa conservé à Vienne (Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften und Inkunabelsammlung, Cod. Min. 30, planche 28), documents reproduits dans Conforti, 1992, p. 85-86, fig. 9 et 10 (le premier également chez Gobbi Sica, 1992, p. 124).

³⁰¹. Vasari, 1967, vol. V, p. 482 : « *il Tribolo lasciando la scultura, nella quale si può dire con verità che fusse molto eccellente e facea stupire ognuno e datosi a volere dirizzare fiumi, l'una non seguitò con suo onore e l'altra gl'apportò anzi danno e*

devenu contremaître des Capitani di Parte et parcourait le Dominio Fiorentino pour rectifier le cours des rivières provoquant des dégâts³⁰². Activité sans grand intérêt, nous dit le biographe, certes au regard de l'histoire de l'art qu'il s'efforce de construire, celle qui exalte un nouveau statut de l'artiste et s'oriente par le critère du génie créateur ; nous avons encore tendance à nous y laisser prendre. C'est oublier que Tribolo, comme à sa suite Fortini, à partir de 1550 environ, rejoint en 1568 par Buontalenti, ont effectivement passé une part non négligeable de leur carrière au sein de cette magistrature chargée des travaux publics – qui suivra d'ailleurs la mise en œuvre de Pratolino –, et à laquelle même Ammannati prêtera régulièrement ses services³⁰³. « Redresser le fleuves », tâche peut-être ingrate dans la mesure où elle s'inscrivait dans le cadre bureaucratique des inspections et des rapports techniques, des sempiternelles querelles d'intérêt et autres litiges locaux, n'en avait pas moins une importance cruciale dans une Toscane encore largement soumise aux inondations. On comprend alors l'enjeu de cet aménagement extérieur de l'axe : si l'aqueduc devait à nouveau alimenter Florence comme à l'époque romaine, cette série de *canaletti* aurait quant à elle donné l'image du cours harmonieux des eaux domestiquées après leur passage dans le jardin, domptées grâce à une volonté politique. La relation entre jardin et territoire n'aurait pas été seulement allégorique, mais organique.

Si ce programme d'envergure n'a pas été achevé, c'est aussi que les compétences de Tribolo tout comme l'énergie et les finances duciales furent bientôt sollicitées par un autre jardin, dont l'importance a dû par contrecoup ralentir à Castello l'avancement des travaux : Boboli³⁰⁴. En effet, dès l'achat en février 1550 de l'Orto de' Pitti par Éléonore de Tolède, agrandi en mai par l'extorsion du *podere* de Bogoli qui appartenait aux nonnes de Santa Felicità, Tribolo fut immédiatement mis à contribution et eut le temps de concevoir, avant

biasimo » ; le récit vasarien donne même la part belle à son narrateur, qui réconforte le sculpteur gravement malade et l'encourage à « *finire l'opera di Castello, lasciando andare i fiumi* » (p. 483).

³⁰². Vasari, 1967, vol. V, p. 480-481. Vasari semble n'y faire allusion que pour expliquer que Tribolo n'ait pas reçu la commande de la loggia du Mercato Nuovo, confiée à Battista del Tasso. Dans une lettre du 27 octobre 1547 adressée à Côme, Tribolo évoque les difficultés qu'il rencontre à Pescia dans ses missions d'ingénieur hydraulicien (document publié dans Gaye, 1839-40, vol. II, p. 309-310).

³⁰³. Voir Cerchiai – Quiriconi, 1976, p. 205-210, et pour Buontalenti l'étude très documentée de Casali – Diana, 1983 ; Borsi, 1993, p. 33, signale que Tribolo apparaît dans des relations des Capitani di Parte en 1547-1549. Sur cette magistrature et son rôle de maître d'ouvrage à Pratolino, voir *supra*, chap. 1, introduction. Lamberini, 1991, évoque également le cas des ingénieurs y travaillant au XVII^e siècle.

³⁰⁴. Pour l'histoire de Boboli, jardin très étudié, voir avant tout la monographie de Gurrieri – Chatfield, 1972 (avec certaines réserves sur les datations avancées), la synthèse documentaire de Bencini, 1980, le chap. 8 de Lazzaro, 1990 : « The Source for Florence's Water in the Boboli Garden », p. 190-214 (et la chronologie p. 327), les actes du colloque *Boboli 90*, 1991, et enfin l'étude de Capecchi, 1993.

son décès en septembre, un projet d'aménagement largement dérivé de Castello ; jusqu'en 1560, son gendre Fortini en dirigera concrètement les premières phases³⁰⁵. Comme pour la villa dell'Olmo, l'adduction d'eau constitue le préliminaire nécessaire à la création du jardin ; dès le début de l'année 1551, on travaille à amener les eaux de la Ginevra, une source située au dehors de la porta a San Giorgio, mais ce n'est qu'en 1556 que la conduite est véritablement terminée³⁰⁶. La lunette d'Utens (fig. 82) reflète le projet initial de Tribolo, ce « *spartimento* » de la colline comme le dit Vasari³⁰⁷ : la partie nord-est (sur la gauche), divisée en parcelles, est traversée par une longue *ragnaia*, déjà en travaux en mars 1551, qui sépare d'un côté la zone de la *grotticina* ou petite grotte de Madame, construite au bout d'une *viottola* de 1553 à 1555 par Fortini et Battista del Tasso et décorée de sculptures de Baccio Bandinelli et Giovanni Fancelli³⁰⁸ (fig. 83), et de l'autre des cultures de muscat et d'arbres fruitiers ; dans l'axe du palais Pitti, un *prato* est entouré du *selvatico* en forme d'amphithéâtre, dont la plantation débute au printemps 1551, et dominé au-dessus par un bassin (*vivai*), alimenté par les eaux de la Ginevra ; enfin, sur le relief de l'angle ouest est aménagé un *uccellare* à partir de février 1555. Fortini semble ainsi avoir suivi les directives laissées par son beau-père.

³⁰⁵. Le projet initial de Tribolo et les premières étapes de sa mise en œuvre ont été éclairés par les recherches d'archives et les analyses de Rinaldi, 1991, complétées par Capecchi, 1993, p. 21-36, et par Zangheri, 1991c. L'achat date bien de février 1550 (*stile comune*) et non 1549 (*stile fiorentino*) comme on le lit souvent (par exemple chez Lazzaro, 1990, p. 327). Tribolo meurt le 7 septembre ; vingt jours plus tard, Côme fera venir Fortini et Ser Iacopo, *provveditore* de la Fortezza del Basso et des murailles de Florence, afin de récupérer les dessins et les instructions laissées par le sculpteur et de poursuivre la plantation du jardin (ASF, MdP, 616, ins. 6, fol. 119, annotation de Côme de Médicis à une lettre de Pierfrancesco Riccio, 27 septembre 1550, d'après Wright, 1976, vol. II, p. 573, note 72 et Wright, 1991, p. 311 ; ce document est également cité par Capecchi, 1993, p. 23, et Galletti, 1999, p. 228).

³⁰⁶. Capecchi, 1993, p. 23-24 ; Galletti, 1999, p. 228-230. L'aqueduc de la Ginevra – qui tire son nom de Madonna Ginevra Giramonti Cini – vient d'être restauré.

³⁰⁷. Vasari, 1967, vol. V, p. 482 : « *Avendo poi compero il duca Cosimo il palazzo de' Pitti (...) e desiderando Sua Eccellenza di adornarlo di giardini, boschi e fontane e vivai et altre cose simili, fece il Tribolo tutto lo spartimento del monte in quel modo che egli sta, accomodando tutte le cose con bel giudizjo a i luoghi loro, se ben poi alcune cose sono state mutate in molte parti del giardino* » (voir le commentaire de ce passage ci-dessous, « Jardins hydrographiques »). L'état actuel du tracé date surtout de l'agrandissement au XVII^e siècle de Boboli vers le sud-ouest, le long d'un axe transversal (le « *Viottolone* »).

³⁰⁸. Voir Vasari, 1967, vol. VI, p. 78-79, pour Bandinelli et Fancelli ; la documentation d'archives mentionne fréquemment Fortini (Borsi, 1993, p. 129 ; Baldini Giusti, 1979, p. 93), mais aussi Battista di Marco del Tasso, alors salarié par Côme de 1548 jusqu'à sa mort en 1555 (Bencini, 1980, p. 218). Sur cet architecte encore peu étudié, qui, issu d'une famille de menuisiers, collabora souvent avec Tribolo (Vasari, 1967, vol. V, p. 475-482), voir essentiellement Allegri – Cecchi, 1980, p. 7-18, en ce qui concerne son projet de restructuration du Palazzo Vecchio, et surtout la synthèse de Borsi, 1993, chap. 6, p. 99-103, qui a bien dégagé combien Tribolo, Fortini et Tasso formèrent une première génération « indigène » d'architectes au service du nouveau pouvoir médicéen, bientôt supplantée par Vasari et Ammannati, qui venaient de collaborer à la villa Giulia (doit-on s'étonner que Medri, 1999, p. 215, puisse écrire que la *grotticina* a été construite par Fortini et « Bartolomeo [sic] del Tasso » ?). Sur l'iconographie de cette grotte, voir *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

Mais en 1555 justement, avec le retour à Florence d'Ammannati et de Vasari, forts de leurs expériences romaines, Boboli va comme d'autres chantiers prendre une nouvelle tournure ; le second évoque en mai 1556, dans une lettre à Côme, le « chaos » du chantier de Pitti, ce qui n'est pas l'impression que livrent les archives mais pourrait assez bien s'appliquer à la phase de turbulence que provoque leur reprise en main de la maîtrise d'œuvre³⁰⁹. Car outre Fortini, un autre artiste occupait déjà le terrain : Baccio Bandinelli, sculpteur favorisé par Éléonore de Tolède, laquelle, jusqu'à son tragique décès en 1562, reste la propriétaire officielle de Boboli. Vasari, qui entreprend de 1557 à 1564 la construction du *vivaio* à l'angle nord du jardin du côté de Santa Felicità, est sans doute impliqué à Boboli dès son installation à Florence en 1555, au moins en tant que consultant. À partir de 1560, date de la mort de Bandinelli, Ammannati prend la direction du double chantier, la rénovation du palais et la création du jardin, pour laquelle son rôle administratif en 1563-1564 apparaît clairement documenté³¹⁰. Selon Luigi Zangheri, c'est à ce moment qu'entrerait en scène Buontalenti, à l'occasion des travaux de finition du *vivaio* vasarien, qu'il restructurera vingt ans plus tard sous la forme de la Grande Grotte³¹¹ ; on peut supposer que son rôle reste encore marginal puisque Côme réside à Pitti depuis mai 1564, date de son renoncement au gouvernement en faveur de François, qui loge officiellement au « palais ducal », c'est-à-dire au Palazzo Vecchio³¹². Quoi qu'il en soit, avec le passage de Boboli en juillet 1568 sous la propriété de François, qui reçoit également Castello de Côme, Bernardo ne va cesser de s'imposer ; dans une lettre de septembre 1569, il informe le prince régent du bon avancement du chantier³¹³, qu'il suivrait donc en parallèle avec les premières étapes de la construction du palais à Pratolino. Les recherches récentes tendent ainsi à

³⁰⁹. ASF, MdP, 453, fol. 204, lettre de Giorgio Vasari à Côme de Médicis, 23 avril 1556 : « *De' Pitti non dirò molto per essere un caos che ha bisogno di tempo et summa di denari* » d'après Rinaldi, 1991, p. 19 (voir également son commentaire p. 28-29). La question délicate de la succession des responsables du jardin a été en partie cernée grâce aux recherches d'archives de Bencini, 1980, et Zangheri, 1991c ; toutefois elle reste incomplètement réglée dans certains détails.

³¹⁰. Voir les documents transcrits dans Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 71-72.

³¹¹. Zangheri, 1991c, p. 399-400 : ces travaux sont visés par Buontalenti (par exemple ASF, FM, 49, fol. 94v, 1^{er} juillet 1564).

³¹². Voir sur ce point Berti, 1967, p. 278.

³¹³. Gaye, 1839-40, vol. III, n° CCLIII, p. 278, lettre de Buontalenti à François de Médicis, 20 septembre 1569 : « *Al giardino si travaglia allegramente, et le cose passano bene, che tutti attendono a lavorare. Domatino io mi parto per andare a Pratolino* » ; ce jardin, comme le supposait déjà Fara, 1988, p. 147, serait effectivement Boboli.

confirmer ce qu'indiquait la biographie de Silvani : Buontalenti « s'occupa du *spartimento* du jardin de Boboli une grande partie de son temps³¹⁴ ».

Alors que la gestion administrative des travaux suit ces épisodes complexes qui laissent deviner d'âpres luttes d'influences, la mise en route de la deuxième grande étape de la création du jardin, l'installation d'un réseau de fontaines, ne va pas non plus se dérouler simplement ; les détails de cette mise en place sont mieux cernés depuis les récents travaux de Claudia Lazzaro, Cristina Acidini Luchinat et Malcolm Campbell³¹⁵. Il faudra en effet près de vingt-cinq ans pour que se dessine sur le terrain un discours allégorique à peu près cohérent – de même trente-cinq ans furent nécessaires à Castello –, discours pour lequel cependant nous ne possédons pas de témoignage aussi clair que la description de Vasari.

Selon son biographe, Tribolo s'était rendu en 1550 dans l'île d'Elbe pour suivre le transport d'un bloc circulaire de granite qui devait servir de *tazza* sur le « *prato grande* », recevant l'eau de la « fontaine principale³¹⁶ ». Dans une lettre de 1552, Baccio Bandinelli confiait qu'il avait reçu du duc la commande de cette fontaine du *prato*, ainsi qu'une autre pour la place de la Seigneurie³¹⁷. D'autres travaux empêchèrent Bandinelli de s'y consacrer avant sa mort en 1560 et, après une tentative infructueuse de son élève Vincenzo de' Rossi pour prendre la suite de Bandinelli, c'est finalement Giambologna qui, vers 1572-1576, exécuta des statues de marbre pour compléter la *tazza*, parvenue à Florence seulement en 1567. Un dessin préparatoire de l'artiste a été conservé (fig. 85) ; les descriptions de Raffaello Borghini et Francesco Bocchi identifient les trois dieux fleuves en position assise comme le Nil, le Gange et l'Euphrate, surmontés d'une statue représentant l'Océan. En fait, comme le relèvera plus tard Baldinucci, ce serait la vasque de granite qui évoquerait l'Océan tandis que la statue principale figurerait Neptune, selon l'iconographie que le

³¹⁴. Silvani, 1975, p. 13 : « *Fece lo spartimento del giardino di Boboli buonissima parte del suo tempo* », indication reprise par Baldinucci, 1974-75, vol. III, p. 499 : « *disegnò gli spartimenti del giardino di Boboli* ».

³¹⁵. Lazzaro, 1990, p. 196-198, Campbell, 1991 et Acidini Luchinat, 1991.

³¹⁶. Vasari, 1967, vol. V, p. 482 : « *condurre un pezzo di granito tondo di dodici braccia per diametro, del quale si aveva a fare una tazza per lo prato grande de' Pitti, la quale ricevesse l'acqua della fonte principale* ». Signalons que dans son chapitre sur le granite de l'île d'Elbe, Del Riccio, 1996, XXII, fol. 13r, p. 100, parle aussi de ce « *pilone lavorato a foggia di tazza, la quale oggi si vede nel giardino de' Pitti* », commandée par le duc Côme.

³¹⁷. Bottari – Ticozzi, 1822-25, vol. I, n° XXXVIII, p. 93-94, lettre de Bartolomeo [Baccio] Bandinelli à Iacopo Guidi, 11 février 1551 [1552 *stile comune*], également reproduite dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 252. Bien que la plupart des chercheurs citent habituellement cette lettre comme datée de 1551, il me semble nécessaire de corriger l'année donnée en *stile fiorentino* (« *Di Firenze, il dì 11 di febbraio, MDLI* »).

sculpteur avait employée pour la fontaine de Neptune à Bologne, commandée en 1562 sous Pie IV et achevée en 1567, et qu’Ammannati avait également suivie dans celle de la place de la Seigneurie, sur laquelle nous allons revenir dans un instant³¹⁸. L’ensemble est mis en place à la fin de l’année 1575, sur le *prato* entouré par l’« amphithéâtre », où la représente Utens vers 1599-1602 (fig. 82).

Sur sa vue, on aperçoit également une fontaine à candélabre dans le jardin à *compartimenti* à gauche du palais. Il s’agit d’une autre fontaine de Neptune, décorée d’une ronde-bosse de bronze, que réalise entre 1565 et 1571 le sculpteur Stoldo di Gino Lorenzi³¹⁹ ; d’après Vasari, cet élève de Tribolo, qui avait déjà travaillé à Castello, aurait suivi l’iconographie du triomphe de Neptune lors de la *Genalogia degli Dei*³²⁰. En octobre 1574, le bronze semble mis en place³²¹, mais en réalité la fontaine se situe alors devant le « *Vivaio Grande* », non pas le bassin construit par Vasari mais celui qui domine l’amphithéâtre dans l’axe du palais, au-dessus de la première fontaine de l’Océan, comme l’indiquent certaines descriptions et le montre assez clairement le plan gravé par Buonsignori en 1584 (fig. 81) ; la fontaine de Lorenzi aurait été déplacée dans ce jardin de fleurs vers 1596, alors que l’on procédait à son aménagement³²². Elle retournera au *Vivaio*

³¹⁸. Borghini, 1584, p. 587 ; Bocchi, 1591, p. 67 ; Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 559. Sur la fontaine de l’Océan, voir Avery, 1987, p. 215-218 (qui répertorie la documentation d’archives) et sa notice n° 168, p. 273, sur le dessin préparatoire, ainsi que la mise au point iconographique de Campbell, 1991. La fontaine fut déplacée plusieurs fois à partir de 1618 : sa position actuelle, au centre de l’« *Isolotto* » créé au bout du « *Viottolone* », date de 1637 (l’original de la statue centrale dite *Océan* est conservé au Bargello).

³¹⁹. Sur la fontaine de Neptune, voir Acidini Luchinat, 1991. Sa première localisation, le *Vivaio Grande*, a également été identifiée par Wiles, 1933, p. 121, Heikamp, 1981, p. 94, note 51, et surtout Lazzaro, 1990, p. 198.

³²⁰. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 60. Sur ce char de la fête de 1566, notamment décrit dans Cini, 1967, p. 176-177, voir Petrioli, 1966, n° XIII.

³²¹. Acidini Luchinat, 1991, p. 32.

³²². Parmi les témoignages écrits, citons Bocchi, 1591, p. 68 : « *in luogo alto in un vivaio, un Nettunno di bronzo sopra alcuni mostri marini, che sono di marmo, di mano di Stoldo Lorenzi* » ; Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 60v (éd. Heikamp, 1981, p. 94) : « *una statua di bronzo, che rassembra Nettunno che è nel giardino di Pitti al gran vivaio che fece fare il Gran Duca Cosimo* » (passage rédigé en 1597). Selon Acidini Luchinat, 1991, p. 42, aucun document d’archives n’a pour l’instant éclairci la date et le motif de ce déplacement ; à titre d’hypothèse, elle suggère qu’il aurait pu être provoqué par l’installation de la fontaine de l’Ammannati sur la terrasse du cortile en 1588-1589, ce qui correspondrait donc à une volonté de concentrer des éléments plastiques aux abords immédiats du palais, et qu’il interviendrait un peu avant 1591, puisque Bocchi mentionne la statue curieusement entre le *stradone* menant à la Grande Grotte et cette dernière, peut-être à la suite d’une correction hâtive avant la publication. Mais le fait est que Del Riccio, très précis dans sa localisation, écrit cette partie de son texte en 1597 (l’année est mentionnée un peu plus loin, fol. 83v, p. 117, et le manuscrit a en tout cas été commencé en 1595) ; s’il est probable qu’il travaille à partir de fiches déjà constituées (puisque toute la description du *bosco regio* est un montage topique : voir *infra*, appendice 2), un écart de six années semble trop long pour qu’il ne se soit pas donné la peine de mettre à jour cette information. En l’état actuel des connaissances, il me semble préférable de reporter la date conjecturale du transport à la seconde moitié

Grande avant 1635, cette fois au centre du bassin sur un rocher formé de *spugne*, et s'y trouve encore aujourd'hui ; en outre, si l'on confronte le dessin du char de Neptune conçu par Vincenzo Borghini et Vasari pour la fête de février 1566, la lunette d'Utens et les autres éléments sculptés qui nous sont parvenus, deux naïades et deux tritons en marbre également dus à Lorenzi, il semble qu'elle ait été au départ constituée d'une vasque soutenue à la base par les quatre divinités marines et surmontée d'un piédestal et du *Neptune* de bronze³²³.

Ainsi, à partir de 1575 et pendant tout le règne du grand-duc François, l'axe central était orné d'un vivier servant de réservoir puis de deux fontaines évoquant Neptune : au sommet le bronze dynamique de Lorenzi, armé d'un trident, et en dessous le marbre majestueux de Giambologna, tenant un bâton de commandement. Cette séquence axiale rappelait celle de Castello – le vivier du *selvatico* suivi de deux fontaines à candélabre –, mise en place quelques années auparavant, et l'idée en avait sans doute été formulée dès le projet de Tribolo, comme du reste le laisse entendre l'allusion déjà citée de Vasari aux intentions du sculpteur³²⁴. D'un point de vue iconographique, un schéma bipolaire aurait reposé sur la dualité d'un Neptune courroucé, déclenchant les tempêtes, et d'un Neptune assagi, maître des mers, allusions possibles au débuts tumultueux du règne de Côme suivis par l'affirmation de son pouvoir³²⁵ ; de plus, le dauphin tenu fermement par la jambe droite de l'Océan ou *Neptune* de Giambologna n'est pas sans faire penser à l'*impresa* du duc, *Festina Lente*³²⁶.

Or, la seconde iconographie, Neptune en commandeur, avait précisément été choisie pour la fontaine monumentale de la place de la Seigneurie, celle qui avait été confiée à Bandinelli comme il l'annonçait dans sa lettre de 1552 ; il devait utiliser un énorme bloc de Carrare, qui fut transporté sous la Loggia dei Lanzi, et présenta plusieurs modèles au

des années 1590 : la mise en place de la fontaine coïnciderait alors avec celle du jardin à *compartimenti*, créé en 1596 pour Christine de Lorraine (ASF, FM, 69, fol. 37v, 20 mai 1596, d'après Galletti, 1999, p. 232 et p. 237, note 37 ; voir également Galletti, 1998, p. 60).

³²³. Voir Acidini Luchinat, 1991, p. 37-39, et les fig. 7-8 (*Boboli 90*, 1991, vol. II) pour le dessin du char de Neptune (BNCF) et l'hypothèse de reconstitution de la fontaine établie par Dario Melloni. Le bassin est encore aujourd'hui surnommé « *Vivaio del Forcone* » par allusion au trident du *Neptune*.

³²⁴. Vasari, 1967, vol. V, p. 482.

³²⁵. C'est ce qu'a très bien mis en évidence Acidini Luchinat, 1991, p. 34 -38 (sans toutefois se référer à ce passage de Vasari sur Tribolo).

³²⁶. Campbell, 1991, p. 97-98.

duc. À sa mort en 1560, un concours fut ouvert et remporté par l'Ammannati devant Cellini ; Giambologna, alors poussé par François, participa également et sa brillante proposition ne fut pas étrangère à l'attribution, deux ans plus tard, de la commande d'une autre fontaine de Neptune, celle de Bologne³²⁷. Cette fontaine d'Ammannati, exécutée provisoirement en stuc et carton-pâte en 1565 à l'occasion des fêtes du mariage de François et Jeanne d'Autriche³²⁸ – où nous avons vu que l'un des chars dessinés par Vasari représentait également Neptune et servit de modèle à Lorenzi –, fut elle aussi définitivement terminée en 1575. Elle devait commémorer d'importants travaux pour l'adduction d'eau à Florence, notamment l'aqueduc de la Ginevra, prolongé en 1555-1556 depuis Pitti et traversant le Ponte Vecchio avant d'arriver au niveau du palais ducal³²⁹. Dès 1555, Côme avait même fait transférer dans le cortile du palais le *Putto au dauphin* de Verrocchio – commandé par Laurent le Magnifique pour la villa de Careggi³³⁰ –, afin de créer une première fontaine recevant les eaux de Boboli ; le bronze fut installé sur une vasque de porphyre, exécutée par Francesco Ferrucci del Tadda sur un dessin de Vasari³³¹. L'importance accordée à cette adduction d'eau est marquée par certains témoignages. Parmi les douze médailles frappées par Pietro Paolo Galeotti en 1566-1567 et conservées au Bargello, qui célèbrent les hauts faits de Côme, l'une concerne cet approvisionnement en eau en représentant la fontaine de Neptune reliée à un aqueduc, tandis qu'une autre rend hommage à la construction du palais Pitti³³² ; résumé de l'idéologie officielle du règne, la série reprenait en fait les cartouches ovales peints dans les lunettes du cortile du Palazzo Vecchio, dont le cycle de fresques et le décor de stucs avait été eux aussi exécutés en 1565 pour les célébrations nuptiales³³³. De même, juste après avoir décrit la fontaine de l'Océan, le guide de Bocchi fait référence à la conduite qui alimente Pitti puis le Palazzo Vecchio et à

³²⁷. Vasari, 1967, vol. VI, p. 76-83, s'étend longuement sur le premier projet de Bandinelli – « *Nettuno sopra il suo carro tirato da cavagli marini* » (p. 76) – et sur ce concours, en soulignant son appui auprès d'Ammannati. Sur la fontaine de Neptune d'Ammannati, voir Borsi, 1993, p. 147-162, Campbell, 1985, et Heikamp, 1995 ; pour la tentative de Giambologna dans le concours de 1560 et la commande de la fontaine de Bologne, Avery, 1987, p. 18-21, 74-75 et 206-209.

³²⁸. Comme le rapporte Lapini, 1900, p. 128.

³²⁹. Sur ces aqueducs, voir Allegri - Cecchi, 1980, p. 221-222, ainsi que Galletti, 1999, p. 228-230, pour celui de la Ginevra ; les travaux du prolongement jusqu'au Palazzo Vecchio sont suivis par Fortini.

³³⁰. Vasari, 1967, vol. III, p. 228.

³³¹. Vasari, 1967, vol. I, p. 52 ; sur cette fontaine, voir Allegri - Cecchi, 1980, p. 227-229.

³³². Voir les notices de Karla Langedijk dans *Palazzo Vecchio*, 1980, n° 355.2 et 355.11, p. 188-189 (inv. Bargello n° 6358 et 6373). Les sujets sont identifiés par Vasari, 1967, vol. VII, p. 421.

³³³. Voir la description de Cini, 1967, p. 128-133, qui précise d'ailleurs : « *si vedevano (si come in molte medaglie a sua cagion fatte) espressi parte de' gloriosi gesti del magnanimo duca* » (p. 130). Le cycle comprend au registre principal quatorze vues des principales cités de l'empire des Habsbourg, aujourd'hui assez mal conservées. Sur ce décor, conçu encore une fois par Vasari et Vincenzo Borghini, voir Allegri - Cecchi, 1980, p. 277-283.

l'usage public de cette eau³³⁴. Ainsi les fontaines de Boboli, réalisées dans les mêmes années que celle de la place de la Seigneurie, explicitaient en quelque sorte le lien entre le jardin et la politique publique de l'eau avec la même portée « commémorative » : trois *Neptune* en tout, dont une connotation supplémentaire pouvait être la politique maritime de Côme, et la fondation en 1562 de l'ordre des chevaliers de Santo Stefano, chargé de maintenir la paix en Méditerranée ; en installant le groupe de l'Ammannati provenant de Pratolino sur le même axe au début de son règne, Ferdinand semblait compléter cette séquence et redonner à cette dernière fontaine une fonction proche de celle qu'elle aurait dû assumer à l'origine, puisqu'elle avait été prévue pour le Palazzo Vecchio et aurait dû recevoir l'eau de cet aqueduc alimentant également Boboli³³⁵.

C'est seulement depuis une dizaine d'années qu'un tel agencement a pu être compris grâce aux recherches qui ont retracé les premières vicissitudes des fontaines de Boboli, lesquelles étaient disposées d'une tout autre manière que dans l'état actuel, qui date essentiellement du XVII^e siècle. À partir de là, il me semble possible de réfléchir sur le passage du modèle de Castello à celui de Boboli afin de mieux situer la place de Pratolino.

La différence la plus nette semble résider dans l'abandon du symbolisme géographique qui avait été développé dans la villa dell'Olmo. Une première remarque s'impose, qui concerne le type de visiteurs normalement admis dans ces jardins. Castello reste essentiellement une villa familiale ; Pitti, avant de devenir résidence officielle de la cour sous Ferdinand, est inséré dans le réseau des résidences urbaines des Médicis, en particulier grâce au Corridor construit en 1565 par Vasari, et se voit notamment utilisé pour recevoir les hôtes illustres³³⁶. Un échange de lettres entre Côme et Ammannati en février 1564 donne une idée de sa relative « ouverture » au public : l'architecte prévient qu'il

³³⁴. Bocchi, 1591, p. 67-68 : « *Surgono in questo luogo acque chiare e limide a maraviglia, che divisate per condotti vanno non senza vaghezza spaziando per lo giardino (...), e quello che è mirabile sopra tutto, guidate per canali passano coperte gran tratto di via sopra uno de' ponti della città, e spuntando fuori della fonte del Cortile, cioè dal fanciulletto, fatto dal Verocchio, che strozza il pesce, servono acconciamente per l'uso della gente che sta in Palazzo, e per chiunque parimente è vicino* ». (passage dont Lazzaro, 1990, p. 313, note 2, et Galletti, p. 228-230, ont signalé l'importance). Ajoutons que Borro, 1583, p. 4, affirme en revanche à propos du jardin : « *le perfette e chiare e fresche acque, non d'altronde condotte, ma qui di vive pietre abbondantemente nate, non solo fanno fontane ma vivai* ». C'est que sa description de Boboli vise avant tout à en célébrer la salubrité (voir *supra*, chap. 2, « L'obsession de la *salubritas* »).

³³⁵. La relation symbolique entre les quatre fontaines a surtout été soulignée par Lazzaro, 1990, p. 196-198, complétée ponctuellement par la synthèse de Conelli, 1998, qui insiste sur cette dimension politique et les allusions possibles à l'ordre de Santo Stefano, mais sans doute de manière trop affirmative et univoque.

³³⁶. Voir Fantoni, 1994, p. 27-28, et *supra*, chap. 1, « Villégiatures médicéennes ».

faudrait remiser la *ragna* (filet pour l'oisellerie) auprès du Guardaroba, car certaines gens chassent trop régulièrement dans la *ragnaia* ; le duc répond depuis Pise qu'on ne doit effectivement pas laisser la *ragna* tendue, et surtout interdire « qu'on y laisse entrer la canaille, mais seulement des gentilshommes³³⁷ ». Ce qui laisse supposer que Boboli devait être assez fréquenté et pouvait donc participer à un discours idéologique. Dans sa villa campagnarde, le nouveau souverain avait donné forme à ses hautes ambitions, dans une autocélébration qui anticipait peut-être un peu vite sur les résultats de son programme politique : il pouvait d'autant mieux se le permettre que seul un cercle amical devait vraiment bénéficier des lieux. Si en revanche le degré politique de l'iconographie n'apparaît pas aussi évident à Boboli, c'est sans doute moins par « pudeur » que pour d'autres raisons, à propos desquelles plusieurs remarques et hypothèses me semblent possibles.

Tout d'abord, d'autres décors sont plus clairement chargés de faire allusion à cette politique publique de l'eau, ne serait-ce que les deux fontaines d'Ammannati, celle prévue dans le salon des Cinq Cents et celle réalisée place de la Seigneurie ; les deux *Neptune* de Boboli en formeraient des échos sans qu'il soit nécessaire de compléter le dispositif allégorique par des références « hydrographiques » comme c'était le cas à Castello, autrement dit d'ancrer le discours symbolique dans la représentation du territoire. Non que cette dernière perde de la vigueur dans la culture médicéenne : Philippe Morel a parfaitement montré qu'il s'agit d'une véritable constante de l'art médicéen, en particulier dans les cycles picturaux et les décors éphémères, que l'on peut suivre à partir de Castello, justement, mais aussi du défilé triomphal organisé pour les noces de Côme et Éléonore de Tolède en 1539, dont les allusions sont beaucoup plus explicites que celles du jardin, jusqu'à la salle des cartes géographiques des Offices ; ce fil conducteur est certes modulé par certaines orientations dans ses procédés, dont l'apparition d'un reflet des divisions administratives de Florence et du Dominio Fiorentino au plafond du salon des Cinq Cents puis le passage progressif d'un système allégorique à une représentation cartographique du territoire, et dans son contenu sémantique, qui reflète l'évolution politique des rapports entre les Médicis, Florence et la Toscane³³⁸. Dès lors, en admettant que Boboli puisse

³³⁷. Gaye, 1939-40, vol. II, p. 88, lettre d'Ammannati à Côme de Médicis, 3 février 1563 [1564], et ASF, Minute, 84, réponse du 3 février : « *ordinate che non vi si tenda in modo alcuno, né vi si lassi entrar canaglia, ma solamente gentiluomo* », document transcrit (avec le premier) dans Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 72.

³³⁸. Morel, 1993.

effectivement comme Castello avoir une portée « programmatique », relevant d'un projet politique, dont la teneur serait toutefois un peu plus voilée, il faut nous tourner vers le climat idéologique de la période où les fontaines sont conçues, difficile à circonscrire comme le suggère l'historique assez houleux de leur réalisation. Spatialement, on l'a dit, l'idée pourrait très bien remonter aux premières intentions de Tribolo en 1550, apparemment relayées par Bandinelli ; la volonté d'associer les fontaines de Boboli et du palais ducal a pu s'affirmer vers 1555, lorsque l'aqueduc commençait à être en place ; toutefois, le schéma iconographique ne se dessine vraiment qu'à partir de 1565, date où apparaissent les deux modèles des *Neptune* de Lorenzi et Giambologna : le char de Vasari et la fontaine d'Ammannati, qui relèvent alors du domaine des décors éphémères – domaine servant fréquemment de terrain d'expérimentation pour des commandes plus durables. Or en 1565, la situation politique est tout autre que dans les années 1540. Côme, qui vient de laisser l'année précédente le gouvernement en régence à François, en gardant l'autorité suprême, et de conclure son mariage avec la sœur de Maximilien II, fastueusement célébré pendant l'hiver 1565-1566, brigue le titre de grand-duc, que lui accorde Pie V en 1569 et qui, grâce à un coup de maître diplomatique, sera enfin reconnu par l'empereur en 1575, l'année où nos fontaines sont en place³³⁹. Comme le note Philippe Morel à propos du décor peint du salon des Cinq Cents, commencé en 1563, « l'idée monarchique ou impériale est en fait omniprésente dans les actes et les commandes artistiques du duc de Florence³⁴⁰ » dans cette période. Ces ambitions, désormais plus italiennes ou même européennes que strictement toscanes, Boboli pourrait bien y faire allusion. Choisir le dieu des mers comme

³³⁹. Díaz, 1976, p. 188-191. Rendue possible par les excellentes relations entre Florence et Rome depuis l'élection de Pie IV en 1560 – qui projetait un mariage entre François et Marie du Portugal, sœur de Philippe II, élevant du coup Côme à la dignité royale –, l'obtention du titre grand-ducal conféré par la bulle papale de Pie V du 25 août 1569 impliquait la reconnaissance d'une prééminence du souverain toscan parmi les princes italiens ; mais elle ouvrit une controverse complexe au niveau international. Face à la compétence pontificale en matière de titres de souveraineté, attestée depuis Charlemagne, se dressait l'hostilité de Maximilien II, pouvant se fonder sur le fait que la Toscane avait été fief impérial, et surtout motivée par un appui à Alphonse d'Este, gendre de Côme depuis 1560, qui prétendait à la même élévation pour le duché de Ferrare (quand Charles Quint avait reçu son père Hercule II et Côme à Lucques en 1541, il avait accueilli le premier à sa droite). Il fut long pour Côme de convaincre Philippe II et enfin Maximilien II, lequel n'attribua le titre qu'en 1575, à François donc, par le décret de Ratisbonne du 2 novembre (pour le détail des dates, voir les notices sur ces deux documents officiels dans *La corte, il mare, i mercanti*, 1980, n° 22.2, p. 59 et n° 23.6, p. 60). Il s'agissait sans conteste d'une réussite habile de la part de Côme sur l'échiquier européen : jouer sur une alliance avec Rome, déjà scellée sous Pie IV et largement renouvelée du temps de Grégoire XIII élu en 1572, tout en se démarquant le moins possible de celle, fondamentale pour son pouvoir, avec les Habsbourg, et en évitant dès lors de solliciter un appui français qu'il n'aurait pas été difficile d'obtenir, Catherine de Médicis étant toute prête à le soutenir.

³⁴⁰. Morel, 1982, p. 203.

figure doublement tutélaire, c'était faire du jardin l'expression, à demi-mot, d'une politique davantage tournée vers l'extérieur, y compris vers les richesses du commerce maritime, un secteur économique qui entre manifestement dans les visées de Côme lors de la création de l'ordre militaire et religieux de Santo Stefano³⁴¹ et que François encouragera à son tour en confiant dès 1575 à Buontalenti le projet d'une cité nouvelle pour le port de Livourne³⁴². Il faut rappeler à ce sujet que le mythe historiographique d'une décadence toscane qui coïnciderait avec l'orientation politique de son règne est loin de s'appliquer simplement ; on doit tenir compte d'un côté du climat général de crise dans l'économie méditerranéenne qui culmine en 1575³⁴³, de l'autre des tentatives « malheureuses » de François pour développer le commerce toscan sur un plan international : outre Livourne, qui ne prend vraiment son essor qu'après coup, dans les années 1590, on n'oubliera pas l'envoi en 1576 d'une mission diplomatique auprès du Portugal afin d'obtenir le monopole exclusif du commerce du poivre, battue d'une courte tête par les marchands germaniques, mais ouvrant tout de même la voie à des relations privilégiées entre Lisbonne et Florence³⁴⁴.

Quoi qu'il en soit, pour toute la dernière décennie du règne de Côme où son fils n'est finalement que le prince « régent », il faut garder en tête l'ampleur nouvelle des ambitions « impérialistes » de l'idéologie médicéenne³⁴⁵. Or Pitti et Boboli semblent les manifester au moins d'un point de vue typologique : Marcello Fagiolo a en effet suggéré pour l'implantation du complexe une dérivation non seulement des lettres de Pline le Jeune, assez tangible dans l'amphithéâtre, qui n'est pas sans rappeler l'hippodrome des *Tusci*, mais encore du *Palatium* impérial, les vestiges du Palatin associés au Cirque maxime, double modèle que Jules II et Bramante avaient déjà repris dans le cortile du Belvédère au Vatican, et qui aurait qualifié Boboli sur un mode associatif de villa à la fois « toscane » et « impériale ». La culture humaniste, celle d'un Ligorio par exemple, reconnaissait un

³⁴¹. Voir à ce sujet Díaz, 1976, p. 192-193 : si la finalité officielle de l'ordre était la lutte contre les incursions turques en Méditerranée, sa fondation visait indirectement à protéger le trafic portuaire de Livourne.

³⁴². Voir Fara, 1995, p. 17-21, et ci-dessous.

³⁴³. Braudel, 1990, vol. II, p. 656-657.

³⁴⁴. Braudel, 1990, vol. II, p. 248. Voir de manière plus générale l'étude de Braudel – Romano, 1951, sur le trafic portuaire de Livourne, dont les conclusions sont reprises par Díaz, 1976, p. 257-260, lequel insiste cependant sur la faiblesse de la politique économique du règne de François.

³⁴⁵. On n'oubliera pas non plus que, de manière beaucoup plus générale, l'affirmation symbolique d'une idée « impériale » – à différents degrés d'échelle – a été l'un des traits dominants dans la conduite politique de la culture de la part des monarchies de l'Europe de la Renaissance, comme l'ont bien montré, au moins pour l'Angleterre et la France, les recherches de Yates, 1989. Pour la place de la Toscane de Côme dans l'échiquier des États européens, voir la synthèse de Spini, 1983b.

symbolisme cosmique dans les cirques antiques : l'arène comme l'image de la Terre, l'europe comme celle de la mer et les douze portes des *carceres* comme allusions aux signes du Zodiaque, les courses de chars étant considérées en tant que jeux rituels consacrés au soleil³⁴⁶. Une telle intuition me paraît confirmée dans une certaine mesure par le décor iconographique : la fontaine de l'Océan est précisément destinée au *prato* central ; il faut aussi noter que les trois reliefs sculptés sur le montant figurent des épisodes mythologiques liés au monde marin : *La Naissance de Vénus*, *Le Triomphe de Neptune* et *Le Rapt d'Europe*³⁴⁷.

Signes moins directement lisibles au regard des figures principales en ronde-bosse, mais c'est justement à ce niveau secondaire, celui des reliefs ou des détails sculptés, que les fontaines médicéennes proposent souvent une forme de commentaire iconographique qui vient redoubler et compléter le sujet principal et auquel on ne prête pas toujours suffisamment attention. La fontaine de Neptune d'Ammannati comprend justement la représentation des signes du Zodiaque sur les roues du char, ainsi que s'en étonne Raffaello Borghini³⁴⁸. Il y a bien une dimension cosmique dans ces différentes commandes ducales, autrement dit un certain changement d'échelle symbolique par rapport aux fontaines de Castello. Non que ces dernières en soient dépourvues. La fontaine d'Hercule et Antée met en scène un combat, la vertu étouffant une puissance primordiale, tellurique – Antée est le fils de la Terre –, dont la défaite et l'agonie se trouvent d'ailleurs évoquées par le cri ou le souffle que matérialise l'immense jet d'eau qui jaillit au sommet depuis la bouche : c'est ce qu'explique Vasari³⁴⁹, et si des visiteurs comme Montaigne ne perçoivent pas forcément le sujet représenté en admirant avant tout l'effet spectaculaire du jet d'eau, ils se montrent aussi sensibles à l'expressivité plastique du groupe :

Ils virent aussi la maîtresse fontaine qui sort par le canal de deux *fort grandes* effigies de bronze, dont la plus basse prend l'autre entre les bras, et l'étreint de toute sa *force* ; l'autre demi-pâmée, la tête renversée, semble rendre par *force* par la bouche cette eau, et l'élance de

³⁴⁶. Fagiolo, 1991 ; pour l'interprétation de Ligorio à ce sujet, voir en outre Fagiolo – Madonna, 1972, p. 266.

³⁴⁷. Voir Avery, 1987, n° 149, p. 270, et les reproductions photographiques p. 212, fig. 239, et p. 217, fig. 244, ainsi que dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, fig. 39-40.

³⁴⁸. Borghini, 1584, p. 67 ; en revanche Cini, 1967, p. 124, explique que le char de la fontaine se trouve « *de' due ascendenti capricorno del duca et ariete del principe adorno* ». Voir sur ce point Borsi, 1993, p. 158.

³⁴⁹. Vasari, 1967, vol. VII, p. 387 : « *Ercole che fa scoppiare Anteo, al quale Anteo, invece dello spirito, esce acqua in gran copia per bocca* ».

telle *roideur* que, outre la hauteur de ces figures, qui est pour le moins de vingt pieds, le trait de l'eau monte à trente-sept brasses au-delà³⁵⁰.

Quant à la fontaine de Fiorenza, elle superpose tout à fait les deux registres. La figure principale incarne aussi bien Florence que Vénus anadyomène, principe de génération – personnification que l'on retrouvera dans la grotte de Buontalenti à Boboli –, très probablement en référence aux tableaux de Botticelli alors conservés dans la villa³⁵¹. Les caryatides qui supportent la vasque ont une valeur hybride : ce sont des satyres mâles et femelles, mais qui se tiennent agenouillés sur des dauphins ; de même, le rebord de la *tazza* est sculpté alternativement de festons de fruits et de coquillages et, entre les quatre pilastres du montant supérieur, les reliefs figurent au premier niveau des satyres et au second des animaux aquatiques : une écrevisse, un crabe, une tortue et une grenouille. Ce thème de l'union de l'eau et de la terre, Tribolo semble également l'avoir prévu pour la grotte puisque le projet aurait pu reposer, d'après les dessins qui nous sont parvenus, sur l'association de Pan et de Neptune. Enfin, d'autres symboles participent à la représentation territoriale qui domine dans les fontaines de la partie haute du jardin : l'anneau de bronze qui sert de base à la *Fiorenza* est rythmé par sept cartouches ovales, où sont gravées les armes des principales cités du « Stato Vecchio », avant l'annexion de Sienne, tandis que les quatre *ignudi* michelangelesques sculptés en relief sur le tronçon qui surmonte immédiatement la *tazza* pourraient bien faire allusion aux quatre cours d'eau de Florence selon la tradition boccacienne³⁵². Bref, pour un spectateur attentif à de tels détails – rappelons-nous que la fontaine est située au centre d'un *labyrinth*, véritable espace « muséographique » qui incite à en faire le tour et à la contempler –, ils apparaissent comme autant d'échos au reste du dispositif iconographique : la géographie des montagnes et des fleuves de Toscane, le dialogue entre une Vénus aquatique et un combat d'Hercule contre les forces de la Terre, voire le « diptyque » botticellien où Vénus, tour à tour, naît des flots et règne sur l'éternel printemps d'un jardin.

³⁵⁰. Montaigne, 1983, p. 181 (je souligne).

³⁵¹. Voir à ce sujet Conforti, 1980a, p. 155-156.

³⁵². Je reprends ici l'analyse iconographique de Cristina Acidini Luchinat (dans Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 191-194, avec de nombreux détails photographiques). Les sept cités dont les armes apparaissent sont Cortone, Pise, Arezzo, Fiesole, Pistoia, Borgo San Sepolcro et Volterra : le modèle pour la fusion aurait donc été préparé avant la victoire contre Sienne (1555) ; les quatre *ignudi* représenteraient l'Arno, le Mugnone, l'Affrico et la Mensola. Pour les dessins de Tribolo (Londres, John Soane's Museum et Berlin, Kupferstichkabinett) voir notamment Conforti, 1987b, et Lapi Ballerini, 1999. Il faut signaler l'existence d'un dessin préparatoire pour les éléments en marbre du candélabre (Madrid, Biblioteca Nacional; B 16-49, fol. 38a (n° 41 moderno), reproduit dans *Felipe II : el Rey íntimo*, 1998b, n° 14, p. 38), sur lequel Galletti, 2000, a récemment attiré l'attention.

Les reliefs de Giambologna à Boboli ont sans doute une fonction analogue ; il est même un autre groupe que le sculpteur a pratiquement « légendé » au moyen d'un bas-relief : le célèbre *Rapt des Sabines*. Alors que l'artiste, avant tout préoccupé par des problèmes de composition formelle qui touchent à la virtuosité – du traitement du bloc de marbre à la démultiplication des points de vue –, n'aurait pas vraiment choisi de sujet, jouant sur l'entrelacement de trois figures qui représentent éventuellement les trois âges de la vie si l'on en croit le long passage de Borghini sur cette sculpture³⁵³, l'identification iconographique qui s'impose en tout cas après le dévoilement du groupe sous la Loggia dei Lanzi, en janvier 1583, aurait conduit Giambologna à ajouter le bas-relief de bronze sur la base, qui dissipait toute équivoque³⁵⁴. Dans la fontaine de l'Océan, les traits physiques attribués aux trois dieux fleuves montrent qu'ils peuvent également incarner la jeunesse, la maturité et la vieillesse³⁵⁵. À la différence du *Rapt des Sabines*, Giambologna a dû travailler ici d'après un cahier des charges relativement serré, puisqu'il n'a récupéré la commande que très tardivement. Risquons-nous à une hypothèse. Les deux *Neptune* de Boboli possèdent une certaine valeur « autobiographique », ou disons plus précisément qu'ils incarnent une conception du pouvoir du prince, guerrier ou pacifique, assez nettement dans celui de Giambologna. Si l'on suit le mouvement temporel ainsi esquissé, de la droite vers la gauche – dans le sens horaire, qui est aussi celui du parcours du soleil –, la séquence serait à lire dans cet ordre : *La Naissance de Vénus*, qui précède le dieu fleuve le plus jeune, est placée frontalement d'après la position de Neptune donnée dans le dessin de Giambologna³⁵⁶ (fig. 85), puis vient *Le Triomphe de Neptune*, et enfin *Le Rapt d'Europe* juste avant le dieu fleuve le plus âgé, à la longue barbe et au crâne chauve. Le premier relief, placé sous le

³⁵³. Borghini, 1584, p. 71-75 : ce serait au cours de l'une des discussions rapportées dans *Il Riposo* que le sujet aurait été trouvé après coup ; il s'agit bien sûr d'un récit avant tout destiné à valoriser les capacités techniques de Giambologna et son dédain pour les problèmes strictement iconographiques – aspect pour lequel, il est vrai, il se démarque totalement d'un Vasari ou d'un Ammannati.

³⁵⁴. Voir sur ce point Galleni, 1991, p. 49 ; sur cette œuvre de Giambologna, voir Avery, 1987, p. 109-114 pour le groupe de marbre, avec d'autres témoignages suggérant une identification a posteriori du sujet, et p. 30, p. 186 et n° 150, p. 270 pour le relief de bronze.

³⁵⁵. Ce point a été observé par Vaccaro, 1991, p. 108 ; contrairement à ce qu'il avance (à la suite de Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 54), il semble que ce soit bien *La Naissance de Vénus* et non *Le Bain de Diane* qui soit représenté sur l'un des reliefs (on discerne clairement une coquille sous la figure principale). La lecture alchimique de la fontaine de l'Océan rapidement proposée dans cet article pourrait éventuellement se défendre pour son installation au centre de *l'Isolotto*, mais paraît de toute façon beaucoup plus difficile à admettre dans sa disposition initiale.

³⁵⁶. La statue actuelle, qui est une copie due à Raffaello Romanelli, a une position pratiquement inversée par rapport au dessin.

signe des origines, pourrait très bien faire allusion au début du règne de Côme, voire résumer en une seule image toute la symbolique de Castello. Le second offre une redondance par rapport aux deux autres fontaines de Neptune : le trident est l'attribut du dieu dans celle de Lorenzi, placée juste au-dessus, alors que le cheval marin peut faire écho à celle de l'Ammannati sur la place de la Seigneurie, dont Giambologna s'est en tout cas inspiré pour la figure centrale de sa propre fontaine³⁵⁷. Le troisième relief renverrait-il alors à une forme de futur ? Ravir l'Europe, c'est-à-dire s'imposer parmi ses principaux souverains, n'est-ce pas l'un des desseins les plus chers au duc vieillissant, qui, en 1567, a déjà damé le pion au duc Alphonse II d'Este en matière de préséance entre les princes régnants de la péninsule ? Il s'agit là de conjecture, mais il ne manque pas d'exemples parmi les décors médicéens où les ambitions du commanditaire peuvent n'apparaître qu'au travers d'un cryptage assez subtil, ne serait-ce que l'appartement de Ferdinand dans sa villa du Pincio, où à travers le filtre de la mythographie la plus complexe et de l'armature conceptuelle de l'astrologie, le destin grand-ducal promis à un cadet par son horoscope tenu secret dès sa naissance se trouve invoqué dans un dispositif allégorique qui tient du talisman³⁵⁸. Par comparaison, le « système » iconographique des fontaines de Boboli, qui repose largement sur des variations tautologiques, semble même assez simple.

De toute manière, une chose est claire : l'idée d'une représentation hydrographique, centrale à Castello, a ici été abandonnée au profit d'un autre registre, cosmique et non plus territorial ; l'Arno et le Mugnone ont fait place au Nil, au Tigre et à l'Euphrate. Du coup, la question de la génération des sources, évoquée d'un point de vue strictement géographique dans la villa dell'Olmo et non pas météorologique comme ce serait le cas à Pratolino, est presque totalement laissée de côté à Boboli. Certes, le groupe de Giambologna renvoie d'une certaine manière à la vieille notion de l'Océan comme père des fleuves ; la répétition de la figure de Neptune aux deux pôles de l'axe central implique peut-être la théorie sur l'origine marine des rivières ; à la limite, il n'est pas impossible que la provenance de la *tazza*, cette fameuse île d'Elbe aux sources mythiques, puisse avoir eu certaines résonances. Mais il ne s'agit guère que de connotations éventuelles, qui seraient tout à fait marginales

³⁵⁷. En fait, ces deux éléments sont associés dans le char de 1566 : voir le dessin de Vasari (reproduit dans *Boboli* 90, 1991, vol. II, fig. 7), et la description de Cini, 1967, p. 176 : le char est tiré par « *due marini cavalli* » et Neptune tient le « *solito tridente* ». La fontaine de Lorenzi ne reprend que la partie supérieure du char allégorique.

³⁵⁸. Je renvoie sur ce point aux analyses de Morel, 1991.

par rapport au discours principal, et pour cause : le jardin ne doit plus cette fois représenter le cours des eaux dans la nature, mais bien célébrer le souverain qui a permis à sa cité d'être alimentée en eau potable grâce à la construction d'aqueducs. On doit d'ailleurs noter que l'addition sous Ferdinand de la fontaine de l'Ammannati provenant de Pratolino est loin de compléter un tel discours sans solution de continuité³⁵⁹ : placé à la fin d'une séquence de fontaines et non pas au début, comme c'était le cas dans le *barco* de François, le groupe perdait finalement en grande partie sa signification physique, l'origine des sources. Apparemment, la fontaine prenait alors une autre tournure sémantique : en l'installant en vue de ses noces avec Christine de Lorraine fêtées en 1589, le nouveau grand-duc y retenait peut-être comme figure principale non plus Cérès-Tellus, clef du dispositif allégorique ajouté à Pratolino aux quatre angles, mais bien Junon, déesse du mariage³⁶⁰. D'ailleurs le système symbolique mis en place auparavant ne tardera pas à perdre sa cohérence puisque moins de dix ans plus tard, vers 1596 semble-t-il, la fontaine de Lorenzi sera déplacée dans le nouveau jardin à *compartimenti*.

Indéniablement, le jardin avait acquis avec Côme I^{er} une place de premier rang dans sa vaste campagne apologétique qui mettait tous les arts au service du pouvoir ; faut-il pour autant, comme on le fait souvent, forcer le trait dans le portrait du mécénat de son fils aîné, lequel, à en croire certains, aurait délibérément délaissé son rôle et son image d'homme d'État, « se préoccupant davantage de ses affaires de cœur et de ses expériences alchimiques que des intérêts paternels en matière de prétentions dynastiques³⁶¹ » ? Il est vrai qu'à la différence de Castello, Pratolino ne semble guère marqué par l'ambition d'orchestrer une véritable propagande familiale. De là à exclure toute dimension politique au décor du jardin, il y a un pas que l'on ne saurait franchir d'un bond léger. Que François ait manifesté un souci de continuer sur certains points non seulement l'idéologie paternelle, mais aussi sa

³⁵⁹. Lazzaro, 1990, p. 198, affirme : « *In its new location, the fountain complemented in both form and significance the other two fountains in the garden* » ; Conelli, 1998, p. 311, note rapidement : « *when Ferdinand finally installed it at the Boboli in 1588-89, he continued his father's dynastic program with renewed vigor* », ce qui me semble un peu plus juste, à condition de s'expliquer précisément sur ce point.

³⁶⁰ On sait qu'Ammannati, à la suite du transport à Boboli, demanda à Ferdinand de modifier les sculptures en cachant leur nudité afin de ne pas créer de « *dishonesti pensieri* » chez les spectateurs (Gaye, 1939-40, vol. III, p. 579, lettre de 1590 [avant le 9 avril], également reproduite dans Heikamp, 1986a, document XLV, p. 46), conformément à la prise de position contre le nu en sculpture qu'avait exprimée sa lettre publiée en 1582 (Ammannati, 1962).

³⁶¹. Conelli, 1998, p. 308 : « *Francesco, however, more preoccupied with his affairs of the heart and his alchemical experiments than with his father's interest in dynastic pretensions* ». Il s'agit d'un véritable poncif qu'on ne lit que trop souvent.

traduction dans des commandes artistiques, nous en avons certains signes, par exemple dans le domaine de l'urbanisme et des fortifications.

En 1548, Côme avait reçu temporairement de Charles Quint la ville de Portoferraio, dans l'île d'Elbe appartenant à la principauté indépendante de Piombino, afin qu'elle soit fortifiée contre les intrusions turques sur le littoral toscan ; les travaux, dirigés par l'ingénieur militaire Giovanni Battista Belluzzi (ou Bellucci) dans un premier temps puis par l'architecte Giovanni Camerini, s'accéléchèrent en 1552 avec l'arrivée des troupes françaises venues défendre Sienne, qui s'était rebellée contre les garnisons espagnoles. À l'issue de la victoire, Portoferraio fut rétrocédée en mai 1557 au seigneur de Piombino, Jacques VI Appiano, mais grâce à un accord conclu le 3 juillet avec Philippe II, vicaire impérial en Italie, et plus tard ratifié par Ferdinand I^{er} en 1560, elle fut concédée à Côme en tant que fief impérial selon le même régime constitutionnel qui réglait alors l'annexion officielle de Sienne, tandis que le reste de l'île et Piombino repassèrent sous la domination directe de la couronne d'Espagne et qu'une zone du littoral siennois au sud de Grosseto fut instituée comme l'État espagnol des *Presidios*. La construction de la ville se poursuivit, désormais sous le nom de Cosmopolis³⁶². Elle représentait un point stratégique aussi bien sur le plan militaire qu'économique : le duc avait aussi obtenu dès 1553 l'adjudication d'une des principales veines de fer dans l'île, gérée par la *Magona del ferro*, avec le monopole de la vente de ses produits, dont les quatre cinquièmes des bénéfices allaient à son patrimoine privé³⁶³. Dans le même temps, une forte impulsion fut donnée à la recherche de nouvelles mines de métaux en Toscane et à leur exploitation selon les techniques les plus récentes, avec des résonances idéologiques : assurer, y compris au niveau symbolique, la richesse de l'État³⁶⁴. Les travaux de Portoferraio continuent sous la régence de François : ils vont alors impliquer un certain architecte militaire qui n'est autre que Buontalenti, déjà très actif dans

³⁶². Voir Diaz, 1976, p. 122-123 et p. 165, note 3. On sait combien là encore Côme manœuvra habilement dans un cadre des plus étroits : au niveau international, la guerre contre Sienne ne fut en fait que l'un des fronts du conflit rouvert en 1552 entre les Habsbourg et la France, résolu seulement en avril 1559 avec la paix de Cateau-Cambrésis, qui marquera l'abandon des prétentions françaises en Italie et l'établissement de l'hégémonie espagnole dans la péninsule ; initialement, Philippe II aurait préféré garder la République comme possession impériale, à mi-chemin entre Naples et Milan, et l'année 1557 correspond en outre aux troubles provoqués par la politique francophile de Paul IV et à la tentative de l'armée de François de Guise d'attaquer au printemps le royaume de Naples, la paix n'étant réglée qu'en septembre (voir les analyses de Braudel, 1990, vol. III, p. 57-58).

³⁶³. Diaz, 1976, p. 264.

³⁶⁴. Voir à ce sujet les suggestions de Morelli, 1992.

ce domaine dès les années 1550 et pas seulement en Toscane, pendant la dernière des fameuses « guerres d'Italie ». Formé à l'école de Belluzzi mais aussi de Baldassarre Lanci – auteur des fortifications de Terra del Sole, autre cité fondée par Côme en 1568 dans la Romagne toscane –, et de Camerini – qui redessine Port'Ercole, garnison faisant partie des *Presidios* espagnols –, il fut envoyé auprès du duc d'Albe, vice-roi de Naples, pendant le court conflit en 1557 avec Paul IV allié aux Français : il construisit à cette occasion un pont provisoire sur le Tibre à Ostia et intervint à Civitella del Tronto alors assiégée ; en outre, Buontalenti travailla sans doute à Port'Ercole en 1558, conçut la restructuration de Sansepolcro en 1559, projeta même la citadelle de Perpignan lors de son voyage en Espagne de 1562. C'est lui en effet qui va prendre en main le chantier de Portoferraio à partir de la mort de Camerini en 1570 – alors qu'il construit le palais de Pratolino –, avec en particulier l'arsenal, terminé en 1575 ; il intervient également sur l'arsenal de Pise, achevé en 1588, sur les fortifications de Pistoia en 1571 et celles de Prato en 1574³⁶⁵.

Toutes ces expériences sont liées au souci médicéen d'assurer militairement la sécurité du territoire – ouvert sur la mer, aux frontières naturelles peu affirmées à l'intérieur et morcelées en un réseau complexe d'enclaves –, avec une ampleur que peut-être seule Venise avait atteint en Italie grâce à Sanmicheli³⁶⁶ ; elles convergent dans le grand projet lancé en 1575 pour Livourne, place forte que Côme avait commencé à renforcer³⁶⁷. Buontalenti élabore le plan de la ville nouvelle en 1576, et dès mars 1577 a lieu la cérémonie de pose de la première pierre, véritable rite de fondation en présence du prieur de Santo Stefano, suivie en juin 1581 du démarrage de la construction de l'église. Le projet continuera à être réalisé sous Ferdinand dans les années 1590, et Buontalenti travaillera désormais en collaboration avec don Giovanni, ce fils de Côme qui ne manque pas de talents d'architecte – c'est son projet qui sera retenu pour la Chapelle des Princes de San

³⁶⁵. Sur cet aspect des débuts de la carrière de Buontalenti, voir la première monographie de Fara, 1988, p. 19-32 et 148-151 (qui souligne largement le poids de cette formation chez l'architecte), ainsi que sa synthèse plus récente, Fara, 1995, p. 15-17. Pour la politique de fortifications lancée par Côme, voir aussi Borsi, 1980, p. 101-125 ; Franchetti Pardo, 1980.

³⁶⁶. Spini, 1976, p. 19-21 et 29-31 ; voir également son essai de synthèse (Spini, 1983a) ainsi que les recherches de Lamberini, 1990.

³⁶⁷. Pour l'histoire de Livourne au XVI^e siècle, voir entre autres *Livorno*, 1980, et *Pisa e Livorno*, 1980. L'importance du rôle défensif de cette cité portuaire n'était pas négligeable : en 1496, elle avait résisté au siège des flottes impériales, gênoises, vénitiennes et milanaïses venues seconder Pise dans la guerre contre Florence, épisode que Borghini et Vasari placèrent au centre du mur ouest du salon des Cinq Cents au Palazzo Vecchio (voir la notice d'Allegri – Cecchi, 1980, n° 55.5, p. 260).

Lorenzo –, et qui concevra avec Bernardo la forteresse du Belvédère au-dessus de Boboli, visible sur la lunette d'Utens³⁶⁸ (fig. 82). Agrandir et moderniser le port de Livourne, en faire à la fois une fortification bastionnée sur un plan pentagonal répondant aux principes les plus récents de défense et de distribution pratique, et une ville nouvelle où devrait affluer la population, constitue aussi un geste doublement militaire et économique de la part de François, et même à une toute autre échelle que Portoferraio, qui après tout n'est qu'une enclave.

C'est alors que s'éclaire sous un jour nouveau la description de la grotte de Thétis à Pratolino fournie par Aldrovandi (fig. 21-22) : les fresques de Ligozzi sur les parois représentent d'un côté « l'île d'Elbe », de l'autre « la forteresse de Livourne », avec les poissons qu'on y pêche³⁶⁹. Le rapport de ces peintures aux « collections » de matériaux précieux décorant la grotte consisterait à en rappeler l'origine géographique, selon un dispositif déictique voisin de celui de la salle des cartes dans la Guardaroba du Palazzo Vecchio³⁷⁰. En même temps, ces fresques montrent que l'iconographie à Pratolino est loin d'être étrangère au principe de représentation territoriale si diffusé dans les décors médicéens. L'Elbe et Livourne : Portoferraio, la Cosmopolis du père, face à la cité militaire imaginée par le fils et son architecte. Nous pouvons nous faire une idée de la vue de l'Elbe par le dessin de Ligozzi (fig. 19) ; quant à celle de Livourne, il y a fort à parier qu'elle aurait repris le plan du projet de Buontalenti présenté au grand-duc en octobre 1576, qui est aujourd'hui perdu mais dont l'ingénieur Filippo Löwe exécuta une copie en 1801³⁷¹. C'était du coup affirmer une certaine continuité politique. Les deux territoires avaient déjà été rapprochés, mais non directement confrontés, à la voûte de la salle de Côme I^{er} dans le quartier de Léon X au palais ducal, peinte de 1556 à 1559 par l'infatigable Vasari aidé de Giovanni Stradano³⁷². C'est l'un des sommets de l'apologie médicéenne au Palazzo Vecchio, qui célèbre la grandeur du règne de Côme dans un mouvement rayonnant depuis

³⁶⁸. Sur le projet de Buontalenti pour Livourne, voir de nouveau Fara, 1995, p. 17-22, ainsi que les n° 1-29, p. 287-290 dans son catalogue des dessins pour ses activités d'ingénieur militaire.

³⁶⁹. Aldrovandi, 1989, fol. 73v, p. 351 : « *Ad lateras fontis circa parites est insula Ilva depicta cum piscibus, qui in mari illius capiuntur, ita ad amussim sunt depicti, ut quaque spiritum afflare videantur, ab excellenti Iacobo Ligozzio depicti, ex suis exemplaribus desumpti. In altero pariete Laburnum oppidum est depictum una cum piscibus illud mare incolentibus diligentia summa depicti* ».

³⁷⁰. Voir *supra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

³⁷¹. Le dessin est conservé à Livourne, Museo Fattori : voir Fara, 1995, p. 41, fig. 36, et la notice n° 19, p. 289.

³⁷². Sur l'ensemble de ce décor, voir Allegri – Cecchi, 1980, p. 143-153.

le centre représentant la victoire de Montemurlo. Les quatre *tondi* principaux renvoient à des visages complémentaires du prince : le souverain, élu duc de Florence ; le stratège, qui ordonne de secourir Serravalle menacée par les troupes siennoises de Pietro Strozzi ; le mécène, entouré par les artistes de sa cour ; enfin l'urbaniste, visitant les fortifications de l'île d'Elbe, montrées en planimétrie. On y retrouve d'ailleurs la figure de Neptune armé d'un trident, symbole de la sécurité établie dans les mers selon les *Ragionamenti* vasariens³⁷³, ce qui confirmerait encore une fois que les fontaines de Boboli ont bien une valeur politique et commémorative. Au dessous, les quatre *tondi* secondaires accueillent des portraits d'Éléonore de Tolède et des fils du duc, François, don Pietro et don Giovanni accompagné de don Garzia. Huit cités toscanes sont représentées par des allégories aux angles, et huit autres par des vues topographiques le long la frise, parmi lesquelles Livourne ; Vasari insiste chaque fois sur la fonction qui est donnée à ces images territoriales : rendre compte des multiples travaux ordonnés par le duc pour la défense de ces villes, que ce soit dans les détails des *vedute* ou dans l'*invenzione* des figures allégoriques, par exemple Côme remettant à Borgo San Sepolcro ou à Cortone la couronne murale³⁷⁴.

Dans la grotte de l'*Apennin*, c'est semble-t-il moins cet effort de défense militaire que l'importance économique des deux territoires qui se trouve accentuée par les images ichtyologiques tirées des propres planches de Ligozzi, l'ornementation en matériaux précieux et surtout la chambre attenante évoquant le travail d'extraction dans les mines, activité que François encouragea fortement à la suite de Côme³⁷⁵, au point qu'Aldrovandi lui proposa même de parcourir la Toscane afin d'écrire une étude sur ses richesses en minerais³⁷⁶. En somme, le Neptune guerrier ou pacificateur a fait place à Thétis, figure royale de la fertilité assise sur un trône selon le dessin de Guerra (fig. 22), qu'il est possible de lire comme une autre représentation de cette *natura naturans* qu'incarne Vénus dans la grotte de Boboli.

³⁷³. Vasari, 1882, p. 191.

³⁷⁴. Vasari, 1882, p. 193-195.

³⁷⁵. Voir Diaz, 1976, p. 264-267.

³⁷⁶. BUB, Aldrov. 6, vol. I, fol. 41r-v, lettre d'Aldrovandi à François de Médicis, 27 septembre 1577, transcrit dans Tosi, 1989, n° 3, p. 243-244.

Du coup, peut-on déceler à Pratolino d'autres allusions plus ou moins directes à la politique de François ? Selon la description de Vieri, Jupiter au sommet de l'axe « brandit son foudre vers l'avant en direction du grand mont de l'Apennin », et le colosse de Giambologna « nous rappelle l'immense orgueil des anciens géants qui tentèrent, en empilant des montagnes, de conquérir le ciel ; lesquels furent foudroyés par Jupiter³⁷⁷ » : dans son interprétation moralisante, ceci signifie que Dieu abaisse ceux qui osent dépasser la mesure. Mais il est plutôt tentant d'y reconnaître une affirmation du pouvoir du prince, qui peut légitimement employer la force quand son autorité se trouve menacée. Ce qui fut le cas au début du nouveau règne, quelques années avant la construction de l'*Apennin* : en 1575, une complot tramé par de jeunes membres d'illustres familles florentines fut découvert et plus que sévèrement réprimé, en appliquant la fameuse « *legge polverina* » émanée sous Côme. Le chef de la conspiration, Orazio Pucci, fut arrêté sur dénonciation du cardinal Ferdinand et immédiatement exécuté ; réfugiés à l'étranger, les complices présumés, dont Pucci avait livré les noms sous la torture, se virent confisquer tous leurs biens et furent dès lors poursuivis de manière aussi acharnée qu'implacable³⁷⁸. François n'en sortit pas forcément indemne dans l'opinion publique, à la différence d'un Laurent le Magnifique qui exactement un siècle plus tôt, échappant à la tentative d'assassinat où son frère Julien succomba, avait su trouver l'appui du peuple dans la chasse impitoyable aux conjurés entraînés par la rivalité des Pazzi à l'égard des Médicis. Le grand-duc aurait-il dû manifester moins de cruauté face à ce dernier sursaut des prétentions oligarchiques contre la toute-puissance médicéenne ? Ces années sont en fait difficiles pour le nouveau souverain, qui vit un été noir en 1576. Le 11 juillet, son frère don Pietro étrangle sa femme et cousine, Eleonora di Toledo ; trois jours plus tard, c'est à son tour leur sœur Isabella, accusée elle aussi d'adultère, qui est tuée par son mari Paolo Giordano Orsini ; le grand-duc n'intervient pas, se rangeant aux règles espagnoles de l'honneur, qui s'imposent alors en

³⁷⁷. Vieri, 1586, p. 25 et 28 (éd. Barocchi, 1977, p. 3401 et 3404) : « *dinanzi fulgura verso il gran Monte Appennino* » ; « *ci ricorda la gran superbia de gl'antichi giganti che tentarono, mettendo monte sopra monte, di prendere il cielo ; i quali furono fulminati da Giove* ».

³⁷⁸. Sur cet épisode, voir Diaz, 1976, p. 231-232. Parmi les conjurés, Pierino di Alessandro Ridolfi, réfugié en Allemagne, fut arrêté en 1577 et livré par Rodolphe II à condition qu'il ne soit pas exécuté ; il finit ses jours incarcéré à Florence. Camillo di Pandolfo Martelli fut remis par les autorités siciliennes à l'envoyé grand-ducal venu réclamer son extradition, et décapité à Florence sur la place publique en 1578. Des frères Piero et Antonio di Alessandro Capponi, famille pourtant acquise de longue date à la cause médicéenne, le premier fuya en Pologne puis en Angleterre et en France, où il aurait été poignardé en 1582 par un tueur à gages, tandis que le second demeura en exil. Quant à Antonio Altoviti, coupable de ne pas avoir dénoncé la conspiration, il fut condamné à mort en 1577, gracié à la dernière minute et transporté à la forteresse de Volterra, mais finalement décapité pour avoir injurié le grand-duc durant le voyage.

Italie – il suffit de penser au fameux cas, à Naples, du compositeur Gesualdo³⁷⁹ –, et feint de croire à des morts naturelles. Mais voilà que le 29 août, Bianca Cappello, favorite jusqu'à bien tolérée par Jeanne d'Autriche, donne naissance à un enfant – l'accouchement, selon une légende tenace, aurait même été simulé –, ce don Antonio que François reconnaît comme fils naturel. Les parents impériaux de l'épouse, à commencer par son frère l'archiduc Ferdinand, menacent le grand-duc de représailles. Grâce au décès de Maximilien II, auquel succède en octobre le jeune Rodolphe II, puis à la naissance d'un héritier légitime le 2 mai 1577, la crise se relâche³⁸⁰. On ne saurait bien sûr trouver des échos précis de cette série d'évènements à Pratolino, mais cette tendance « dictatoriale » mise en place avec Côme, l'une des lignes de fond de la politique intérieure poursuivie par François – tout comme, côté extérieur, il reprend et renforce même la conduite d'entente cordiale avec les Habsbourg, à la différence de Ferdinand qui se montrera beaucoup plus francophile et décidera d'épouser une petite-fille de Catherine de Médicis –, c'est-à-dire l'affirmation radicale de l'autorité princière qui implique de réprimer d'une main de fer toute opposition au nouveau régime, pourrait bien être reflétée dans l'association de Jupiter et de l'Apennin, ou encore dans le geste de ce dernier, écrasant la tête monstrueuse d'où jaillit une source, de même qu'à Castello, Hercule étouffait Antée en le faisant expirer un immense jet d'eau.

En ce domaine, on ne saurait donc trancher radicalement ni surtout dénier toute portée politique au décor du *barco*. Certes, par rapport aux réalisations de l'époque de Côme, cette dimension passe au second plan à Pratolino et, de manière assez générale, dans le mécénat de François, moins immédiatement « politisé » que celui du premier grand-duc. Il n'est que de penser à l'exemple si souvent cité des Offices : le fils continue l'œuvre du père, puisque Buontalenti termine la construction après la mort de Vasari en 1574, et pourtant lui ajoute une fonction nouvelle en superposant à un palais administratif, conçu initialement pour accueillir l'appareil bureaucratique des principales magistratures, la *galleria* qui relève cette fois du registre – a priori privé – du collectionnisme³⁸¹ ; on aurait cependant

³⁷⁹. Voir sur ce point la biographie récente et très documentée du prince de Venosa par Vaccaro, 1998.

³⁸⁰. Sur ce moment « critique » du début du règne, voir Berti, 1967, p. 19-20, et Diaz, 1976, p. 233-236 : selon ce dernier, l'histoire de la fausse grossesse de Bianca aurait été montée dès le règne de Ferdinand, afin d'écarter toute prétention héréditaire de la part de don Antonio.

³⁸¹. Sur ce point, je renvoie entre autres aux observations de Berti, 1967, p. 131-133, et de Borsi, 1993, p. 221.

tort d'y voir la pure passion de l'« amateur » – à supposer qu'une telle passion soit jamais « gratuite » – prendre le premier rang devant les activités de l'homme d'État : la collection entre bien dans une logique de représentation du pouvoir, si ce n'est qu'elle se rattache plutôt à cette figure du « prince savant » à laquelle il a été fait allusion au chapitre précédent, autrement dit à un modèle symbolique que Côme lui-même avait déjà fait rentrer dans la sphère idéologique. Le contraste entre les deux règnes tient peut-être moins à une nette différence dans la conception du pouvoir du prince qu'aux stratégies de sa représentation. Ainsi la grotte des Animaux à Castello, telle qu'elle est mise en place sous François lors de l'achèvement des travaux du jardin au cours des années 1570, manifeste le passage d'une iconographie résolument dynastique et territoriale à un dispositif « encyclopédique » qui est toutefois loin d'évacuer, par les connotations historiques et héraldiques des images « naturalistes » qu'il mobilise, une certaine fonction de célébration³⁸². À Boboli en revanche, la grotte de Buontalenti semble refléter de toutes autres préoccupations que les deux fontaines de Neptune et leur valeur commémorative en relation avec l'alimentation urbaine en eau. On observe aussi dans l'installation de la fontaine de l'Ammannati à Pratolino un décalage du discours qui intervient par le jeu du *contexte* donné à cet énoncé premier qu'était le groupe sculpté : placé au début d'une série de bassins, entouré de statues complémentaires, il prend une autre tournure symbolique, qui s'infléchira de nouveau avec son déplacement sous Ferdinand. Il faut noter à ce propos que la statuaire et les fontaines de jardins sont des éléments doublement mobiles ; non seulement elles peuvent fréquemment changer de position au cours de l'histoire d'un lieu, mais c'est du coup leur contenu sémantique qui se colore et se renouvelle en fonction de l'environnement spatial et iconographique.

Il ne faut pas négliger, ainsi que l'a souligné Luciano Berti, le rôle du successeur de François dans la mise en route du mythe historiographique qui pèse encore sur le « prince du Studiolo »³⁸³. On sait qu'en bien des domaines, Ferdinand s'est attaché à affirmer la continuité de son règne vis-à-vis de celui de son père, quitte à « récupérer » certains des acquis de son frère aîné et à les faire passer pour ses propres initiatives, ce qui fut notamment le cas, dans une large mesure, du projet de Livourne, qu'il mit véritablement en

³⁸². Voir Lazzaro, 1995, et le développement *supra*, chap. 4, « L'animal entre signe et objet ».

³⁸³. Berti, 1967, p. 12.

acte et transforma mais dont l'idée initiale revenait bien à François³⁸⁴. Il en est d'ailleurs des signes dans l'art des jardins. La façade de la grotte de Boboli (fig. 86), terminée en 1593 par l'architecte Raffaello di Zanobi Pagni, reçoit au fronton des armes médicéennes où la couronne grand-ducale est surmontée du chapeau cardinalice ; les reliefs latéraux, qui représentaient initialement à gauche un capricorne et une tortue portant une voile et à droite un lion et un taureau – ces derniers, moins bien conservés, ayant disparu lors d'une restauration peu scrupuleuse à la fin des années 1870, qui les a remplacés en se basant sur les reliefs de gauche –, renvoient à Côme et à Ferdinand, lequel devient implicitement le créateur de l'ensemble selon une véritable *damnatio memoriae* à l'égard de son frère³⁸⁵. Le prétendu « virage » entre les mécénats de Côme et de François – quand celui de Ferdinand aurait « redressé » la barre – ne doit pas être surestimé.

Jardins hydrographiques

L'une des innovations majeures de Tribolo à Castello consistait sans aucun doute dans l'étroite articulation entre composition, programme décoratif et réseau hydraulique. L'enchaînement des fontaines sur les différents axes était utilisé pour la mise en place d'un discours symbolique fondé sur la représentation de rapports d'ordre géographique. En revanche, le schéma des deux *Neptune* de Boboli, formulé plus tardivement et semblant se réduire à l'axe central, exploitait plutôt la relation plastique entre les figures allégoriques. Que le projet de Tribolo pour la villa dell'Olmo ait servi de point de départ à celui de Buontalenti à Pratolino, nous l'avons déjà pressenti dans l'analyse du rapport entre parcours et spatialité³⁸⁶. Il faut aussi se souvenir qu'au moins deux des principaux membres de « l'équipe » du *barco* de François avaient travaillé à Castello : Giambologna, dont la

³⁸⁴. Par exemple, parmi les lunettes en bas-relief dorées à la feuille, exécutées par Cesare Targone sur des modèles de Giambologna pour le *stipo* que Ferdinand commande à Buontalenti afin de compléter la Tribune des Offices, figurent *La Fondation de Cosmopolis* et *La Transformation des fortifications de Livourne* (Florence, Museo degli Argenti, inv. Gemme n° 820 et 816 : voir les notices d'Amelio Fara dans *Magnificenza alla Corte dei Medici*, 1997, n° 33 et 36, p. 74-75). On retrouve à nouveau une mise en regard de la construction des deux cités comme c'était probablement le cas dans la grotte de Thétis à Pratolino, mais cette fois pour souligner la continuité entre Côme et Ferdinand.

³⁸⁵. Ce point a été récemment mis en évidence par Galletti, 1999, p. 235-236.

³⁸⁶. Voir *supra*, chap. 2, « Un lieu dessiné à la mesure du corps » et « Des sentiers qui bifurquent ».

Fiorenza de bronze fut installée au début des années 1570, et surtout Fortini, le gendre de Tribolo, qui assura, d'abord seul puis aux côtés de Vasari ou d'Ammannati à leur retour de Rome, le suivi des chantiers mis en route par Niccolò. Quant à Buontalenti, on a vu qu'il avait rejoint celui de Boboli dès la première moitié des années 1560, c'est-à-dire une décennie avant le démarrage du jardin à Pratolino.

Dans l'étude à laquelle il a été fait allusion au début de ce chapitre, Claudia Lazzaro a cherché à montrer que l'axe central de Pratolino formait, comme le programme prévu à Castello, une allégorie du parcours de l'eau dans la nature. La fontaine du Jupiter *pluvius* indiquerait l'origine céleste des eaux. L'*Apennin* représenterait leur passage dans les montagnes et les sources. Au pied de la façade sud du palais, la statue de la rivière Mugnone par Giambologna (fig. 32-33 et 36), qui en ramenant sa main droite près du pied gauche inverse la pose du colosse, expliciterait la relation géographique du cours d'eau avec le massif montagnard. Au bas du *stradone*, la fontaine de la Lavandière conclut ce voyage de l'eau par son utilisation prosaïque et quotidienne³⁸⁷. Cette lecture stimulante, qui a le mérite de s'interroger sur les relations entre les éléments du décor et leur position spatiale le long de l'axe, ne prend malheureusement pas en compte certaines structures latérales comme les *tonfani*, le vivier du Masque et la fontaine de l'Ammannati, qui ont pourtant un lien direct avec la question de l'écoulement naturel de l'eau. Elle néglige en outre le problème épistémique de la circulation naturelle des eaux. Plus récemment, dans sa grande synthèse sur les jardins italiens de la Renaissance, Lazzaro a complété cette analyse en s'appuyant sur le passage des *Maravigliose opere di Pratolino* de Vieri qui décrit les différents mouvements de l'eau : la pluie serait représentée par le *Jupiter*, la génération souterraine des sources serait évoquée par l'*Apennin*, tandis que le *Mugnone* renverrait aux rivières ainsi formées, qui rejoignent la mer³⁸⁸. Mais ce texte, fondamentalement aristotélicien comme nous l'avons vu, ne semble pas s'appliquer si simplement à l'iconographie plurivoque du jardin. Enfin, Lazzaro y voit avant tout le reflet d'un certain nombre de principes que l'on retrouve dans d'autres jardins et dans les prescriptions des traités, d'idées générales qui tournent toujours autour d'un nombre restreint de thématiques : « l'eau, la fertilité de la terre, l'interaction entre art et nature, entre le commanditaire et le site » ; aussi, conclut-elle, « les thèmes de

³⁸⁷ Lazzaro, 1985.

³⁸⁸ Lazzaro, 1990, p. 161-166 et p. 309, note 147 (qui rapproche brièvement le texte de Vieri du *De thermis* de Bacci).

ces jardins », Castello, Pratolino ou Tivoli, « devinrent plus spécifiques et les relations entre les images à travers l'espace tinrent compte de leur déploiement progressif ; mais le contenu fondamental ne changea pas³⁸⁹ ».

En cherchant à retracer les « conventions » qui règlent l'art des jardins à la Renaissance, Lazzaro a sans nul doute établi qu'ils répondent à une sorte de langue commune. Cette *koinè*, peut-on ajouter, implique à la fois un *vocabulaire* qui se décline à travers la typologie des fontaines et des grottes ou celle des personnifications géographiques comme les dieux fleuves, une *syntaxe* qui repose sur des relations spatiales, des séquences hydrauliques et iconographiques, voire même une *rhétorique*, c'est-à-dire des modes de représentation, dans laquelle peuvent être notamment distinguées ces catégories de figures que j'ai désignées comme allégoriques, mimétiques ou métaphoriques. Du coup, et c'est là un point méthodologique essentiel, on ne doit pas s'arrêter à aborder la « langue » : il faut, pour reprendre une dichotomie de la sémiotique chère à Saussure et à Barthes³⁹⁰, s'interroger sur la « parole », sur la manière dont cette langue s'actualise dans des réalisations, selon des enjeux chaque fois différents et en fonction de modèles donnés, ce qu'en linguistique on appellerait justement le contexte et l'intertexte. En l'occurrence, l'analyse de Pratolino sur ce plan doit prendre en compte des points communs avec d'autres jardins mais aussi des traits spécifiques.

Dans son *Agricoltura sperimentale*, qui à maints égards constitue une sorte de généralisation de la pratique dans l'art des jardins – mais non de la théorie, le XVI^e siècle ne s'y étant guère attaqué de front –, Agostino Del Riccio rapproche Pratolino, la villa d'Este à Tivoli et Bagnaia dans son volumineux chapitre sur l'eau, lequel passe avant tout en revue les différents moyens techniques d'alimenter un jardin : traitant des *conserve*, des réservoirs, il remarque que ces trois exemples jouent sur la mise en séquence de fontaines, de même qu'à Boboli et Castello le *vivaio* principal sert à la distribution du reste des fontaines³⁹¹. Lors de

³⁸⁹. Lazzaro, 1990, p. 165-166 : « *Water, the fertility of earth, and the interaction of art and nature, patron and site* (...). *The themes in these gardens became more specific and the relationship of images over space allowed for their gradual unfolding ; but the fundamental content did not change* ».

³⁹⁰. Barthes, 1985, « Éléments de sémiologie » (1964), p. 20-36.

³⁹¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 32v : « *perché sia abbondante d'acqua, si fa una o più conserve d'acque grandi et una buttà nell'altra , come fanno le fonti della bellissima villa di Pratolino che con una fonte se ne fa molte altre ; altresì come anco puoi vedere al bellissimo giardino di Bagnaia (...), et qui potrei dire approposito che con una fontana se ne fa molte,*

sa visite à Bagnaia, Montaigne compare aussi les trois premiers jardins selon ce critère de l'alimentation en eau :

Il y a d'abord une fontaine d'eau vive, ce que n'a pas Tivoli, et très abondante, ce qui n'est pas à Pratolino ; de façon qu'elle suffit à une infinité de distributions sous différents dessins³⁹².

« Fontaine » – « *fontana* » dans le texte, rédigé en italien dans cette partie – est ici à prendre au sens de « source », le voyageur s'étant déjà étendu sur la meilleure qualité de l'eau à Pratolino, « tirée de fort loin » ; François a choisi un site « sans fontaines, pour avoir cet honneur de les aller quérir à cinq milles de là³⁹³ ». Amateur de cures thermales, Montaigne a bien saisi l'importance de la salubrité de l'eau dans la villa princière³⁹⁴ ; Moryson note d'ailleurs à propos de Pratolino que dans les jardins italiens, « l'eau coûte plus cher que le vin³⁹⁵ ». On sait effectivement que l'adduction d'eau pour la villa avait nécessité des efforts considérables, notamment en 1578-1579 lors du creusement du lac artificiel en amont de la villa³⁹⁶. Buontalenti fournit en avril 1579 une maquette en bois pour le *condotto*³⁹⁷. C'est grâce aux deux plans exécutés vers 1757 par Giuseppe Ruggieri (fig. 10-11) et à sa description technique que nous connaissons surtout le détail du système hydraulique³⁹⁸. L'eau est captée depuis douze sources différentes dans la zone du mont Senario – dit aussi mont Asinaio, celui-là même qui devait être figuré à Castello –, puis amenée par des conduites sur plus de trois kilomètres jusqu'à la *casa di fattoria*, située au nord-est du *barco nuovo*, et de là répartie dans les trois principales *conserva* à la périphérie du jardin : la *conserva* de Jupiter installée un peu à l'est de la fontaine du même nom, la *conserva delle Stalle* au-dessus des écuries et la *conserva* de Cupidon, en fait placée à la hauteur de la *Locanda*, c'est-à-dire juste au nord de l'allée d'accès à la villa. Ces deux dernières réserves, en marge du *barco*

massimamente quando sono in coste, sì come si vede al bellissimo giardino di Tivoli (...) ; tu puoi con un gran conserva che tenga le migliaia de barili come quella de' Pitti fatta dal Gran Duca Cosimo così ancora quella del giardino di Castello (...) ».

³⁹². Montaigne, 1983, p. 346 (texte original : « *Prima ha l'acqua di fontana viva, che non ha Tivoli ; e tanto abbondevole (che non ha Pratolino) ch'ella basta a infiniti disegni* », p. 491).

³⁹³. Montaigne, 1983, p. 235 et 175.

³⁹⁴. Voir *supra*, chap. 2, « L'obsession de la *salubritas* ».

³⁹⁵. Moryson, 1907-08, vol. I, p. 327 : « *the conduits whereof for water if a man well consider, he may justly say of the gardens of Italy, (...) that their water costs more then their wine* ». Ces deux textes sont également rapprochés par Lazzaro, 1990, p. 161.

³⁹⁶. Voir notamment ASF, CdP, numeri neri, 1465, n° 281, 21 octobre 1578 ; 1466, n° 26, 16 et 14, respectivement 6, 8 et 21 novembre 1579.

³⁹⁷. ASF, MdN, 3701, fol. 98r, 16 avril 1579, d'après Borsi, 1993, p. 207, note 34.

³⁹⁸. Ruggieri, 1979 : voir les analyses de Zangheri, 1979, vol. I, p. 139-143, et Zangheri, 1981, sur lesquelles je m'appuie ici.

nuovo, permettent d'alimenter le débit des fontaines à partir du niveau de l'*Apennin* : toute l'eau ne vient pas de la fontaine de Jupiter, même si la continuité axiale le laisse croire.

On a pas assez remarqué que la mise en place de ce réseau hydraulique à la toute fin des années 1570, relativement tardive puisqu'elle intervient près de dix ans après l'achat de la propriété et le début de la construction du palais, coïncide avec celle des principaux éléments iconographiques dont il a été question jusqu'ici. Il faut noter au passage que du point de vue de la conjoncture « politique », cette fin des années 1570 correspond d'ailleurs à une certaine apogée du nouveau règne de François une fois passée la crise de l'été 1576, avant que le grand-duc ne tende, à partir de 1581 environ, à se retirer de plus en plus fréquemment à Pratolino ou dans ses laboratoires au détriment des audiences publiques³⁹⁹, à un moment où par ailleurs, sur le plan extérieur, il tient une conduite relativement proche de celle de Côme dans la défense des intérêts toscans en aidant par exemple Philippe II, en 1580, à financer la conquête espagnole du Portugal, ce qui lui vaudra la Toison d'Or l'année suivante⁴⁰⁰.

Nous n'avons pas de date précise pour le *Jupiter* de Bandinelli ; d'après un rapport de novembre 1577 sur le chantier, les *tonfani* sont à peu près terminés tandis que l'on travaille à la fontaine de la Lavandière et que la statue du Mugnone est installée au début du *stradone*⁴⁰¹, bien que l'implantation n'apparaisse définitive qu'en mai 1580⁴⁰² : la sculpture actuelle a été remontée au début du XIX^e siècle à partir de fragments (fig. 32), mais le modèle de terre cuite qui en a été conservé jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale⁴⁰³, tout comme le projet dessiné par Buontalenti (fig. 31), montrent déjà la même composition inversée par rapport à l'*Apennin*. Ces premières fontaines sont donc conçues avant même que le réseau hydraulique puisse fonctionner. En revanche, alors qu'en 1579 l'alimentation commence à se matérialiser, la lettre de Tanai de Médicis informe le grand-duc sur la

³⁹⁹. Voir à ce propos la lettre de Simone Fortuna de juin 1584 citée *supra*, chap. 1, « Une retraite solitaire », ainsi que les observations de Berti, 1967, en particulier p. 21-22.

⁴⁰⁰. Voir Berti, 1967, p. 304 ; *La corte, il mare, i mercanti*, 1980, n° 30, p. 70-72.

⁴⁰¹. ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 248, 22 novembre 1577 : « *Condotto de' tonfani finito* » ; « *Lavorasi al vivaio della Lavandaia* » ; « *Messo la figura in capo alla stradone e 'l pilo dove hanno a stare sotto le volte delle scale in testa a detto stradone* ».

⁴⁰². Voir Keutner, 1986, p. 58.

⁴⁰³. Voir Avery, 1987, n° 166, p. 273 ; *Il concerto di statue*, 1986, p. 110, fig. 33 : ce modèle, qui se trouvait aux Staatliche Museen de Berlin et a été détruit, proviendrait de l'atelier. Pour la « restauration » du *Mugnone* sous les Demidoff, voir *supra*, prologue, « Fortune et transformations successives ».

fontaine de l'Ammannati et Gualterotti décrit déjà le projet de Giambologna pour l'*Apennin*, achevé vers 1584.

Si le programme de Castello n'avait pu être conclu sur une période de plus de trente ans, en raison à la fois de l'ampleur de la commande, du décès précoce de Tribolo et de l'enclenchement des travaux de Boboli, qui ne se firent pas non plus simplement ni brièvement, le système iconographique apparaît installé à Pratolino en moins de dix ans. Ce n'est pas seulement que différentes sculptures sont en fait réadaptées : la construction et la décoration de l'*Apennin*, en cinq ans à peine, donne la mesure des moyens mis en œuvre. Non seulement l'argent et l'énergie n'ont pas été épargnés – tandis que la multiplication des chantiers sous Côme rendait sans doute les artistes beaucoup moins disponibles –, mais en outre le jardin ne nécessite aucune commande de grand groupe de marbre, travail fastidieux qu'un sculpteur un peu sollicité met souvent des années à mener à bien. François aurait-il retenu la leçon de Castello et de Boboli, et décidé du coup une certaine tactique artistique qui parvint au maximum d'effet en un minimum de temps ? Tout invite à le croire. La création de Pratolino privilégie les matériaux faciles à mettre en œuvre, la *pietra serena*, l'ornementation de structures architectoniques au moyen de *spugne* ou de coquillages directement prélevés dans la collection grand-ducale⁴⁰⁴. Stratégiquement, le collectionnisme l'emporte sur la commande, le *ready-made* sur l'*ex novo*. Mais le projet de Buontalenti, qui règle l'agencement des pièces disponibles et sélectionnées – en particulier dans le cas de la fontaine de l'Ammannati –, assure une *dispositio* à un matériau iconographique déjà prêt, en somme à une *inventio* qui relèverait du mode topique. Au sens de projet d'architecte, le *spartimento* est à la fois le tracé géométrique de l'espace et l'articulation des composantes du jardin en une unité organique. À ce sujet, le texte de Vasari sur le projet initial de Tribolo à Boboli est tout à fait significatif :

Son Excellence désirant l'orner de *giardini*, de *boschi*, de fontaines, de *vivai* et autres choses semblables, Tribolo fit tout le *spartimento* de la colline (...), en arrangeant toutes les choses à leurs places avec un beau jugement⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴. Voir *supra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? », et, pour le cas significatif de l'*Apennin* comme sculpture conçue sur le mode d'une grotte, *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

⁴⁰⁵. Vasari, 1967, vol. V, p. 482 : « *desiderando Sua Eccellenza di adornarlo di giardini, boschi e fontane e vivai et altre cose simili, fece il Tribolo tutto lo spartimento del monte (...), accomodando tutte le cose con bel giudizio a i luoghi loro* ». Ma traduction est volontairement littérale.

Les éléments topiques du jardin (*giardino, bosco*, fontaines, etc.) sont mis en espace, ordonnés dans une « partition » des lieux. Il s'agit en définitive du même problème de disposition spatiale qui se pose dans l'organisation des collections naturalistes : attribuer des lieux aux choses⁴⁰⁶.

Ce qui suggère dès lors qu'il y ait bien possibilité de « programme » dans le cas de Pratolino, non pas au sens étroit d'un cahier de commandes en fonction d'un texte définissant le projet, mais d'une intention relativement cohérente, en partie esquissée par les pièces alors disponibles. En particulier, il est tout à fait plausible que l'infléchissement iconographique du colosse de Giambologna, pensé au départ comme une figuration du Nil, ait été orienté par la décision de transporter à Pratolino la fontaine de l'Ammannati, dont semble surtout retenue la symbolique géographique et météorologique.

Or, Castello n'est pas le seul exemple qui puisse avoir guidé l'idée d'une représentation d'ordre hydrographique. Des allusions au parcours de l'eau dans le territoire sont aussi fortement présentes à la villa d'Este de Tivoli (fig. 104), à côté d'autres implications symboliques de l'eau que laisse déceler la culture approfondie et nourrie des mythes classiques de son créateur, Pirro Ligorio⁴⁰⁷. La fontaine de Tivoli et la fontaine de Rome – toutes deux conçues par Ligorio et construites à partir de la fin des années 1560⁴⁰⁸ – renvoient d'un côté aux rivières tiburtines, l'Aniene, l'Erculaneo et l'Albuneo, de l'autre au Tibre par la figuration de l'île Tibérine⁴⁰⁹ (fig. 106-107). Elles sont reliées par une allée transversale, dite des Cent Fontaines, bordée le long du mur de soutènement par trois canalisations superposées, qui sont ponctuées de jeux d'eau. La description anonyme du projet explique justement la symbolique qui est en jeu :

Étant donné que dans la fontaine de Tivoli sont représentés le mont et les rivières de cette région, c'est à présent par ces canalisations [*acquedotti*] qu'est montré l'itinéraire qu'elles suivent ensemble vers Rome, où ensuite, réunies dans le Tibre comme on le verra dans la

⁴⁰⁶. Voir *supra*, chap. 4, « Catalogage et indexation ». J'ai eu l'occasion de reprendre les pistes lancées ici même sur l'idée de *spartimento* à partir d'une confrontation de Castello et de Pratolino (Brunon, 2000a).

⁴⁰⁷. Voir sur ce second point les différents niveaux de lecture dégagés par Fagiolo, 1979c (voir de même Fagiolo, 1985, mais où l'analyse de Pratolino selon la même perspective est moins convainquante).

⁴⁰⁸. Coffin, 1960, p. 23-32. Pour la bibliographie concernant la villa d'Este et une analyse de la composition, voir *supra*, chap. 2, « Un lieu dessiné à la mesure du corps ».

⁴⁰⁹. Voir *supra*, chap. 3, « La terrifiante puissance du lieu ».

fontaine de Rome, elles convergent vers la mer figurée par la Fontaine de Neptune, (...) où sont recueillies toutes les eaux du jardin⁴¹⁰.

Cette dernière, visible sur la droite dans la gravure de Dupérac (fig. 104) publiée en 1573 – où la légende de Lafréry l'identifie bien comme représentation du « *Mare Oceano* » –, n'a en fait pas été exécutée. Mais le programme, sans doute dû à Pirro Ligorio, est ainsi clairement défini⁴¹¹ ; en outre, les intentions d'Hyppolite d'Este devaient avoir eu certains échos en Italie. On retrouve cette « logique » de figurations coordonnées, rendue par le texte jusque dans sa construction, qui n'est pas sans rappeler les explications en forme de syllogisme chez Vasari à propos des sculptures de Castello ; quant à l'inclusion prévue de ce système hydrographique dans un contexte plus large, au travers de cette fontaine de Neptune évoquant l'Océan plutôt que la mer Tyrrhénienne, elle n'est pas sans faire penser au changement d'échelle symbolique qui s'observe cette fois à Boboli.

Le rapprochement opéré par Del Riccio entre Pratolino, Tivoli et Bagnaia invite d'autre part à s'interroger sur ce dernier cas (fig. 109-114). Les interventions du cardinal Gambara sur le *barco* créé par ses prédécesseurs, à partir de 1568, se baseraient un projet de Vignole et ont en tout cas été suivies par l'ingénieur hydraulicien Tommaso Ghinucci⁴¹² ; Montaigne, qui voit le jardin encore en chantier en septembre 1581, le confirme tout en lui attribuant le jardin de Tivoli : il pourrait s'agir d'une confusion, Ghinucci n'ayant semble-t-il travaillé pour Hippolyte d'Este qu'avant 1560, dans sa *vigna* du Quirinal⁴¹³. Des terrassements transforment la moitié occidentale du terrain en jardin régulier innervé par un axe, le *barco* proprement dit se voyant réduit à la portion orientale. Dans les approches interprétatives de la villa Lante, c'est surtout le contraste entre ces deux parties qui a servi de point de départ aux analyses, notamment à la suite de la thèse de Claudia Lazzaro, qui a bien montré la nécessité de considérer ces deux jardins comme un seul ensemble et a

⁴¹⁰. *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 260r (éd. Coffin, 1960, p. 147) : « *essendosi per la fontana di Tivoli rappresentato il monte et i fiumi di quel paese, ora con questi tre acquedotti si dimostra il cammino che fanno verso Roma unitamente, dove poi raccolti dal Tevere, come nella fontana della Roma si vedrà, se ne vanno di compagnia al mare figurato per la fontana di Nettuno, (...) dove si raccolgono tutte l'acque del giardino* ».

⁴¹¹. Ce symbolisme géographique a été noté par Coffin, 1960, p. 85, et surtout commenté par Lazzaro, 1990, p. 229-236, qui suggère de plus que le terme « *acquedotto* » fasse également référence aux trois aqueducs antiques reliant la région de Tivoli à Rome, l'Aqua Anio Vetus, l'Aqua Claudia et l'Aqua Anio Novus (voir aussi ses observations judicieuses, p. 215-216, sur l'importance des eaux de Tivoli).

⁴¹². Sur Bagnaia, voir *supra*, chap. 2, « Voir à vol d'oiseau ».

⁴¹³. Montaigne, 1983, p. 346 (texte original en italien p. 491). Sur le rôle de Ghinucci à Bagnaia, voir la synthèse de Lazzaro, 1990, p. 246-248 ; pour ses fonctions auprès d'Hyppolite d'Este, Coffin, 1991, p. 51-52, qui n'exclut cependant pas une intervention de Ghinucci à Tivoli, bien qu'elle ne soit pas documentée dans les archives connues.

reconstitué les modalités de son parcours. Les visites se faisaient avant tout depuis la fontaine du Parnasse au bas du *barco*, remontant ensuite jusqu'au sommet du jardin régulier et le descendant le long de son axe central : c'est notamment le cas lors de la visite de Grégoire XIII en 1578, rapportée par le secrétaire pontifical Fabio Arditio⁴¹⁴. L'opposition entre les deux types de traitement spatial, qui peut être lue comme la confrontation de l'art et de la nature, pourrait servir de base à une allégorie de l'histoire humaine depuis l'âge d'or, représenté dans le *barco*, histoire dont les vicissitudes seraient évoquées par la succession des fontaines de l'axe, depuis la fontaine du sommet, qui ferait allusion au Déluge, jusqu'aux quatre *peschiere* du niveau le plus bas, découpé en seize *quadri*⁴¹⁵. D'autres chercheurs ont proposé des lectures assez proches dans la mesure où elles privilégient cette dimension allégorique du parcours de l'eau⁴¹⁶ ; parmi ce derniers, Marcello Fagiolo a prêté attention aux significations éventuelles tirées de l'emblématique et à la symbolique des quatre éléments, qui apparaît aussi à travers les symboles zodiacaux des fresques de la voûte dans la loggia de la Palazzina Gambarà⁴¹⁷. Ce faisant, pourrait-on remarquer, de telles interprétations choisissent un point de vue qui n'est pas si éloigné de celui de Vieri dans son exégèse sur Pratolino.

Or, on peut aussi déceler à Bagnaia certaines références « hydrographiques ». Le décor sculpté est relativement bien conservé, puisque l'on peut confronter d'assez près l'état actuel avec l'inventaire rédigé en 1588 après le décès du cardinal Gambarà. Les dieux fleuves qui flanquent l'une des fontaines, dessinée par Guerra (fig. 113), y sont en effet identifiés comme l'Arno et le Tibre⁴¹⁸. Peut-être y a-t-il une certaine symbolique d'ordre « météorologique » dans le programme décoratif, qui jusqu'ici n'a pas été complètement repérée. Au sommet de l'axe, orienté du nord au sud, se trouve la fontaine « du Déluge », ainsi désignée sur la gravure de Ligustri (fig. 110, n° 16), sans doute en raison des jets d'eau

⁴¹⁴. Arditio, BAV Urbino. 818, fol. 229r-230v (éd. Orbaan, 1920, p. 389-390, transcription reprise dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 336-338).

⁴¹⁵. Lazzaro, 1976, en particulier chap. 7 : « Iconography in the Garden », p. 176-200 ; les principaux points en sont résumés dans Lazzaro, 1977. Plus récemment, l'auteur est revenue sur cette interprétation avec plus de prudence, en choisissant délibérément d'analyser les fontaines axiales selon un parcours ascendant : voir Lazzaro, 1990, chap. 10 : « The Flower of Them All : The Villa Lante at Bagnaia », en particulier les conclusions aux p. 268-269.

⁴¹⁶. Voir Coffin, 1979, p. 358-361 et Adorni, 1991, qui suggère que Fulvio Orsini, le célèbre bibliothécaire d'Alexandre Farnèse, ait pu concevoir le programme.

⁴¹⁷. Fagiolo, 1986, p. 77-79, et surtout Fagiolo, 1994.

⁴¹⁸. *Descrizione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 211r, p. 330 : « due gran statue di peperino nominate Arno e Tevere ». Il faut noter que l'inventaire décrit cette partie du jardin selon un itinéraire ascendant.

qui arrosent la petite *piazza* depuis les corniches des deux pavillons à serlienne sur chaque côté, les « *stanze delle Muse* » d'après la légende (n° 15), ce que justifient leurs fresques intérieures. La fontaine doit effectivement renvoyer au déluge mythique qui met fin à l'âge d'or, étant donné que le récit d'Ovide explique que seule la double cime du Parnasse resta alors émergée⁴¹⁹ ; cependant l'inventaire qualifie cette partie de « fontaine de la montagne⁴²⁰ », et ne mentionne pas cet épisode mythique, pas plus qu'Arditio⁴²¹. L'eau s'écoule de mascarons dans trois niches creusées dans la paroi, recouvertes d'un appareillage rustique ; placée au début de la séquence axiale, la fontaine se présente comme une « source », qui serait donc celle du Parnasse⁴²², telle qu'on la retrouve dans la fontaine de l'Ammannati. Elle « alimente » en quelque sorte les fleuves situés au-dessous. Entre les deux se situent la fontaine de l'Octogone au décor animalier – aigles, harpies et surtout dauphins⁴²³ –, initialement entourée d'une grande *incerchiata* ou pavillon de verdure (fig. 112), puis la fameuse *catena d'acqua* (fig. 113), formée d'une double série de volutes également zoomorphes, puisque ses deux extrémités figurent, par allusion au nom du propriétaire, une écrevisse (*gambero*), celle débouchant sur la fontaine des Fleuves étant de plus surmontée d'une sirène⁴²⁴. Elle a pu être rapprochée d'un point de vue typologique des *gamberaie* de Pratolino⁴²⁵. La convergence est sans doute encore plus forte : la série orientale des *tonfani* est disposée entre deux évocations du Parnasse, sous la statue d'Ammannati et au-dessus de la colline artificielle – accompagnée de son théâtre circulaire (fig. 110) –, tout comme l'est la *catena* de Bagnaia, entre les pavillons des Muses et le bassin à l'entrée du *barco*, décoré d'un Pégase au centre et des bustes des neuf filles de Mnémosyne sur le mur de soutènement en hémicycle – autre formule « théâtrale ». Même si la montagne

⁴¹⁹. Ovide, *Métamorphoses*, I, 313-317 (éd. 1969-72, vol. I, p. 18) ; voir sur ce point Lazzaro, 1977, p. 557.

⁴²⁰. *Descrizione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 211v, p. 330 : « una piazzetta in mezzo che va ad una fonte chiamata del monte che getta tre bocche d'acqua (...) con due spalliere, che fanno pioggia [sic] ».

⁴²¹. Arditio, BAV Urbino. 818, fol. 229v (éd. Orbaan, 1920, p. 389) : « un grosso capo d'acqua, che scaturisce nella sommità del detto monte ».

⁴²². Lazzaro, 1990, p. 266.

⁴²³. *Descrizione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 211r, p. 330 : « la fontana dell'ottangoli quale getta acqua per bocca di quattro aquile, et quattro arpie, (...) con 16 delfini ».

⁴²⁴. *Descrizione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 211r, p. 330 : « una fonte nominata la Catena con sedici conchiglie, et a capo una testa di un gambero che gl'esce l'acqua per bocca » ; fol. 198v, p. 330 : « In capo a detto piano v'è un'altra fonte chiamata la fonte della Serena, che sta a sedere sopra un gambero con una tromba che getta cinque schizzi d'acqua, il gambero getta acqua per la bocca in quantità grande ». Cette Sirène sculptée n'est plus en place (un torse féminin conservé dans le pavillon de chasse du *barco* doit en provenir : Lazzaro, 1990, p. 330, note 6) ; les bas-reliefs sous la vasque de la fontaine reprennent le même motif iconographique.

⁴²⁵. Fagiolo, 1986, p. 81.

apollinienne est un thème récurrent des jardins de l'époque, de Tivoli à Bomarzo⁴²⁶, de telles analogies sont assez frappantes, au point qu'il paraît vraisemblable que Bagnaia ait également servi de modèle à Pratolino pour cet aspect.

Toute cette partie haute du jardin du cardinal Gambara offre en définitive une représentation du cours de l'eau d'un registre comparable à l'un de ceux que nous avons observés dans la villa de François : la représentation « métaphorique », où l'alimentation des rivières par les sources, nées d'une pluie diluvienne, se trouverait évoquée au travers de références littéraires. Le phénomène physique de la genèse des sources pourrait être pris en compte, mais non de manière univoque ; l'iconographie mêle en effet le monde des eaux douces, avec l'écrevisse, l'Arno et le Tibre, au règne marin incarné par la sirène ou les dauphins de la fontaine octogonale et le corail qui la surmonte⁴²⁷. Cette dernière, par sa position même, est susceptible de faire allusion à l'origine marine des fleuves. En outre, la table d'eau (fig. 114), qui suit la fontaine du Tibre et de l'Arno, donne une toute autre image que la *catena d'acqua* : un cours régulier et non plus impétueux, presque imperceptible, seulement ponctué de quelques *bollori* et non d'un jaillissement torrentiel d'écume⁴²⁸ ; en tenant compte du contexte symbolique mis en avant par la plupart des commentateurs, on serait tenté d'y lire, selon un registre cette fois davantage « mimétique », la mise en forme de l'écoulement des rivières par l'activité humaine. Enfin, le jardin inférieur conclut d'une certaine manière le dispositif ; les quatre viviers, décrits comme de « petits lacs » (*laghetti*) dans l'inventaire et par Montaigne, sont décorés de barques où prennent place des

⁴²⁶. Voir Lazzaro, 1990, p. 132-135.

⁴²⁷. Arditio, BAV Urbino. 818, fol. 229v (éd. Orbaan, 1920, p. 389) : « *un grosso tronco finto di corallo, serrato d'intorno e di sopra da una gran cupola alta, fatta di legno a gelosie, coperta di verdure, intorno alla quale sono sedili da riposarvisi. Dal tronco del corallo, oltre a un bollor grande, che gli sorge in cima, si spiccano otto altri grossi canelli d'acqua, che ogn'uno separatamente [sic] la getta nel suo vaso, che intorno intorno girano facendo un ottangolo* ». Les dauphins sont aussi liés au thème du déluge (Ovide, *Métamorphoses*, I, 302-303 (éd. 1969-72, vol. I, p. 17)), comme l'a noté Adorni, 1991, p. 89.

⁴²⁸. La *catena d'acqua* est ainsi décrite par Arditio, BAV Urbino. 818, fol. 229v (éd. Orbaan, 1920, p. 389-390) : « *un canale di marmo lunghissimo, che per essere intagliato nel fondo or alto or basso, nel discender che fa l'acqua giù con molto impeto fra questi intoppi si rompe et alzandosi con molta spuma de lontano sembrano annella di una grossissima catena d'argento* » ; l'autre fontaine est plus « cristalline » : « *un altro bellissimo vaso grande et longo assai, incavato, non però molto profondo, il quale, empiendosi egualmente per tutto nella sua superficie, somiglia una bellissima tavola di cristallo et, essendo nel mezzo della detta tavola compartiti molti bollori d'acqua, che alzandosi egualmente fanno bellissima vista* » (fol. 230r, p. 390) ; de même *Descrizione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 198v, p. 330 : « *una fonte longa a modo di tavola con cinque bollori, over cannelli d'acqua con schizzi da bagnare di qua e di là* ».

arquebusiers⁴²⁹. Ce serait donc la mer qui terminerait logiquement ce voyage de l'eau, éventuellement avec une allusion politique à la victoire de Lépante, représentée sur l'une des fresques de la Palazzina Gambarà⁴³⁰. D'ailleurs, de nombreuses peintures, dues pour la plupart à Antonio Tempesta vers 1578, y montrent des paysages fluviaux ou maritimes, dans certains cas identifiables comme des vues topographiques⁴³¹.

En ce domaine, Bagnaia serait finalement l'un des chaînons qui mène à Pratolino, en particulier sur le plan du principe axial de déroulement de l'iconographie hydrographique, introduit avec Castello mais laissant place, dans le cas de Tivoli, à une organisation plus latérale sans doute liée à la conformation du terrain et aux enjeux géographiques du site, tout entier tourné vers Rome. On trouve même dans la villa Lante le dialogue entre les deux figures mythologiques qui dominent Castello et Boboli : les deux petites grottes creusées à l'arrière de chaque *palazzina* dans les murs de soutènement qui encadrent la fontaine dite des Lumières (fig. 114), signalées dans la gravure de Ligustri (fig. 110, n° 7), abritent à l'est une *Vénus*, où l'eau s'écoule des seins, et à l'ouest un *Neptune* brandissant un trident. La terre et l'eau sont ainsi associées, comme Tribolo l'avait mis en scène à la villa dell'Olmo. À la hauteur de la fontaine des fleuves, deux niches correspondant à ces deux grottes sont décorées de statues qui représentent *Flore* et *Pomone*, incarnations de l'idée de fertilité rattachée au territoire par les dieux fleuves⁴³² ; on pense encore une fois à la fontaine de l'Ammannati, où cette signification se trouverait renforcée par les sculptures ajoutées à Pratolino. Il n'est d'ailleurs pas impossible que la présence de *Vénus* et de *Neptune*, de part et d'autre de l'axe, renvoie aux qualités chaude et humide qui favorisent la génération dans la nature⁴³³, autrement dit la puissance créatrice de la *natura naturans*. À nouveau, c'est la juxtaposition – et l'intersection – de différents niveaux sémantiques qui semble en jeu, comme nous l'avions pressenti dans la grotte de

⁴²⁹. *Descrizione del Borgo di Bagnaia*, 1990, fol. 197r, p. 329 : « quattro laghetti, et in mezzo di ciascuno d'essi c'è una barchetta di piperino con tre uomini sopra un archibugio, et trombe che gettano acqua » ; voir aussi Montaigne, 1983, p. 491 (p. 346 pour la traduction française).

⁴³⁰. Ainsi que l'observe Adorni, 1991, p. 90.

⁴³¹. Voir sur ce point Brugnoli, 1960, et les reproductions photographiques aux fig. 83, 85-88, 90-93 et 95.

⁴³². Lazzaro, 1976, p. 197-198, note l'association des trois couples – *Vénus* et *Neptune*, *Flore* et *Pomone*, l'Arno et le Tibre – au thème de l'abondance et de fertilité ; voir aussi Lazzaro, 1990, p. 259-260.

⁴³³. Dans ses *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (Venise, 1567, p. 18-21), Cosimo Bartoli prévoit en effet ce type de programme pour un jardin : « Voi sapete che tutte le cose si generano mediante la calidità, et mediante la umidità. Io aveva preso *Venere* per essa calidità et *Nettuno* per la umidità, accioché mediante queste due qualità, tutte le erbe et tutte le piante di questo giardino andassero di bene in meglio, moltiplicando et crescendo » (passage cité dans Fagiolo, 1979b, p. 141, au sujet de la *Vénus* de la grotte de Boboli).

Buontalenti à Boboli : la représentation des phénomènes naturels n'exclut en rien celle de valeurs morales ou, plus largement, humaines.

Revenons enfin au *barco* de François. Le long de l'axe, la continuité iconographique décelée par Lazzaro apparaît essentielle. Non seulement l'*Apennin* et le *Mugnone* – dus au même Giambologna – se répondent, mais le colosse semble aussi fortement associé au *Jupiter*, comme le suggère en partie l'exégèse de Vieri : séparées par le grand labyrinthe, les deux sculptures sont chacune abritées par une niche creusée dans une colline artificielle, ainsi que le montre la gravure de 1587 (fig. 1-2). C'est peut-être même ce triple lien, spatial, thématique et plastique, qui amène Baldinucci à indiquer dans sa biographie de Giambologna, assez curieusement au premier abord, que le géant avait été initialement conçu comme la figuration d'un Jupiter *pluvius*⁴³⁴. Nous avons vu que les archives donnent une autre version : le projet originel concernait une statue représentant le Nil.

L'*Apennin* semble renvoyer à la genèse des sources de manière ambivalente : son aspect extérieur évoquerait sur un mode « mimétique » la transmutation aristotélicienne de l'air dans les cavités montagneuses, tandis que sa teneur « métaphorique », au travers de l'iconographie des grottes qui y sont creusées, serait rattachée à la théorie plus répandue sur le passage souterrain des eaux marines. L'image du froid, mise en avant dans les descriptions poétiques de Pratolino, se rapporte peut-être à l'explication d'Anaxagore sur l'origine nivale des crues du Nil⁴³⁵. Il s'agit de l'une des énigmes hydrologiques qui passionna le plus l'Antiquité comme le monde moderne, conduisant par exemple le Bernin, dans sa fontaine de la place Navone, à voiler le visage de ce fleuve aux sources mystérieuses.

La question aurait eu une certaine actualité dans la Florence de François de Médicis, jusqu'à devenir un sujet de conversation à la cour : c'est du moins ce que veut faire croire Girolamo Borro en choisissant d'écrire sous la forme d'un dialogue où intervient Jeanne d'Autriche, sa dédicataire, et qui est situé fictivement dans le jardin Boboli, son *Trattato*

⁴³⁴. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 566 : « *Abbiamo detto che il colosso fosse chiamato l'Appennino, siccome fino al presente tempo si nomina, ma non sappiamo già per qual cagione, costandoci per altro verso ch'egli fosse fatto per rappresantare la figura di Giove Pluvio* ».

⁴³⁵. Voir ci-dessus, « Une iconographie plurivoque ».

dell'inondatine del Nilo, paru en février 1578 et faisant suite au *Trattato del flusso, e reflusso del mare*, qu'il recompose selon le même procédé d'énonciation par rapport sa première édition de 1561⁴³⁶. Publié à la veille de la mise en route du projet de Giambologna par l'un des principaux professeurs de Pise, ce traité sur le Nil n'a en tout cas pas dû laisser indifférent le milieu grand-ducal. Or, il y est bien question de Jupiter, lorsque les interlocuteurs discutent du mythe d'origine homérique à propos de ce fleuve : le Nil, généré par le maître de l'Olympe, serait descendu du Ciel. Borro explique alors que cette fable est à entendre comme une allégorie, et applique la méthode exégétique que son collègue Vieri pratiquera quelques années plus tard dans son livre sur Pratolino. Il faut comprendre, dit-il, que l'alimentation irrégulière du Nil proviendrait de fortes pluies annuelles, Jupiter renvoyant à l'élément aérien⁴³⁷. Le mythe symbolise ainsi l'une des théories météorologiques – d'ascendance vitruvienne et partiellement aristotélécienne – qu'il passe en revue pour ce domaine spécifique du débat sur la genèse des sources, dans lequel, nous l'avons vu, il est loin de se tenir à une position strictement péripatéticienne⁴³⁸.

Tout ceci n'est pas sans intérêt en ce qui concerne Pratolino. D'abord parce que le texte associe, suivant la tradition mythographique, Jupiter *pluvius* et le fleuve auquel Giambologna donnera finalement les traits de l'Apennin. La mise en place de la sculpture de Bandinelli au sommet du *barco nuovo* n'est apparemment pas documentée ; en tout cas, sa date semble postérieure à 1579⁴³⁹, intervenant donc après la lettre de Tanai sur la fontaine de l'Ammannati et après la publication du livre de Borro. Faut-il voir dans ce traité l'un des moteurs de la formulation du couple symbolique formé par Jupiter et l'Apennin ? Rien ne l'assure clairement, mais la piste ne saurait être écartée. Au-dessus du colosse, le dieu brandit son foudre dans sa direction : la pluie va s'abattre sur la montagne. Si la statue de Bandinelli n'a pas été créée pour Pratolino, elle y a de toute manière été disposée en relation directe avec celle conçue par Giambologna. Du coup, c'est un troisième niveau de

⁴³⁶. Sur ce livre et la description de Boboli qui en ouvre la première partie, voir *supra*, chap. 2, « L'immersion salubre, ou l'obsession de la *salubritas* ».

⁴³⁷. Borro, 1583, p. 194-202.

⁴³⁸. Voir ci-dessus, « À l'origine des sources ».

⁴³⁹. En effet, il n'y est pas fait allusion dans le poème de Gualterotti, 1579b, qui évoque pourtant l'*Apennin* alors que ce dernier n'est même pas encore en construction. La description de Montaigne, 1983, p. 175-177, lors de son passage en novembre 1580, n'en parle pas non plus ; cependant, les voyageurs ne visitaient pas forcément cette partie la plus haute du *barco nuovo*, comme ce sera le cas de l'auteur des *Discours viatiques*, 1983, fol. 32v-35v, p. 77-81.

lecture qui vient se superposer dans l'iconographie de cette dernière : sur le plan « allégorique », c'est bien l'origine pluviale des sources qui se trouverait mise en scène.

Reste le bassin terminal, celui qui décore l'autre bout de l'axe avec la *Lavandière* et le *puer mingens* de Valerio Cioli (fig. 50-51). La fontaine est en construction dès novembre 1577, puisque un document cite alors des travaux au « *vivaio della Lavandaia*⁴⁴⁰ », et terminée semble-t-il avant novembre 1580, date à laquelle Montaigne décrit la *Lavandière* mais sans mentionner le *putto*, et en tout cas avant 1584⁴⁴¹. Claudia Lazzaro a vu dans cette image d'une activité prosaïque un reflet des usages sociaux de l'eau, qui est loin d'être exclu des jardins italiens⁴⁴² : en effet, des traités comme celui du Lucquois Giovanni Saminati expliquent par exemple qu'après avoir été distribuée dans les fontaines, l'eau pourra alimenter un abreuvoir ou un lavoir ; c'est le cas dans la villa de Bernardo Vecchietti, où l'eau issue de la grotte de Morgane se déverse dans un bassin où peuvent travailler les blanchisseuses, puis dans un canal servant aux animaux domestiques⁴⁴³. Installé comme une sorte de pendant à Jupiter, le groupe en offre également un contrepoint ludique, une sorte de commentaire ironique sur cette origine céleste des eaux⁴⁴⁴. Il me semble cependant nécessaire d'aller un peu plus loin.

Une femme essore du linge, dont l'eau alimente un bassin à remous (*bollori*) – « où il semble que ce doit de l'eau qui bouille, à faire la buée », note le secrétaire de Montaigne⁴⁴⁵ –, tandis qu'à ses côtés un *putto* lève sa chemise et urine. L'eau, après être tombée du ciel et avoir parcouru le territoire, n'est plus que ce liquide qui éteint la soif et sert à laver. L'humour engagé dans la fontaine de Cioli n'est pourtant pas sans implications symboliques, puisque le groupe repose en grande partie sur une référence, implicite mais

⁴⁴⁰. ASF, CdP. numeri neri, 1466, fol. 258, 27 novembre 1577 : « *Lavorasi al vivaio della Lavandaia* ».

⁴⁴¹. Montaigne, 1983, p. 176 ; Borghini, 1584, p. 600. Voir aussi Vieri, 1586, p. 45 (éd. Barocchi, 1977, p. 3414) ; Aldrovandi, 1989, fol. 75r, p. 352.

⁴⁴². Lazzaro, 1985, p. 321-322.

⁴⁴³. Saminati, 1964, p. 236 : « *finalmente farla versar tutta in uno abbeveratoio o lavatoio di panni* » ; Borghini, 1584, p. 251 : « *L'acqua poi (...) per coperti canali passando in più largo ricetta, per dar comodità alle donne d'imbiancare i panni loro è ricevuta ; né meno abbondante e liberale, più a basso, alle semplici pecorelle et all'altre bestie entro un lungo canale fa di se copia* ». Ces deux textes sont mentionnés par Lazzaro, 1985, p. 322, et 1990, p. 309, note 148. Voir en outre Vasari, 1967, vol. V, p. 460, à propos de Castello, où l'eau venue des deux *vivai* devant le palais alimente « *due fontane che servono a i viandanti e a dar bere alle bestie* ».

⁴⁴⁴. Lazzaro, 1990, p. 165.

⁴⁴⁵. Montaigne, 1983, p. 176.

relevée par Baldinucci, au couple traditionnel de Vénus et Cupidon⁴⁴⁶. Version parodique de la Vénus anadyomène, la déesse qui naît de l'écume marine, la *Lavandière* de Cioli est la figure « maternelle » – tout comme Fiorenza à Castello, dont la fontaine compte de nombreux *putti* – vers laquelle convergent les eaux dans la composition du jardin, ainsi que le montre Utens (fig. 3) : celles des trois *vivai*, issues des *tonfani* orientaux et en amont de la fontaine de l'Ammannati, et celles du *stradone*, dominé par la figure du Mugnone. En réalité, l'eau qui a traversé le jardin sert effectivement à un usage concret. En effet, la série occidentale des *gamberaie* se termine par le grand vivier ou *pescione*, qui reçoit toutes les eaux des autres fontaines et bassins – une conduite souterraine le relie au dernier des trois *vivai* –, puis alimente en aval du *barco vecchio* deux moulins et un pressoir⁴⁴⁷, mentionnés sur le relevé hydraulique de Giuseppe Ruggieri (fig. 11), qui sont construits en 1580 par Buontalenti⁴⁴⁸.

Mais dans le même temps, l'ensemble des représentations hydrographiques dans le reste du jardin a mis en place un certain contexte iconographique qui invite à voir d'autres échos dans cette fontaine de la Lavandière. Dans les deux « modèles » que constituent Tivoli et Bagnaia, le parcours de l'eau se termine par une évocation de la mer, tout à fait explicite dans le premier cas. Détournement du type classique se rapportant à la naissance de Vénus, formée de l'écume des flots, la Lavandière ferait-elle allusion au monde marin ? Peut-être indirectement, car outre le fait que les remous du bassin ont peut-être une valeur mimétique, l'image du linge mouillé avait aussi un certain poids dans la tradition météorologique : c'est la métaphore qu'emploie Lucrèce à propos de l'évaporation des eaux marines⁴⁴⁹. Prise au second degré, la sculpture de Cioli entre alors en résonance avec la fontaine de l'Ammannati et ses connotations dantesques. Certes, l'idée de la Lavandière remonte au moins à novembre 1577, deux ans avant le rapport de Tanai de Médicis ; mais, encore une fois, c'est la disposition de la fontaine de l'Ammannati, installée entre 1579 et 1584, qui vient renforcer le sens météorologique du groupe sculpté pour la salle des Cinq

⁴⁴⁶. Baldinucci, 1974-75, vol. III, p. 506-507 ; voir *supra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire ». Lazzaro, 1985, p. 321, passe à mon avis un peu trop vite sur ce rapport à Vénus.

⁴⁴⁷. Ruggieri, 1979, fol. 21r, p. 247 : « *Tutte le acque delle peschiere, conserve, fontane si riducono nel pescione al fine del barco, e servono per fare operare due mulini, e un frantoio* ».

⁴⁴⁸. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 36, et les documents répertoriés p. 131. Des paiements pour les fondations sont enregistrés en avril 1580 (ASF, MdN, 3701, fol. 99r, 4 avril 1580) ; fin septembre, la construction est en cours d'achèvement (ASF, Cdp, numeri neri, 1466, fol. non numéroté, note du 30 septembre visée par Iacopo Dani le 3 octobre 1580).

⁴⁴⁹. Lucrèce, *De la nature*, VI, 616-618 (éd. 1998, p. 430) ; voir ci-dessus, « À l'origine des sources ».

Cents. Il n'est pas indifférent que l'alimentation de la série orientale des *tonfani* provienne d'une conduite issue de l'*Apennin*⁴⁵⁰, tout comme l'Arno dans la réalité géographique. Le schéma trapézoïdal du chemin de l'eau à Castello, qui de l'*Apennin* bifurque vers le *Mugnone* à l'ouest et l'*Arno* à l'est avant de converger vers *Vénus-Fiorenza*, est finalement repris à Pratolino en étant cette fois étiré vers la droite selon l'orientation des deux lunettes d'Utens (fig. 3 et 73), où la vue est chaque fois dirigée vers le nord, pour aboutir à une sorte de triangle, avec la série *Apennin*, *Mugnone*, *Lavandière* sur l'axe central – axe pratiquement parallèle au véritable cours du Mugnone, qui s'écoule à moins de deux kilomètres de Pratolino – et, en position latérale, l'*Arno* – accompagné de *Flore*, incarnant Fiorenza – dans la fontaine de l'Ammannati. Du point de vue de la composition, une telle inflexion se rattache tout à fait à cette déformation d'une grille modulaire, comme celle que dessine Tribolo à Castello, à ce gauchissement d'une trame orthogonale que nous avons mis en évidence à partir de l'analyse de la spatialité du *barco*⁴⁵¹. Mais, par comparaison avec Castello, le schéma iconographique se prolonge aussi dans le Jupiter *pluvius*, qui introduit, avec Junon, Cérès ou encore Thétis, cette dimension cosmique que les deux *Neptune* de Boboli avaient déjà associée au jardin médicéen.

L'esprit de système : un concert poétique

Une confrontation précise de Pratolino aux expériences qui l'ont précédé – et non pas seulement le relevé des convergences thématiques, auquel se limite l'approche de Claudia Lazzaro –, amène à réviser sérieusement l'image quelque peu chaotique que livraient les rapides conclusions d'ordre iconologique formulées par la majeure partie de la fortune critique sur la villa de François. Les éléments du décor que nous avons pris en compte apparaissent comme les coordonnées d'un véritable *système*, à la fois hydraulique, iconographique et symbolique, qui engage la représentation du réseau hydrographique d'un territoire, la Toscane. Alors qu'à Castello cette partie du programme lancé vers 1538 se

⁴⁵⁰. Voir Ruggieri, 1979, en particulier fol. 19r-v, p. 246 : « *Dalla pila, che è nel corpo del Gigante, si parte un condotto, che passando per i bottini segnati 56 (...) e 55 (...). Nel bottino segnato 55 prende un avanzo da quello segnato 64, e passando (...) per i bottini segnati 57 porta l'acqua alla peschiera sotto la fontana dell'Ammannato* ».

⁴⁵¹. Voir *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

limitait à des allégories articulées dans un dispositif spatial – qui à Boboli, démarré en 1550, passent à une échelle plus cosmique –, la villa d'Este commencée vers 1560 faisait référence au paysage topographique, par exemple dans la cascade de la fontaine de Tivoli ou dans le Tibre et son île Tibérine figurés au pied de la fontaine de Rome, tout en conservant un tracé régulier. Sur ce plan, le jardin de François manifeste une double spécificité ; elle tient d'une part dans la superposition à un premier niveau géographique d'une représentation hydrologique ou plus largement météorologique, qui est sans doute amorcée à Bagnaia dans les années 1570, où elle fait l'impasse sur le repérage territorial, et où s'observe également un renforcement de l'axe central ; d'autre part dans l'intégration de cette strate topographique au sein même de la composition et non plus seulement de l'iconographie des fontaines, comme à Tivoli. Avec ses montagnes – l'Apennin, ou encore la colline du Parnasse – et ses rivières – les *tonfani* –, Pratolino pousse d'un cran la reproduction du territoire, sa réduction symbolique à l'enceinte d'un jardin⁴⁵². Bref, la représentation implique à la fois une structure et une dynamique.

Dès lors, en doublant ce réseau hydrographique d'allusions aux théories sur la génération des sources ainsi que le suggèrent nombre d'éléments, Pratolino serait apparemment le seul de ces grands jardins où géographie et météorologie sont articulées l'une à l'autre. Sans doute l'installation de la fontaine de l'Ammannati, peu après 1579, a-t-elle joué un rôle moteur dans cette dimension du *barco*. Nous avons vu que le *Trattato del Nilo* publié par Borro l'année précédente pouvait avoir eu des répercussions sur cette phase du chantier ; de plus, dès 1573, Vieri faisait paraître la première version de son commentaire aux *Météorologiques*, concernant les trois premiers livres, qui sont ceux qui contiennent les théories hydrologiques d'Aristote. Il est peu probable que notre professeur de Pise, qui traitera de Pratolino en 1586, ait tenu un rôle dans l'élaboration de ce « système » symbolique, qui après tout est bien une forme de programme, puisqu'il avoue n'avoir visité Pratolino qu'une seule fois et se limite à quelques allusions aux significations physiques de l'iconographie dans sa propre démarche herméneutique, en les taisant à propos de la fontaine de l'Ammannati.

⁴⁵². Cette question sera reprise *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vulcain ».

À ce propos, l'exégèse de Vieri suggère que l'idée d'un cycle atmosphérique de l'eau serait aussi présente dans le palais lui-même, qui renverrait au « palais céleste du soleil⁴⁵³ ». Les rampes ovales d'escaliers de la façade méridionale, garnies de jets d'eau intermittents, feraient allusion aux mouvements de l'astre :

Par le pouvoir du soleil se produisent ici bas les eaux, qui s'élèvent dans l'air sous la forme de vapeurs, puis retombent en pluie, comme je le dirai ci-dessous⁴⁵⁴.

Ce qui renvoie au début du passage décisif sur les « mouvements des eaux de l'Univers » et à la question de l'exhalaison humide. Son commentaire des escaliers reprend précisément le parallèle aristotélicien entre le mouvement circulaire des eaux et sa cause efficiente, la révolution solaire⁴⁵⁵. Les obélisques placés aux angles du *prato* devant cette façade (fig. 45) pouvaient-elles lui conférer cette signification solaire ? Le texte laisse en tout cas perplexe, car on se serait attendu à ce type d'explication pour la fontaine d'Ammannati, où l'idée d'un cycle des eaux semble effectivement présente⁴⁵⁶. Mais dans la conclusion du paragraphe, Vieri affirme que « les merveilleuses œuvres de Pratolino peuvent être exposées selon des significations spéculatives et morales des plus élevées et des plus importantes⁴⁵⁷ », autrement dit que sa méthode exégétique n'est en fait qu'un déchiffrement allégorique fondé sur l'interprétation philosophique des *muthoi*, dont il traitera deux chapitres plus loin.

Cela dit, Vieri a pu participer à cet engouement pour les théories météorologiques qui semble avoir caractériser une partie du milieu florentin, y compris du cardinal Ferdinand, qui serait un lecteur des opuscules de Telesio sur ce sujet⁴⁵⁸. Les productions de Vieri sur la question devaient intéresser le grand-duc : la version manuscrite du commentaire au quatrième livre qui nous est parvenue, dédiée à François comme les deux éditions de 1573 et 1582 et réduite par rapport au texte imprimé dans la seconde⁴⁵⁹, a peut-être été utilisée par le prince pour ses propres recherches expérimentales, puisque cette partie des *Météorologiques*, centrée sur des notions comme la putréfaction, la coction ou la

⁴⁵³. Vieri, 1586, p. 34 (éd. Barocchi, 1977, p. 3408) : « *il celeste palazzo del sole* ».

⁴⁵⁴. Vieri, 1586, p. 34 (éd. Barocchi, 1977, p. 3408) : « *per virtù del sole si producono quaggiù le acque, le quali si alzano su all'aria, ma in vapori, e poi ripiovano in giù, come di sotto si dirà* ».

⁴⁵⁵. Aristote, *Météorologiques*, I, 9, théorie résumée en II, 2, 354b 23-33 (éd. 1976, p. 47-50 et 91) ; voir ci-dessus, « À l'origine des sources ».

⁴⁵⁶. Voir Heikamp, 1986a, p. 19, et ci-dessus, « Une iconographie plurivoque ».

⁴⁵⁷. Vieri, 1586, p. 34 (éd. Barocchi, 1977, p. 3408) : « *le maravigliose opere di Pratolino si possono esporre con altissimi et importantissimi sensi di specolazione e di moralità* ».

⁴⁵⁸. Telesio – Martelli, BNCF Palat. 844.

⁴⁵⁹. Vieri, 1573 et 1582.

dessiccation à partir du fond conceptuel exposé dans *De la génération et de la corruption*, concerne des problèmes que nous rattacherions aujourd'hui à la chimie minérale et organique⁴⁶⁰. Du reste, en d'autres endroits de son œuvre, le philosophe rend hommage aux connaissances approfondies de François dans le domaine de la médecine et des météores, notamment dans le « *terzo ragionamento dell'arti* » qui fait suite à ceux sur Pratolino et sur l'amour : de telles compétences, assure-t-il, cultivées par le souverain pour son plaisir et le perfectionnement de son âme, servent « l'intérêt général » (*comune utilità*) et la splendeur toscane⁴⁶¹, conformément au modèle du « prince savant » qui se profile à l'arrière-plan du mécénat scientifique des Médicis⁴⁶². Il ne s'agit pas d'un éloge purement rhétorique : l'intérêt de François en ce domaine, comme en bien d'autres secteurs de la « philosophie naturelle », ne fait guère de doute. On peut raisonnablement penser que le *De re metallica*, dont les gravures sont utilisées dans les fresques de l'intérieur de l'*Apennin*, et probablement d'autres écrits d'Agricola lui étaient familiers. Sous l'impulsion de Côme, le livre d'Agricola sur les métaux et leur géologie avait d'ailleurs été traduit en toscan dès 1563 par Michelangelo Florio⁴⁶³. Comme Luciano Berti l'a suggéré⁴⁶⁴, l'ouvrage a dû être souvent consulté par François et par Buontalenti pour leurs expériences, tout comme la *Pirotechnia* de Vannoccio Biringuccio (1540), un autre grand classique sur les questions de métallurgie et de distillation ; on sait d'ailleurs que ces deux livres se trouvaient dans la bibliothèque privée du grand-duc⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰. Vieri, BNCF Palat. 785 ; par rapport au texte d'Aristote, son commentaire expose de manière plus systématique la doctrine des quatre qualités, intègre certains points de la tradition médicale postérieure et tend à développer certains cas concrets pour illustrer des points théoriques (voir par exemple le développement sur la maturation des différentes espèces de fruits, fol. 46v et suiv.), ce qui pourrait répondre aux intérêts du grand-duc en matière de botanique, de diététique et de pharmacologie. Selon Berti, 1967, p. 43 (sans référence documentaire), François aurait répliqué à Vieri, qui lui offrait son premier commentaire de 1573 : « *È un pezzo che le avevamo vedute in greco* ».

⁴⁶¹. Vieri, 1971, p. 174 : « *le belle notizie, che sono nel suo bell'animo, dell'arte della medicina, delle gioie, della prudenza del governare e delle cose naturali, e massimamente degl'effetti meteorologici e maravigliosi ; la quali notizie sono da Sua Altezza Serenissima non meno con diligenza estrema apprese per il diletto e perfezzione maggiore dell'animo suo, che (...) così a comune utilità come a splendore della repubblica fiorentina, anzi di tutta la Toscana* ».

⁴⁶². Voir *supra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

⁴⁶³. Agricola, 1563.

⁴⁶⁴. Berti, 1967, p. 100.

⁴⁶⁵. Voir *Editoria e società*, 1980, p. 305-306 : d'après les inventaires rédigés en 1553 (650 volumes) et en 1588 (1309 volumes), elle comprenait le *De re metallica* dans l'édition de 1561 et la *Pirotechnia* dans celle de 1550. Bien entendu, leur entrée dans ce fonds aujourd'hui dispersé pourrait dater de Côme, également très actif dans ce domaine d'expérimentation (voir Perifano, 1997).

Et si le prince pouvait s'intéresser à l'hydrologie par « loisir », son architecte travaillait sur ce même terrain par profession. En effet, il faut rappeler que Buontalenti, fort de son expérience d'ingénieur militaire, entre en 1568 au service de la magistrature des Capitani di Parte – assurant la maîtrise d'ouvrage dans le chantier de Pratolino –, où il travaillera en tant qu'« *ingegnere dei fiumi* » puis, à partir des années 1580 et pratiquement jusqu'à sa mort, comme « *supervisore ufficiale* », une fonction davantage tournée vers les aspects administratifs ; il y reprend entre autres le dossier crucial du redressement du cours de l'Arno, en effectuant de nombreuses inspections et en assurant de multiples interventions techniques, pour lesquelles différents dessins sont conservés⁴⁶⁶. Il faut noter que le « contremaître » de Pratolino, Davide Fortini, travaille également à ses côtés pour la même institution, où il était entré vers 1550, sur les traces de son beau-père Tribolo⁴⁶⁷. Franco Borsi a pressenti le rapport étroit qui a pu s'établir entre l'agencement hydraulique des jardins et ce problème de fond posé par la régulation des fleuves, qui appartient à ce qu'il a fort justement nommé la « culture du territoire » de la Toscane médicéenne⁴⁶⁸. Nous avons vu que cette relation est déjà ancrée dans le projet de Castello ; Boboli, avec son iconographie qui se réfère à la politique publique d'adduction d'eau, n'y est pas non plus tout à fait étranger. Pratolino s'inscrit dans cette même tradition : celle d'un savoir technologique qui s'applique à la fois sur le terrain, à l'échelle du territoire, et dans le jardin, qui en offre une réduction symbolique. À ce titre, les moulins construits à l'aval de Pratolino ont peut-être une valeur « expérimentale » : Buontalenti, expert en hydraulique, avait obtenu en juillet 1578 un privilège grand-ducal pour trois instruments, deux types de moulins et un mécanisme permettant d'élever de l'eau, reposant théoriquement sur le principe – utopique – d'un mouvement perpétuel ; grâce à l'appui de François, des brevets lui sont concédés dans de nombreux États européens, et des contrats sont même signés en 1579 avec Venise et Gênes⁴⁶⁹. Chez Buontalenti, les connaissances techniques de l'ingénieur n'auraient d'ailleurs rien d'inconciliable avec les visées propres de l'artiste. Raffaello Borghini rapporte par exemple qu'il y avait dans le Studiolo du grand-duc « un tableau de sa

⁴⁶⁶. Voir Casali – Diana, 1983, avec un recensement de la copieuse documentation d'archives, et Fara, 1995, p. 23-24 ainsi que p. 291-293, n° 34-53, pour un catalogue des dessins de Buontalenti en rapport avec ces activités. Sur Buontalenti et l'hydraulique, voir *infra*, chap. 6.

⁴⁶⁷. La Tosa, 1997.

⁴⁶⁸. Borsi, 1980, en particulier p. 146.

⁴⁶⁹. Voir Fara, 1988, p. 189 ; Fara, 1995, p. 24-25, ainsi que p. 55, fig. 71 et p. 292, n° 43 pour le dessin de la noria employée dans les moulins (ASF, Urbino, classe I, divisione A, IV, fol. 334).

main représentant l'eau naturelle et mise en œuvre artificiellement, où l'on voit des rivières, des fontaines, des moulins⁴⁷⁰ ».

Il n'est donc sans doute pas nécessaire de chercher parmi les intellectuels en contact avec la cour un « auteur » éventuel du programme qui semble se dessiner à Pratolino. L'ensemble des fontaines analysées esquisse en définitive un véritable système géographique, même incomplet, clairement rattaché au territoire toscan à travers l'*Apennin*, le *Mugnone* et l'*Arno*. Le parcours de l'eau est ainsi ponctué de commentaires iconographiques ; les étapes souterraines du réseau hydraulique pourraient même correspondre aux résurgences mentionnées par Vieri à la suite de son passage sur les « mouvements des eaux de l'Univers »⁴⁷¹. Cette représentation recourt vraisemblablement aux différents groupes de théories sur la circulation des eaux. Les *gamberaie* occidentales semblent renvoyer à l'origine marine des rivières ; le colosse en lui-même évoque pour le spectateur une alimentation souterraine par transmutation de l'air ou par remontée des eaux marines si l'on prend en compte le décor de ses grottes, tandis que son association spatiale et iconographique avec Jupiter ajoute l'idée d'une origine pluviale des sources, alimentée par l'évaporation marine peut-être suggérée dans la Lavandière à l'autre bout de l'axe, et à laquelle la fontaine de l'Ammannati ferait également allusion. La thèse la plus « moderne », l'infiltration des eaux de pluie, serait ainsi privilégiée, sans effacer les autres, conformément à l'indécision qui domine encore à l'époque ; la polysémie de l'*Apennin* semble même faire écho à la position illustrée par Agricola, la conciliation des différents systèmes explicatifs. C'est dès lors une certaine valeur encyclopédique qui se verrait conférée au jardin, se faisant, en quelque sorte, traité météorologique « illustré » selon les registres que nous avons distingués, les représentations mimétique, allégorique ou métaphorique.

Une question doit au moins être soulevée : certains aspects du décor, comme les allusions aux « transmutations » des éléments qui affleurent dans la fontaine de

⁴⁷⁰. Borghini, 1584, p. 610 : « *Nello Scrittoio del Gran Duca nostro è fatto da lui un quadro rappresentante l'acqua naturale et adoperata con artificio, dove si veggono fiumi, fontane, mulini et altre vaghe e belle inventioni, e vi è fra l'altre figure una femina ignuda molto gratiosa* ». Sur l'activité picturale de Buontalenti, qui reste assez mal documentée, voir Fara, 1988, p. 16-18.

⁴⁷¹. Vieri, 1586, p. 62 : « *Altre ancora ne sono dell'acque, che vengon giù sopra qualche parte della terra, non di quivi prima partitesi, ma d'altronde, e per forza condotte sopra quella parte come avviene la state, che in un tratto tira vento, rannugola, e piove. Et altre finalmente vengono da alto occultamente calando al basso, che non si veggono, e poi alzano fuori alla scoperta : come avviene del bollire che è alla doccia a San Filippo in quel di Siena* ».

l'Ammannati et dans l'*Apennin*, possèdent-ils des connotations alchimiques, susceptibles d'implications idéologiques ? Face à la personnalité du grand-duc, l'hypothèse n'est certainement pas à écarter, mais elle n'a fourni jusqu'ici aucune analyse convaincante de l'iconographie de Pratolino⁴⁷². Il manque encore dans l'historiographie des études rigoureuses sur cet aspect de la culture florentine sous François⁴⁷³. Alfredo Perifano a en tout cas montré qu'en ce qui concerne le règne précédent, l'alchimie s'insère dans les activités scientifiques promues par le pouvoir, et du coup dans l'image du prince idéal, œuvrant pour la santé et le salut de son peuple, que façonne Côme avec l'aide des intellectuels de sa cour⁴⁷⁴. Du reste, il demeure que la dimension symbolique du jardin que nous avons examinée ici, comme Philippe Morel l'a souligné de son côté à propos du Studiolo du Palazzo Vecchio, répond à un socle épistémologique plus large, dont l'alchimie – et dans une grande mesure la magie – sont dépendantes, et non fondatrices⁴⁷⁵ : celle des quatre éléments et de leurs composés que sont les météores. Peut-être ces connotations sont-elles davantage à rechercher dans l'atmosphère générale du jardin, dans sa structure labyrinthique qui rapproche le parcours des pérégrinations d'une difficile recherche des secrets de la nature⁴⁷⁶. Dans ce cas, l'« ésotérisme » serait moins d'ordre scientifique, strictement « philosophal », que philosophique et psychologique : on sait depuis les travaux de Carl Gustav Jung à ce sujet, au confluent de l'histoire et de la psychanalyse des archétypes, combien l'alchimie, paradigme théorique et pas seulement expérimentation

⁴⁷². Le bref article de Neumann, 1989, sur cette question fonde sa lecture sur une répartition dans le jardin de signes faisant référence aux quatre éléments ; elle souffre cependant de lourdes erreurs dans la reconstitution des parties du décor prises en compte. En particulier, la terre et le feu seraient symbolisés par les deux *spugne* de la moitié nord du *barco*, qui proviennent en fait de la division vers la fin du XVIII^e siècle de la grande pierre de Corse autrefois placée sur l'axe (voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 144-145). De plus, l'auteur – artiste contemporain et non historien – se contente de renvoyer sur l'alchimie aux travaux de Jung, 1970. De manière beaucoup plus générale, Szafrńska, 1989, établit certaines connexions entre les grottes des jardins de la Renaissance européenne et l'alchimie, branche de la « philosophie de la nature » ; certaines observations sont stimulantes, mais bien des affirmations seraient à discuter et le domaine étudié me semble trop large pour une telle problématique.

⁴⁷³. Berti, 1967, n'affronte pas ce terrain de front ; Gandolfo, 1978, chap. 8 : « Magia, mitologia e sogno nella Firenze di Francesco I », p. 263-311, donne seulement quelques pistes. Le livre de Lensi Orlandi, 1978, sur Côme et François alchimistes ne s'embarrasse guère de fournir les références de la plupart des textes qu'il cite et n'offre pratiquement pas de problématisation historique du rôle de l'alchimie sous leurs règnes (je partage tout à fait les réserves de Bolzoni, 1980, p. 287, note 85) ; les lectures du Studiolo proposées dans *Lo stanzone del principe* 1980, sont également loin d'éviter de tels écueils. Dans son ouvrage beaucoup plus général, Lennep, 1985, p. 391-409, utilise certains témoignages sur l'activité expérimentale de François, mais sans approfondir leurs relations avec la symbolique alchimique des images que le reste de son ouvrage interroge dans l'art occidental.

⁴⁷⁴. Perifano, 1997.

⁴⁷⁵. Morel, 1982, p. 256, note 69.

⁴⁷⁶. C'est l'une des suggestions de Dezzi Bardeschi, 1985b, en particulier p. 23-24.

pratique, a pu s’orienter dans cette voie⁴⁷⁷. Enfin, au delà du seul domaine alchimique, les quatre éléments renvoient aussi à une vision « métamorphique » de la nature qui se manifeste assez clairement à Pratolino. Carlo Del Bravo, qui retient dans la personnalité de François le lecteur d’Empédocle et d’Homère, l’a suggéré dans un bref essai sur le jardin⁴⁷⁸ ; nous reviendrons sur ce point au cours du dernier chapitre⁴⁷⁹.

Le terme même de mouvement (*movimento*) employé par Vieri est loin de se réduire au déplacement de l’eau. Il doit être pris au sens aristotélicien de changement (*metabolè*), incluant l’altération et le couple de la génération et de la corruption qui affectent les substances. On peut aussi en voir l’éventail à Pratolino au travers des évocations de la circulation hydrologique : passage de l’eau salée à l’eau douce (vivier du Masque et *tonfani* orientaux), transmutation entre air et eau dans l’atmosphère (*Jupiter*, fontaine de l’Ammannati) et dans les cavités terrestres (*Apennin*). Le mouvement doit s’entendre alors comme principe inhérent à la nature, ainsi que l’établit en particulier tout le deuxième livre de la *Physique* : ce sera l’une des questions centrales du prochain chapitre. En somme, le jardin rend compte du flux continu de l’eau et de ses perpétuelles transformations, qui participent à cette incessante activité qui met en marche le monde sublunaire et assure sa fécondité.

François et Buontalenti, qui ont dû concevoir Pratolino côte à côte, auraient donc cherché à y représenter ces « mouvements des eaux de l’Univers » dont la maîtrise pouvait contribuer à la fertilité de la Toscane médicéenne, que le « concert poétique » de l’Ammannati célèbre à sa manière. Il y aurait bien une cohérence symbolique d’ensemble, pouvant participer à une forme de discours idéologique. Il faut sans doute réviser certaines idées reçues sur le mécénat artistique de François. Si une grande partie de ses propres intérêts paraissent davantage hantés par la *phusis* que par la *polis*, les deux « parents symboliques » de l’imaginaire de la Renaissance pour reprendre l’expression de Claude

⁴⁷⁷. Jung, 1970 et 1980-82 ; voir aussi Bonardel, 1993 pour une perspective plus strictement philosophique.

⁴⁷⁸. Del Bravo, 1987.

⁴⁷⁹. Voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

Gilbert Dubois⁴⁸⁰, il est loin d'être cet Œdipe qui aurait « tué le père » et laissé libre cours au « désir pour la mère » comme on tend si souvent à le présenter implicitement. Autrement dit, ainsi que Pratolino semble le manifester, la prédilection pour tout ce qui touche à la « nature » dans les choix culturels de François n'écarte pas forcément un arrière-plan « politique », qui, avec Côme et Castello, avait directement investi l'art des jardins. C'est sur cette « culture du territoire » qui se profile à l'arrière-plan qu'il faudra nous interroger plus loin⁴⁸¹. On doit encore une fois insister sur la multiplicité et l'entrecroisement des niveaux de lecture que permet l'art des jardins dans cette période, et dont la grotte de Boboli offre un exemple tout à fait instructif.

Cependant, d'autres thèmes iconographiques existent à Pratolino en dehors de ce contexte météorologique, comme les figurations naturalistes ou les motifs liés à la poésie pastorale⁴⁸² ; et même sur le plan hydrologique, le système symbolique que l'on peut déceler n'a rien de la clarté du projet de Tribolo à Castello, dont un Vasari n'avait guère eu de mal à rendre compte à la différence de Vieri dans sa description du *barco*. Ce dernier se place du point de vue du spectateur, et non du concepteur comme peut le faire le biographe et successeur de Niccolò. Pratolino manifeste effectivement une certaine confusion iconographique, ou disons plutôt une profusion des registres doublée d'un éclatement des signes dans le schéma de composition. Que la cohérence qui a été mise en évidence, au demeurant au travers de certains arguments qui restent des hypothèses et sans qu'un témoignage aussi explicite que celui des *Vite* puisse en confirmer pleinement les articulations, ait échappé en grande partie à l'attention des descriptions anciennes comme à celle des historiens n'aurait rien d'étonnant : après tout, il s'agirait d'un montage qui ajuste tant bien que mal – mais avec une certaine habileté – des pièces déjà fabriquées à d'autres commandées pour le jardin. Je ne prétends nullement déchiffrer la signification, unique et plus ou moins ésotérique, que ses créateurs auraient voulu donner à Pratolino. Le risque inhérent à toute tentative d'exégèse – et l'analyse menée ici en est une, aussi critique que possible – n'est-il pas de produire du sens à force de chercher à en déceler ?

⁴⁸⁰. Dubois, 1985, p. 155-192.

⁴⁸¹. Voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vulcain ».

⁴⁸². Voir *supra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? », et *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

Mais ce qui paraît nettement en jeu à l'issue de cette lecture du *barco*, c'est la représentation de la nature au travers de ses *phénomènes*, en l'occurrence ceux qui composent le grand cycle de l'eau. Le mot est à prendre dans son double sens, grec (*phainomena*, ce qui se manifeste aux sens) et scientifique (les faits constatés, observables et susceptibles d'être expliqués, les effets dont on doit déterminer les causes). Ce que la grotte de Boboli engage sur un autre plan : celui de la génération des êtres, présidée par le principe vital qu'incarne Vénus, découverte au terme d'un parcours « initiatique ». Dans son rapport au domaine des météores, le jardin est loin de se limiter à l'illustration d'une série de théories : les phénomènes sont d'abord représentés et non pas expliqués, leurs mystères ne se dévoileraient qu'à ceux qui s'attachent à les contempler, selon l'idée, poétique et philosophique plutôt qu'ésotérique, de la *meraviglia*⁴⁸³. Les significations qu'il est possible de mettre en lumière dans les fontaines ne s'éclairent vraiment que si l'on tient compte de leur contexte iconographique et spatial dans le reste du jardin, et au-delà d'un « intertexte », notamment fourni par des exemples précédemment réalisés, qui paraît refléter un certain art de la citation détournée. C'est pourquoi, dans le cas de Pratolino, qui peut servir de modèle méthodologique pour une bonne partie de l'art des jardins de cette époque, la notion de système me paraît préférable à celle de programme. Les résonances produites par l'insertion d'une sculpture dans la composition ou au sein du réseau hydraulique ne comptent pas moins que le sujet qu'elle figure, tout comme la manière dont elle sera perçue en fonction du parcours. Le terme de « *concerto* » employé par Guerra pour le groupe de l'Ammannati conviendrait assez bien pour qualifier cette dynamique sémantique, puisque le *stile concertato* désigne alors en musique une forme d'écriture, développée notamment dans les années 1580 par Andrea et Giovanni Gabrielli à Venise, où parties vocales et instrumentales se répondent en étant employées tour à tour ensemble ou séparément, selon une combinaison laissée au choix de l'exécutant⁴⁸⁴. À Pratolino, jardin au parcours labyrinthique⁴⁸⁵, la cohésion déjà fragile de l'ensemble tend du même coup à perdre un peu plus de sa lisibilité : par conséquent, à la différence peut-être de la grotte de Boboli et en tout cas du Regio Parco de Turin, on ne saurait parler de fonction didactique du dispositif. La représentation des phénomènes se trouve dispersée dans l'espace et même dans le temps du parcours, comme ils le sont dans la réalité.

⁴⁸³. Voir *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

⁴⁸⁴. Je renvoie pour ce domaine à l'étude désormais classique de Bukofzer, 1988, p. 28-80.

⁴⁸⁵. Voir *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

Si le jardin donne à voir la dynamique de la *natura naturans*, en offre le spectacle ou, pour reprendre l'expression de Philippe Morel, la théâtralisation⁴⁸⁶, ce n'est qu'au moyen d'une représentation dans laquelle le visiteur se trouve projeté, immergé comme toute la première partie de cette étude l'a mis en évidence. Le spectateur ne verra vraiment le spectacle qu'en se mêlant à lui sur la scène. Réduction du territoire, le jardin déploie certains des phénomènes de la grande machine de l'univers, c'est-à-dire qu'il en orchestre la représentation tout en dévoilant un peu de leur anatomie et de leur physiologie, de la vie secrète de la *natura naturans*. Pratolino tout entier donne ainsi ce que l'un de ses visiteurs appelle, selon une formule qui n'aurait sans doute pas déplu à Pic de la Mirandole, un concert poétique.

⁴⁸⁶. Morel, 1990.

Chapitre 6

Ars naturans : capter les processus

« Sois sans crainte : cette île est pleine de rumeurs,
De bruits, d'airs mélodieux qui charment sans nuire.
Tantôt ce sont mille instruments qui vibrent, qui
Bourdonnent à mes oreilles. Tantôt des voix,
Alors même que je m'éveille d'un long somme,
M'endorment à nouveau pour me montrer en songe
Dans les nuées qui s'entrebaillent, des trésors
Prêts à m'échoir, tant et si bien qu'à mon réveil
Je supplie de rêver encore. »

Shakespeare, *The Tempest*¹

« La vie imite l'art bien plus l'art n'imite la vie », lançait avec son goût du paradoxe l'incorrigible Oscar Wilde, qui ajoutait : « Qu'est-ce, en effet, que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne la vie². » En prenant le contre-pied de toute la tradition occidentale issue d'Aristote, l'écrivain opérait ce qu'Alain Roger a justement nommé « la révolution copernicienne de l'esthétique³ ». Or, si le XVI^e siècle s'est mis à bouleverser certaines idées reçues en matière de cosmologie – du moins chez un petit nombre de penseurs hardis –, il est loin d'avoir aveuglément adhéré à ce qui semble pourtant constituer le « postulat » régnant en maître, encore pour longtemps, sur la conception de la création humaine. Sans s'y attaquer forcément de front, il a pu jouer avec lui comme on manipule un prisme, un cristal taillé pour en faire briller toutes les facettes. L'art imite la nature, certes, mais encore faut-il savoir « laquelle », « comment » et, surtout peut-être, « pourquoi ».

¹. Shakespeare, 1991, III, 2, 131-139, p. 192-193 : « *Be not afraid—the isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not : / Sometimes a thousand twangling instruments / Will hum about mine ears; and sometimes voices, / That, if I then had waked after long sleep, / Will make me sleep again—and then, in dreaming, / The clouds methought would open, and show riches / Ready to drop upon me, that when I waked / I cried to dream again* » (trad. Pierre Leyris).

². Wilde, 1977, *Le Déclin du mensonge* (1890), vol. I, p. 307-308.

³. Roger, 1997, p. 13.

Que le jardin ait eu partie liée avec l'effervescence produite autour de la notion d'imitation, en particulier dans le sillage de ce que l'on appelle le plus souvent le maniérisme, bien des historiens l'ont relevé en attirant l'attention sur les nombreux textes qui en rendent explicitement compte⁴. Dans son essai de synthèse sur la question historiographique du maniérisme, Antonio Pinelli n'a pas manqué de le noter à son tour :

Le jardin maniériste, rempli de haies géométriques et de ravins sauvages, parcouru de labyrinthes et de jeux d'eaux, peuplé d'automates et de géants, est, avec ses allusions cosmologiques qui se mêlent aux préceptes moralisateurs et à la plaisanterie, l'un des lieux privilégiés où se déroule en alternance le combat, sans vainqueur ni vaincu, de la nature et de l'art. Un défi (...) dans lequel les adversaires s'amuse à s'échanger leurs rôles et à jouer à cache-cache entre eux⁵.

Il cite en particulier l'un des passages les plus fameux qui en ait donné un écho direct : la lettre de Claudio Tolomei, datée de 1543, sur « l'ingénieux artifice, retrouvé depuis peu, de faire les fontaines ». L'érudit siennois y expliquait en effet :

L'usage s'en observe déjà dans plusieurs lieux de Rome : l'art s'y mêlant à la nature, on ne peut discerner si elle [la fontaine] est l'œuvre de celui-ci ou de celle-là ; si bien qu'elle paraît à autrui tantôt un artifice naturel, et tantôt une nature artificielle : c'est de cette manière [*modo*] que l'on s'ingénie de nos jours à assembler une fontaine qui semble faite par la nature elle-même, non au hasard mais avec un art de maître⁶.

« Artifice naturel » ou « nature artificielle » : formule emblématique selon Pinelli non seulement de la caractérisation esthétique des jardins, mais aussi de « l'acrobatie rhétorique » que pratiquent volontiers les écrivains du *Cinquecento* dans leur invention de la critique d'art ; ce genre de figure, le double oxymoron croisé – l'accolement en miroir de couples de termes antinomiques, omniprésent dans la langue littéraire au moins depuis Bembo –, en constitue « l'apothéose⁷ ».

⁴. Voir de manière générale Battisti, 1972 ; Murlot, 1977 ; *Natura e artificio*, 1979 (notamment les contributions de Fagiolo, 1979b et de Rinaldi, 1979) ; Lazzaro, 1990 ; Coffin, 1991, chap. 6 : « Art, Nature, and Illusion », p. 103-125 ; Puppi, 1991 ; Testa, 1991. Certaines interprétations seront plus particulièrement discutées ci-dessous, « *Ars naturans* ».

⁵. Pinelli, 1996, p. 252.

⁶. Tolomei, 1978, p. 12 : « *l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi di Roma, ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella ; anzi or altrui pare un naturale artificio, e ora una artifiziosa natura : in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte che da l'istessa natura, non a caso, ma con maestrevol arte sia fatta* ». Sur cette lettre, voir entre autres MacDougall, 1978b, ainsi que *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas*, principes de plaisir ». Rappelons que l'on doit à Battisti, 1989, vol. I, p. 185-187, d'avoir été l'un des premiers à en saisir l'importance.

⁷. Pinelli, 1996, p. 195-196.

L'expression de Tolomei et quelques autres de ses contemporains ont fait couler beaucoup d'encre depuis que les jardins de la Renaissance ont été l'objet d'un véritable intérêt historiographique. Il ne s'agira pas ici de reprendre en détail tout ce problème, qui nous entraînerait loin, mais d'en creuser l'un des aspects. On doit d'abord se souvenir que le mot « art » (*arte*), du latin *ars*, traduit le grec *technè*, et ce faisant renvoie potentiellement à un registre sémantique plus large que le sens strictement « esthétique », qui comprend notamment : le métier, le savoir-faire, la connaissance théorique et pratique, l'habileté, l'industrie, l'ingéniosité. Autrement dit, parler d'« ingénieux artifice » implique une redondance. En outre, l'articulation de l'art et de la nature répond dès l'Antiquité à un certain nombre de formulations qui sont à la fois des lieux communs philosophiques, passant d'un système doctrinal à un autre, et les pierres de touche de certains points déterminants d'ordre ontologique ou éthique, plus profondément qu'esthétique⁸. Si la question du rapport entre l'art et la nature nourrit une bonne partie de toute l'histoire du discours théorique ou descriptif sur les arts à partir de l'Antiquité, c'est-à-dire si elle se révèle en être à maintes reprises, et de manière cruciale à la Renaissance, le fil conducteur ou encore le substrat sur lequel se greffent presque tous les autres débats théoriques, il n'en demeure pas moins qu'elle traverse aussi toute l'histoire de la philosophie, dans la mesure où la manière de régler la relation entre art et nature revient en grande partie à poser les termes dans lesquels peut se régler la relation entre l'homme et le monde. « Artifice naturel » et « nature artificielle » sont des oxymores lourds de résonances.

C'est pourquoi la question de l'art et de la nature, directement engagée dans les jardins du XVI^e siècle, peut être étudiée selon une approche assez voisine de celle qui a été mobilisée à propos de l'expérience affective du lieu, à savoir une analyse « philologique » des témoignages en fonction de l'héritage culturel, multiple dans ses catégories disciplinaires, qui vient se cristalliser dans un texte ou dans une expression à la manière de minerais dans un creuset. En tenant compte dans un premier temps du traitement plus général du problème de la *mimèsis* qu'offre le terrain de la théorie de l'art, nous réfléchirons sur l'une des facettes qui semble particulièrement fasciner la culture de l'époque, le dépassement de la nature par l'art au travers même de son imitation. C'est sans doute dans les automates, artifices dont Pratolino a été l'un des grands laboratoires, que cette

⁸. Voir l'examen d'ensemble esquissé par les travaux de Close, 1969 et 1971.

fascination s'est le plus particulièrement manifestée : un commentaire des sources aristotéliennes mobilisées par deux textes théoriques consacrés à ce genre de machines, dont l'un constitue en fait un chapitre du livre de Francesco de' Vieri sur le jardin de François, nous permettra d'échafauder certaines hypothèses sur les enjeux d'une telle fascination, notamment par rapport à sa dimension politique.

Le génie du singe, ou l'art d'imiter la nature

Pour aborder le vaste problème de la *mimèsis* à la Renaissance, plusieurs angles sont bien sûr possibles⁹. L'une des questions centrales qui apparaît assez vite est la suivante : si l'art imite la nature, est-il capable de la dépasser ? Comment l'élève peut-il réussir à faire mieux que le maître¹⁰ ? Il vaut la peine de relire les pages denses et admirables où Panofsky évoque ce problème dans *Idea*, ce livre qui s'offre comme une « contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art ». Le début du chapitre sur l'Antiquité introduit une observation fondamentale :

La pensée de l'Antiquité, pour autant qu'elle faisait de l'art un objet de sa réflexion, avait dès ses débuts (tout comme devait le faire plus tard celle de la Renaissance) juxtaposé en pleine naïveté deux thèmes pourtant contradictoires : d'une part on concevait que l'œuvre d'art était inférieure à la nature, dans la mesure où elle ne faisait que l'imiter jusqu'à en donner l'illusion dans le meilleur des cas ; on concevait d'autre part que l'œuvre d'art était supérieure à la nature dans la mesure où, reprenant les défauts des productions naturelles prises individuellement, elle lui opposait, en pleine indépendance, une image nouvellement créée de la beauté. En marge des anecdotes, sources de variations infinies, sur les grappes de raisin à la peinture desquelles les oiseaux se laissaient prendre, (...) on avoue que les œuvres d'un Polyclète avaient prêté à l'apparence humaine « une beauté plus vraie que nature » (...). C'est ainsi qu'en dépit de son attachement très fort pour la notion de « *mimèsis* », la pensée de l'Antiquité grecque n'est aucunement demeurée étrangère à la conception qui fait de l'artiste non pas seulement l'humble copiste de la nature, mais aussi

⁹. Dans son excellente étude sur la question, Pacciani, 1979, a bien montré la diversité des thèmes impliqués, notamment le substrat rhétorique, qui est l'un des fils conducteurs de son analyse.

¹⁰. Le développement qui suit sur le problème théorique de l'imitation a fait l'objet d'une première présentation orale lors de la journée d'étude organisée par Olivier Bonfait sous le titre *Parallèles entre les arts. I – L'imitation* [Académie de France à Rome, 3 décembre 1999]. Je remercie vivement Jacqueline Lichtenstein, qui, par une discussion amicale menée au cours de ce séminaire, m'a aidé à en nuancer certains points.

son émule, qui en pleine indépendance corrige, par son pouvoir librement créateur, ses inévitables imperfections¹¹.

Une remarque s'impose : la première conception reste « entachée » par la condamnation platonicienne des images et plus généralement des arts mimétiques, qui ne savent qu'imiter l'apparence du sensible : l'art (registre de l'*eidolon*) ne saurait qu'entraîner une perte de substance, de valeur ontologique par rapport à la nature (registre de l'*eidos*), qui n'est elle-même qu'un reflet de l'intelligible (registre de l'*Idea*). Quant à la seconde conception, qui fait acte de l'imperfection du monde naturel, règne de la contingence – et s'accorde par là avec l'ontologie aristotélicienne, laquelle prend pleinement en compte les « accidents » qui empêchent la nature de parvenir constamment et exactement à ses fins –, elle est d'autant plus susceptible d'entrer dans le cadre d'une pensée systématique qui partirait des fondements péripatéticiens de la métaphysique occidentale¹².

Panofsky reprend la même thèse dès les premières pages consacrées à la Renaissance :

Dès le début, la littérature de la Renaissance a soutenu que le mérite révolutionnaire des grands artistes des XIV^e et XV^e siècles avait été de rappeler l'impératif de la « ressemblance avec la nature » (...). Mais, parallèlement à cette idée d'une imitation de la nature – qui, considérée comme un réquisit, contient en elle l'exigence d'une exactitude à la fois formelle et objective par rapport à la chose –, une autre idée apparaît dans la littérature antique consacrée à l'art comme dans celle des débuts de la Renaissance : celle d'un triomphe de l'art sur la nature ; cette domination s'accomplit d'abord grâce à l'« imagination », dont la liberté créatrice peut modifier les apparences en s'écartant des possibilités et des variantes présentes dans la nature et peut même donner le jour à des formes entièrement inédites comme celles des centaures et des chimères ; elle s'accomplit aussi et surtout grâce à l'intelligence de l'artiste dont l'activité consiste moins à « inventer » qu'à choisir et à parfaire, et qui a par conséquent le pouvoir et le devoir de donner à contempler une beauté toujours incomplètement réalisée dans ce qui existe¹³.

¹¹. Panofsky, 1989, p. 30-32.

¹². Les suggestions de Lichtenstein, 1999, p. 65-66, vont dans le même sens (voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi »).

¹³. Panofsky, 1989, p. 64-65. Ce point de vue est notamment repris par Lee, 1991, p. 22, au début du chap. I sur l'imitation dans la question de l'*Ut pictura poesis* : « Au XVI^e siècle, la doctrine de l'imitation idéale n'avait pas encore entièrement supplanté la conception plus ancienne, et difficilement conciliable, de l'art comme imitation exacte de la nature, et il n'est pas rare, du moins jusqu'au milieu du siècle, de trouver ces deux conceptions juxtaposées de manière déconcertante. »

L'un des enjeux essentiels qui sous-tend la seconde tendance, c'est la reconnaissance d'un statut cognitif à l'activité artistique et d'une liberté créatrice de l'artiste, qui, dans une large mesure, s'est accompagnée historiquement de la naissance, sous l'impulsion notable du néoplatonisme florentin, d'une notion moderne de « génie » autour des idées d'inspiration, de fureur poétique, de création divine et de mélancolie, notion pleinement incarnée par Dürer et Michel-Ange¹⁴.

Il n'est pas inutile de reprendre et de commenter quelques uns des exemples souvent cités à ce sujet. L'un des représentants de la conception « spéculaire » de l'art apparaît de prime abord comme Léonard :

La peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance [*conformità*] avec ce qu'elle imite. Je dis cela contre les peintres qui prétendent corriger les œuvres de la nature¹⁵.

En revanche, Alberti illustre déjà la coexistence des deux conceptions. Dans le livre III du *De pictura*, il affirme dans un premier temps :

Le travail [*officium*] du peintre est d'inscrire et de peindre sur une surface au moyen de lignes et de couleurs tous les corps donnés de telle manière qu'à une distance déterminée et pour une position déterminée du rayon central, tout ce que tu vois peint présente le même relief et le même aspect que les corps donnés¹⁶.

Mais au-delà de cette définition « technique », qui touche bien sûr à la perspective, il s'agit de reconnaître pleinement la dimension cognitive de la peinture si l'on veut la hisser au rang d'art libéral :

Celui qui étudie la peinture tirera donc toutes ces observations de la nature même, et il méditera en lui-même assidûment la façon dont ces choses se produisent [*extent*] (...). Que dans toutes les parties il s'attache non seulement à la ressemblance des choses mais d'abord à la beauté même¹⁷.

¹⁴. Voir Panofsky, 1989, p. 146-152, et bien entendu Panofsky, 1969, « Artiste, Savant, Génie. Notes sur la "Renaissance-Dämmerung" », p. 103-134, Klibansky – Panofsky – Saxl, 1989, p. 389 et suiv. (avec la belle mise au point lexicale des traducteurs sur le mot « génie », p. 680-684), ainsi que Chastel, 1975, p. 163-187, et Wittkower, 1991, pour ne citer que certains des travaux « de référence » sur cette question.

¹⁵. Léonard de Vinci, 1995, III, n° 410 (BAV, Urbino. 1270, fol. 133r), vol. II, p. 303 : « *Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformità co' la cosa imitata. Questo propongo a confusione di quelli pittori li quali vogliono ranciare le cose di natura* » (trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 90, p. 157-158). Mais Léonard conçoit aussi la peinture comme création et non pure reproduction : voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vulcain ».

¹⁶. Alberti, 1992, III, 52, p. 208 : « *Pictoris officium est quaevis data corpora ita in superficie lineis et coloribus conscribere atque pingere, ut certo intervallo, certa centrici raddii positione constituta, quaeque picta videas, eadem prominentia et datis corporibus persimillima videantur* » (trad. p. 209).

¹⁷. Alberti, 1992, III, 55, p. 218-218 : « *Haec igitur omnia picturae studiosus ab ipsa natura excipiet, ac secum ipse assidue meditabitur quoniam pacto quaeque extent (...) At ex partibus omnibus non modo similitudinem rerum, verum etiam in primis ipsam pulchritudinem diligat* ». (trad. p. 217-218).

Alberti emprunte alors les deux exemples « canoniques » : Démétrius n’a pas atteint la gloire car il fut plus soucieux d’exprimer la ressemblance que la beauté ; Zeuxis, au contraire, sut avec habileté choisir cinq vierges de Crotone pour réussir son portrait d’Hélène¹⁸. D’où le précepte :

Prenons donc toujours dans la nature ce que nous voulons peindre et retenons-en toujours ce qui est le plus beau et le plus digne¹⁹.

Les deux conceptions continuent à coexister dans le *Dialogo della pittura* de Ludovico Dolce (1557) :

Je dis donc que la peinture, en résumé, n’est pas autre chose que l’imitation de la nature ; plus un peintre s’en rapproche dans ses œuvres, plus il s’affirme comme maître accompli. (...) Le travail [*ufficio*] du peintre est donc de représenter au moyen de son art n’importe quelle chose, de façon si semblable aux œuvres variées de la nature qu’elle paraisse vraie²⁰.

Plus loin, lorsqu’il discute de la couleur, Dolce fait immanquablement allusion aux anecdotes pliniennes sur les peintres antiques qui y sont arrivés, des raisins de Zeuxis et du cheval d’Apelle au rideau de Parrhasios²¹. Mais il tient à préciser également :

Le peintre doit donc s’efforcer non seulement d’imiter la nature, mais de la dépasser. Je veux dire dépasser la nature dans une seule partie ; car, dans tout le reste, c’est un miracle non pas même qu’il y arrive, mais qu’il s’en approche. Il s’agit de montrer dans un seul corps, au moyen de l’art, toute cette perfection de beauté que, d’habitude, la nature ne montre à peine en mille²².

Et c’est sans surprise que suit alors le modèle de Zeuxis et des Vierges de Crotone. L’art ne pourrait donc dépasser la nature que sur un seul terrain : offrir une image synthétique de la perfection et de la beauté.

¹⁸. Comme le rapportent Pline l’Ancien, *Histoire naturelle* XXXV, 36, § 64 (éd. 1997, p. 58-61), et surtout Cicéron, *De inventione*, II, 1 (dans Reinach, 1985, p. 194 -195).

¹⁹. Alberti, 1992, III, 56, p. 220 : « *Ergo semper quae picturi sumus, ea a natura sumamus, semperque ex his quaeque pulcherrima et dignissima deligamus* » (trad. p. 221).

²⁰. Dolce, 1960, p. 152-153 : « *Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che l’imitazione della natura ; e colui che più nelle sue opere le si avvicina, è più perfetto maestro (...). L’ufficio adunque del pittore è di rappresentar con l’arte sua qualunque cosa, talmente simile alle diverse opere della natura, ch’ella paia vera* ».

²¹. Dolce, 1960, p. 182-183. Voir Pline l’Ancien, *Histoire naturelle* XXXV, 36, en particulier § 65-66 (éd. 1997, p. 60-61), et à ce sujet les recherches de Rouveret, 1989.

²². Dolce, 1960, p. 172 : « *Deve adunque il pittore procacciar non solo d’imitar, ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte ; ché nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avvicina. Questo è in dimostrar col mezzo dell’arte in un corpo solo tutta quella perfezzion di bellezza che la natura non suol dimostrarre a pena in mille* ». Cette juxtaposition des deux doctrines de l’imitation pourrait avoir été suggérée à Dolce par la *Lezzione della maggioranza delle arti* de Varchi (voir sur ce point l’analyse de Lee, 1991, p. 23-25, note 10).

Au travers de ces quelques textes apparaît une idée centrale. Comme Carlo Ossola l'a observé à juste titre, les théoriciens qui discutent de l'imitation au XVI^e siècle n'établissent pas toujours clairement la distinction entre *natura naturata* et *natura naturans*²³. Dans le cadre d'une valorisation de la part intellectuelle – et individuelle – du *travail* de l'artiste, il s'observe cependant un décalage de l'enjeu de l'imitation : de la reproduction de la *natura naturata*, des « œuvres variées de la nature », l'imitation s'élargit à celle des principes qui lui sont inhérents en tant que *natura naturans*²⁴ : « la façon dont ces choses se produisent », la « perfection de beauté » vers laquelle elle ne tend qu'idéalement. Autrement dit, un mouvement et une téléologie : le verbe qu'emploie Alberti, *extendere* (se développer, se déployer), nous ramène d'ailleurs très près de la notion grecque de *phusis*, telle que Heidegger a pu la reconstituer dans son commentaire de la *Physique* d'Aristote²⁵. Léonard insiste de son côté sur cette valeur cognitive de l'imitation des principes de la nature :

La nécessité oblige l'esprit du peintre à se mettre à la place de l'esprit même de la nature, et à faire l'interprète entre la nature et l'art ; il recourt à celle-ci pour dégager les raisons de ses démarches [*le cause delle sue dismotrazioni*] assujetties à ses propres lois²⁶.

Le paradoxe philosophique qui sous-tend le trajet de l'« idée » dans la théorie de l'art tel que l'a retracé Panofsky, c'est d'avoir appliqué au domaine des arts de l'image, laissés pour compte dans le système platonicien, un modèle de l'artiste réalisant son tableau à partir de la contemplation des Idées, modèle qui, dans la *République*, n'était après tout que le paradigme du travail du législateur²⁷. Que l'aristotélisme ait fourni la véritable base conceptuelle pour penser l'imitation et y compris l'imitation idéale, il en est des signes tangents au XVI^e siècle, tout particulièrement dans le *Primo libro del Trattato delle perfette proporzioni* du sculpteur Vincenzo Danti²⁸, publié à Florence en 1567. La double conception y donne lieu à une réflexion théorique cohérente, qui repose sur la distinction entre l'*imitare*,

²³. Ossola, 1971, p. 237.

²⁴. Il n'est pas sûr, comme le suggère Bialostocki, 1963, qu'un tel glissement soit d'abord lié à l'influence du néoplatonisme : nous allons voir que cette conception de l'art doit sans doute beaucoup à l'aristotélisme.

²⁵. Heidegger, 1968, « Ce qu'est et comment se détermine la *phusis* » (1958), p. 471-582.

²⁶. Léonard de Vinci, 1995, I, n° 40 (BAV, Urb. 1270, fol. 24v), vol. I, p. 164 : « (...) *necessità constringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e sia interprete infra essa natura e l'arte, comendando con quella le cause delle sue dismotrazioni constrette dalla sua legge* (...) » (trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 48, p. 116-117).

²⁷. Panofsky, 1989, p. 17-23 ; Platon, *République*, VI, 501 (éd. 1966, p. 258). L'interprétation de Panofsky sur la conception de la création artistique dans le platonisme a récemment été remise en cause par Pigeaud, 1995, p. 72-78, à partir d'une relecture attentive du *Timée* (voir également ci-dessous, « Le prince démiurge et thaumaturge »).

²⁸. Sur Danti, voir avant tout la monographie de Summers, 1976.

imitation idéalisante qui vise à la perfection en corrigeant les contingences de l'objet, et le *ritrarre* ou portrait, imitation exacte à laquelle il faut recourir quand l'objet est déjà par lui-même parfait. En résumé, explique Danti :

La différence que nous établissons donc entre l'*imitare* et le *ritrarre* consiste en ceci que l'un fait les choses parfaites comme on les voit, et l'autre parfaites comme elles devraient être vues²⁹.

Cette distinction revient donc à celle établie dans la *Poétique* d'Aristote entre histoire et poésie : la poésie comme l'*imitare* représentent les choses telles qu'elles devraient être en toute perfection³⁰. Michel-Ange, qui s'est servi de différents modèles humains pour composer ses figures, fournit à Danti l'illustration magistrale de ces potentialités idéalisantes de l'*imitare*³¹. Ainsi, en corrigeant les « accidents » (*accidenti*) que la nature rencontre dans ses « opérations » (*operazioni*) malgré sa « finalité » (*intenzione*), l'art parvient à un ordre plus parfait que celui de la nature : il en atteint la « transfiguration » (*trasfigurazione*)³². Lexique et raisonnement sont bien d'obédience aristotélicienne. Une formule en offre la cristallisation : « L'art, en imitant la nature, en vient à être ordonné comme l'est la nature³³ », c'est-à-dire selon l'ordre que suit la nature dans ses opérations. Là où cette dernière échoue, l'homme la corrige :

L'ordre peut être plus accompli [*perfetto*] dans l'art que dans la nature puisque l'homme, en connaissant l'imperfection qui réside dans les choses naturelles, peut au moyen de l'art les dépasser et les soigner, en se rapprochant de la perfection³⁴.

Bien entendu, la ligne théorique de l'imitation idéale ne se ramène pas forcément à un socle conceptuel purement aristotélicien. Elle s'entremêle notamment avec le débat sur la pluralité des modèles, dont l'une des matrices reste durant tout le siècle, comme l'a bien montré Eugenio Battisti, la polémique ouverte entre Pietro Bembo et Jean-François Pic de la Mirandole sur l'*imitatio* en littérature : alors que le premier recommande de n'imiter qu'un maître unique et incontestable (Cicéron), le second prône au contraire de puiser chez plusieurs modèles, l'*idea* apparaissant dès lors comme un critère presque instinctif de

²⁹. Danti, 1960, XVI, p. 267 : « *La differenza adunque che abbiám detta essere fra l'imitare et il ritrarre sarà che l'una farà le cose perfette come le vede, e l'altra le farà perfette come hanno a essere vedute* ».

³⁰. Danti, 1960, XIII, p. 252-253 ; voir Aristote, *Poétique*, 9, 1451a 36-b 11 (éd. 1980, p. 65).

³¹. Danti, 1960, XI, p. 240.

³². Danti, 1960, I, p. 218-220.

³³. Danti, 1960, I, p. 219 : « *L'arte, imitando la natura, viene a essere ordinata come è essa natura* ».

³⁴. Danti, 1960, I, p. 220 : « *l'ordine può essere più perfetto nell'arte che nella natura, poi che l'uomo, conoscendo la imperfezione nelle cose naturali, può con l'arte sfuggirle e medicarle, accostandosi alla perfezione* ».

sélection³⁵. A contrario, le commentaire de Lodovico Castelvetro à la *Poétique* (1576) affirme, de façon somme toute très proche de Léonard, que la perfection de la peinture consiste non pas dans celle des objets qu'elle représente, mais bien dans leur ressemblance avec la nature³⁶. On doit enfin rappeler que les discussions théoriques sur l'imitation engagent de nombreuses autres questions, telles que : faut-il imiter la nature ou bien l'Idée, la nature ou bien l'Antique, la nature ou bien la *maniera* des grands maîtres comme Raphaël et Michel-Ange ?

Le *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de Lomazzo (1584) offre un éventail des différentes conceptions de l'imitation de la nature³⁷. Il y défend l'imitation idéale, qui corrige les imperfections de la nature par une méthode sélective, en mettant en avant l'un des postulats de cette ligne théorique déjà présent dans sa formulation chez Alberti : l'art ne doit pas se contenter d'imiter la nature, mais doit d'abord imiter la beauté. Les peintres antiques, explique ainsi Lomazzo,

représentaient presque tout ce que Dieu avait fabriqué, et de plus ajoutaient de la beauté là où la nature avait fait défaut, en choisissant toujours la fleur des délices pour la vue ³⁸.

D'autre part, il n'évacue en rien le principe d'une imitation « fidèle », et ce dès l'ouverture du traité :

La peinture est un art, car elle prend pour règle les choses naturelles ; et elle est une imitation, et comme qui dirait un singe de la nature elle-même, dont elle cherche à imiter la quantité, le relief et la couleur³⁹.

Comme le rappelle Panofsky, la comparaison d'origine médiévale entre l'art et le singe – « *ars simia naturae* » –, qui voulait souligner l'infériorité de l'art, dont les images ne sont qu'illusoires, acquiert avec la Renaissance une signification opposée : dire que l'art est le « singe de la nature » constitue désormais un éloge des capacités mimétiques de l'art, de la

³⁵. Voir Battisti, 1960, « Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano » (1956), p. 175-215.

³⁶. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1576), dans Barocchi, 1971-77, vol. II, p. 1581 : « la perfezzione della pittura non consiste più in fare uno perfettamente bello, che in fare uno perfettamente brutto, o mezzano, ma consiste in fare che paia simile al vivo et al naturale et al rappresentato, o bello o brutto o mezzano che si sia ».

³⁷. Sur les différentes définitions du rapport entre art et nature chez Lomazzo, voir les remarques d'Ossola, 1971, p. 240-241.

³⁸. Lomazzo, 1973-74, *Trattato*, I, 3, vol. II, p. 39 : « [gli antichi pittori] rappresentavano quasi tutto quello che 'l grande Iddio fabricato aveva, e di più aggiungevano bellezzza dove la natura aveva mancato, scegliendo sempre il fiore delle delizie visuali ».

³⁹. Lomazzo, 1973-74, *Trattato*, I, 1, vol. II, p. 26 : « la pittura è arte, perché piglia per sua regola esse cose naturali ; et è imitatrice, e come a dire simia de l'istessa natura, la cui quantità, rilievo e colore sempre cerca di imitare ».

fidélité de ses œuvres à celles de la nature⁴⁰. Chez Lomazzo, cette exigence de fidélité en peinture concerne notamment la perspective et sa maîtrise des proportions, l'aspect à propos duquel Danti a élaboré sa propre conception de l'imitation, et, pourrait-on ajouter, qui sous-tend toute la question du dessin⁴¹ :

Le but de cet art est de suivre la nature. Cela ne peut se faire autrement que dans la mesure où les images représentent toutes les choses avec la plus grande similitude [*similitudine*] à laquelle puisse parvenir l'artiste ; et il est certain qu'on les représente alors avec la plus grande similitude possible, lorsque l'artiste suit la même proportion qui se trouve dans les choses⁴².

Mais Lomazzo, particulièrement sensible à l'art de l'Italie du Nord, insiste également au début du *Trattato* sur le rôle de la couleur⁴³, comme l'avait fait Dolce ; elle permet la distinction entre les êtres et, chez l'homme, elle exprime la complexion et les *affetti*. L'idée sera développée au début du troisième livre, consacré à cette partie de la peinture, qui s'ouvre par le rappel topique des artistes qui ont atteint l'illusion dans leur art, des raisins de Zeuxis au cheval d'Apelle. En outre,

les philosophes disent que ce n'est pas dans la quantité que se trouve véritablement la similitude [*similitudine*], mais seulement dans la qualité, et la couleur que le peintre met en œuvre est qualité ; c'est par elle qu'il donne à la figure sa propre apparence [*sembianza*], en la faisant ressembler [*assomigliare*] au naturel⁴⁴.

La couleur apparaît ainsi comme le moyen d'une imitation accomplie de la nature qui permet de la surpasser. C'est d'ailleurs pourquoi la peinture est supérieure à la sculpture car elle parvient, grâce à la couleur, à mieux imiter la nature, affirme Lomazzo en reprenant un argument clef du *paragone* entre ces deux arts, déjà mobilisé par Léonard. Or, proportions et couleurs doivent répondre à la même « méthode » en ce qui concerne l'imitation de la nature. Lomazzo explique en effet :

⁴⁰. Panofsky, 1989, p. 201-203, note 88, et surtout p. 208-210, note 95. Sur cette question, voir l'étude de Janson, 1952.

⁴¹. Mais aussi, sur un terrain que je dois laisser ici de côté, une part majeure de la réflexion sur l'imitation en architecture. Voir bien évidemment Wittkower, 1994, ainsi que les observations de Pacciani, 1979, p. 36-42.

⁴². Lomazzo, 1973-74, *Trattato*, V, I, vol. II, p. 217 : « *il fine di quest'arte è seguitare la natura. Il che non si può fare altrimenti se non facendo che le imagini rappresentino tutte le cose, con la maggior similitudine che si possa conseguire per l'artefice ; et è certo che allora si rappresentano con la maggior similitudine che si può, quando l'artefice seguita la proporzione medesima che si trova nelle cose* ».

⁴³. Lomazzo, 1973-74, *Trattato*, I, 1, vol. II, p. 30-34. Sur Lomazzo et les couleurs, voir *supra*, chap. 3, « Des vertus de la verdure ».

⁴⁴. Lomazzo, *Trattato*, I, 1, vol. II, p. 31 : « *dicono i filosofi che nella quantità non si trova propriamente similitudine, ma solamente nella qualità, ed il colore ch'adopra il pittore è qualità ; e per questo egli dà alla figura la propria sembianza, facendola assomigliare al naturale* ».

Le peintre utilise encore ces lignes proportionnées avec une certaine méthode [*con certo modo, e regola*], qui n'est autre que celle qu'utilise la nature elle-même en faisant ses compositions ; elle part de la matière, qui est une chose sans forme ni beauté ni détermination [*senza termine*], puis introduit dans la matière la forme, qui est une chose belle et déterminée [*terminata*]⁴⁵.

On retrouve donc la caractérisation de la nature comme principe ordonné de création des êtres, comme *natura naturans* ; elle n'est ici que modérément aristotélicienne, puisque le modèle d'une *materia prima* à laquelle vient s'imposer une forme préexistante se rattache avant tout au *Timée*⁴⁶.

Dans *L'Idea dei pittori, scultori et architetti* (1607), due à l'autre principal théoricien du « maniérisme tardif », Zuccari, cette conception de l'imitation est formulée en des termes plus explicites encore :

La raison pour laquelle l'art imite la nature, c'est que le dessin intérieur qui préside à l'art, ainsi que l'art lui-même, se mettent en mouvement et opèrent [*si muovono ad operare*] dans la production des choses de l'art de la même manière [*modo*] qu'opère la nature elle-même. Et si nous voulons savoir en outre pourquoi la nature est imitable, c'est parce que la nature est réglée [*ordinata*] par un principe intelligent, quant à ses fins et quant à ses opérations [*operationi*] ; (...) c'est à la fois par des moyens réglés et déterminés [*ordinati et certi*] qu'elle poursuit ses fins ; c'est là ce que l'art observe en opérant, surtout par ce que l'on appelle le Dessin ; ainsi, la nature peut être imitée par l'art et l'art imiter la nature⁴⁷.

Panofsky a montré que le texte dérive presque mot pour mot du commentaire de Thomas d'Aquin à la *Physique* d'Aristote⁴⁸. La suite du texte – qu'il ne cite pas – compte tout autant :

⁴⁵. Lomazzo, *Trattato*, I, I, vol. II, p. 28 : « *Oltre di ciò ha anco d'usar il pittore queste linee proporzionate con certo modo e regola la quale non è altro che quella che usa l'istessa Natura in fare un suo composito ; dove prima presuppone la materia, che è una cosa senza forma, senza bellezza e senza termine, e poi ne la materia introduce la forma che è una cosa bella e terminata* » ; la même idée apparaît plus loin à propos de la couleur (p. 30).

⁴⁶. Il faut rappeler que dans *L'Idea del tempio della Pittura* (1590), Lomazzo se fera « le porte-parole d'une métaphysique de l'art dont l'orientation est néoplatonicienne » (Panofsky, 1989, p. 118).

⁴⁷. Zuccari, 1607, I, 10, p. 22 (éd. Heikamp, 1961, p. 170) : « *La ragione poi, perché l'arte imiti la Natura, è perché il Disegno interno artificiale, e l'arte istessa si muovono ad operare nella produzione delle cose artificiali al modo che opera la Natura istessa. E se vogliamo anco sapere perché la Natura sia imitabile, è perché la Natura è ordinata da un principio intelletivo al suo proprio fine, et alle sue operationi ; (...) poi che per mezzi ordinati e certi prosegue il suo fine ; perché questo istesso osserva l'arte nell'operare, con l'aiuto principalmente di detto Disegno ; però, e quella può esser da questa imitata, et questa può imitar quella* ». Je traduis en privilégiant, pour certains termes clefs, des acceptions données par leur étymologie latine.

⁴⁸. Panofsky, 1989, p. 111 et p. 240-241, note 210. Voir Thomas d'Aquin, 1965, II, 4, 6, § 171, p. 87 : « *Ideo autem res naturales imitabiles sunt per artem, quia ab aliquo principio intellectivo tota natura ordinatur ad finem suum, ut sic opus naturae videatur esse opus intelligentiae, dum per determinata media ad certos fines procedit : quod etiam in operando ars imitatur* ». Sur le rôle essentiel qu'a joué le thomisme dans la pensée de la Renaissance, je renvoie aux recherches de Kristeller, 1967.

Mais, si l'art est de cette manière [*modo*] l'imitateur et pour ainsi dire l'émule de la nature, il ne pourra pourtant jamais l'égaliser⁴⁹.

Il y a donc une limite aux potentialités mimétiques de l'art ; par exemple celui-ci, poursuit Zuccari, ne pourra pas générer un animal⁵⁰. Nous allons revenir en détail sur cette question.

Ars naturans

L'imitation est donc l'un des pivots autour desquels s'articule, dans le domaine de la théorie de l'art et avant tout de la peinture, une pensée des rapports entre art et nature. En ce qui concerne les jardins, les textes du XVI^e siècle n'ont pas manqué de faire jouer l'une des spécificités de cet art – même si, doit-on rappeler, le jardin n'est pas alors l'objet d'un champ esthétique autonome, comme ce sera pleinement le cas au XVIII^e siècle. Spécificité qui lui donnera une place à part, en marge, dans la mise en ordre d'un « système » des beaux-arts opérée par un Kant ou un Hegel en rupture avec la doctrine classique de la *mimèsis* : art de l'*in situ*, le jardin ne peut imiter (représenter) la nature qu'en mettant en œuvre ses propres matériaux, comme l'eau, le relief ou le végétal ; c'est ce qui pousse Hegel à rejeter le jardin comme art hybride et incomplet, aux antipodes de la poésie, considérée comme l'art suprême en tant que langage détaché de toute matérialité⁵¹. Mais loin d'y voir une faiblesse, nombre d'auteurs de la Renaissance en ont plutôt rendu compte au travers d'expressions qui, chez la plupart, constituent un éloge des capacités de l'art et par conséquent du « génie » humain.

Le lettre de Tolomei en est un cas exemplaire : la fontaine, qui « paraît à autrui tantôt un artifice naturel, et tantôt une nature artificielle », vient illustrer en quelque sorte ce statut – volontairement – ambigu de l'œuvre dans le domaine des jardins. Il s'agit avant tout de célébrer « l'ingénieux artifice, retrouvé depuis peu, de faire les fontaines » et sa mise

⁴⁹. Zuccari, 1607, I, 10, p. 22 (éd. Heikamp, 1961, p. 170) : « *Ma se bene l'arte in questo modo è imitatrice, et emula, per così dire, della natura, mai però può uguagliarsi a quella* ».

⁵⁰. Zuccari, 1607, I, 10, p. 22 (éd. Heikamp, 1961, p. 170) : « *non può formare o generare un animale ; perché la generatione di questo ha un principio fuori della materia, che è l'animal generante* ».

⁵¹. Sur cette question, je renvoie aux analyses de Nys, 1999a, p. 242-252, et 1999b, p. 119-139.

en application dans le jardin de son hôte, Agabito Belluomo⁵². Tout le passage qui suit, où sont décrits les effets mimétiques de l'eau, se conclut par une péroration lyrique :

(...) du moment que le génie très audacieux de l'homme cherche toujours d'aller plus haut avec ses flèches, ce qui permet de dire avec Zoroastre : « Ô homme, création hardie de la plus audacieuse nature »⁵³.

Le texte se rattache à une double tradition littéraire : d'une part, le genre antiquisant des *lettere familiari* (épîtres amicales), riche d'illustres exemples de Cicéron et Pline le Jeune à Pétrarque et l'Arétin⁵⁴ ; de l'autre, un registre rhétorique, la description d'œuvres ou *ekphrasis*, qui dès ses origines antiques relève du genre épидictique⁵⁵, c'est-à-dire de cette subdivision de la rhétorique parfaitement codifiée au moins dès Aristote qui, à côté du délibératif et du judiciaire, traite de la louange ou du blâme⁵⁶. Quintilien inclut précisément les lieux dans les sujets possibles d'éloge :

On fait aussi l'éloge des lieux, tel Cicéron celui de la Sicile, et l'on y considère semblablement la beauté et l'utilité, la beauté pour les bords de mer, les plaines ou les sites agréables, l'utilité pour les lieux salubres ou fertiles⁵⁷.

De même, l'*ekphrasis* se construit d'abord comme l'éloge du travail de l'artiste à travers la description de l'œuvre – le bouclier d'Achille forgé par Vulcain chez Homère, archétype du genre⁵⁸ – ; la *mimèsis* de la nature y acquiert donc une place paradigmatique⁵⁹. Cette double filiation implique une part de « virtuosité », au sens où les procédés d'énonciation comptent peut-être davantage que l'énoncé lui-même ; l'*ekphrasis* tient souvent du métalangage, amorce une réflexivité des codes de représentations qui en fait une sorte de poétique en acte⁶⁰. Philippe Nys a eu à mon avis tout à fait raison d'insister récemment sur le rôle essentiel qu'a pu jouer la question de l'*ekphrasis* et son exigence rhétorique d'*enargeia*, d'évidence, dans l'élaboration d'une conception théorique de l'art des jardins. Il note en particulier :

⁵². Tolomei, 1978, p. 12.

⁵³. Tolomei, 1978, p. 13 : « *si come l'audacissimo ingegno dell'uomo cerca sempre con le sue penne ir più alto, che ben si può dire insieme con Zoroastro : "Ô tolmèrotatès phuseôs anthrôpe technasma"* ».

⁵⁴. Rappelons que cette lettre fut d'abord publiée dans *Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette* (Venise, Giolito de' Ferrari, 1547, nombreuses rééditions jusqu'en 1596).

⁵⁵. Sur l'origine épидictique du genre descriptif, voir notamment Hamon, 1981, p. 10, et Adam, 1993, p. 26-31.

⁵⁶. Aristote, *Rhétorique*, I, 9, 1366a-1368a (éd. 1991, p. 128-138).

⁵⁷. Quintilien, *Institution oratoire*, III, 7, § 27 (éd. 1975-79, vol. II, p. 195-196) : « *Est et locorum, qualis Siciliae apud Ciceronem, in quibus similiter speciem et utilitatem intuemur, speciem maritimis, planis, amoenis, utilitatem salubribus, fertilibus* ». Sur la rhétorique de l'éloge dans l'Antiquité, je renvoie aux recherches de Pernot, 1993.

⁵⁸. Voir notamment Hefferman, 1993.

⁵⁹. Je renvoie sur ce point aux analyses de Krieger, 1992.

⁶⁰. Voir à ce sujet le beau livre de Galand-Hallyn, 1994.

L'*ekphrasis* donne à voir, elle fait voir par la parole, elle est une technique qui re-présente ce qui est absent pour un interlocuteur, un tiers qui devient présent à la chose dite, à la chose représentée, non à la chose « elle-même », même en présence de la chose. (...) Le tiers présent sera « convaincu », séduit, peut-être même hypnotisé dans la mesure donc où la rhétorique de la description sera maîtrisée et où elle ira jusqu'à dire et affirmer qu'elle est une description et non la chose, qu'elle se montrera et se dira comme telle⁶¹.

Autant dire que l'éloge descriptif se doit d'avoir le sens du poids des mots et de la formule qui frappe...

Or, c'est bien le genre auquel appartiennent nombre de textes qui font état d'un rapport dialectique entre art et nature dans le cas de jardins. On s'est notamment beaucoup interrogé sur l'expression « *terza natura* », qui se rencontre pour la première fois dans un lettre de Iacopo Bonfadio, datant d'environ 1541 :

Et les fruits sont ici [*qui*] tous plus savoureux qu'ailleurs, et tout ce qui naît de la terre meilleur. Pour les jardins, qui sont ici ceux des Hespérides, d'Alcinoos, d'Adonis, l'ingéniosité [*industria*] des gens du pays [*paesani*] a tant fait que la nature incorporée à l'art est devenue artifice, et de même nature que l'art [*connaturale de l'arte*], et des deux réunis est issue une troisième nature, à laquelle je ne saurais donner de nom⁶².

Alessandro Tagliolini, l'un des premiers à avoir repéré l'importance de ce texte, l'a rapproché d'un passage de *La Villa* de Bartolomeo Taegio (1559) :

Il y a ici [*quivi*] un nombre infini de greffes astucieuses [*ingegnosi*], qui montrent au monde avec si grande merveille quelle est l'ingéniosité [*industria*] d'un jardinier avisé, qui en incorporant l'art à la nature a fait ressortir des deux réunis une troisième nature, ce qui fait que les fruits sont ici plus savoureux qu'ailleurs⁶³.

Certains commentateurs, tels Alessandro Rinaldi et Claudia Lazzaro, ont vu dans cette « troisième nature » la notion qui pourrait définir la conception théorique du jardin à la Renaissance⁶⁴ ; John Dixon Hunt en fait même une clef de lecture du jardin comme

⁶¹. Nys, 1996b, p. 301-302 ; voir aussi Nys, 1999b, p. 45-61.

⁶². Bonfadio, 1978, lettre à Plinio Tomacelli, n° 16, p. 96 : « *E i frutti sono tutti qui più saporiti che altrove, e tutte le cose che nascono dalla terra migliori. Per li giardini, che qui sono e quei delle Esperide e quelli d'Alcinoos e d'Adoni, la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice, e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non saperei dar nome* ». Il faut relever la triple occurrence du participe *fatto* : le texte est volontairement répétitif.

⁶³. Taegio, 1559, p. 58 (en fait 66)-67 : « *quivi sono senza fine gl'ingegnosi innesti, che con sì gran meraviglia al mondo mostrano quanto sia l'industria d'un accorto giardiniero, che incorporando l'arte con la natura fa, che d'amendue ne riesca una terza natura, la qual causa, che i frutti sono quivi più saporiti, che altrove* ». Voir Tagliolini, 1981, p. 302-303, et 1994, p. 226-228.

⁶⁴. Rinaldi, 1979, et Lazzaro, 1990, en particulier p. 9-10 et p. 288-289, note 15 ; voir également Puppi, 1991, ainsi que Jong, 1998a.

représentation de « trois » natures, clef qui vaudrait quasiment jusqu'à la crise de la doctrine de l'imitation au XVIII^e siècle. Il propose de considérer que la « première nature » est la nature sauvage, ce que la langue anglaise appelle « *wilderness* », tandis que la « seconde nature » pourrait qualifier le territoire aménagé par l'homme⁶⁵. On trouve en effet dans le *De natura deorum* un passage où Cicéron emploie à ce sujet l'expression *altera natura* : « De nos mains nous tâchons de produire dans la nature comme une seconde nature⁶⁶. »

Si la notion de *terza natura* a pu donner lieu à des essais tout à fait intéressants de problématisation, on s'est peut-être un peu trop vite lancé dans son exégèse sans bien mesurer le contexte, « philologique » ou disons textuel, de son invention⁶⁷. La lettre de Bonfadio est avant tout construite comme l'éloge du lac de Garde⁶⁸. La description y est inséparable d'un appareillage rhétorique, précisément épideictique, qui puise à une série de topiques. En voulant célébrer le lac de Garde comme paysage idéal, comme lieu d'exception, Bonfadio relie des catégories générales et conformes aux recommandations de Quintilien – charme du *locus amoenus*, salubrité, fertilité – aux caractères propres du site. Ce sont les vergers d'agrumes dont les rives sont plantées qui lui donnent l'occasion de parler du *paysage* – bien plus que des jardins – en tant que fusion des potentialités du lieu, de sa fécondité identifiée avec celles des jardins de la mythologie classique, et du savoir-faire des paysans (*paesani*), de leur *industria*, ce qui renvoie directement au champ sémantique de l'*ars* latine et de la *technè* grecque. « Troisième nature » désigne alors ce « je ne sais quoi » qui fait la spécificité du paysage que Bonfadio décrit, en lui permettant de résoudre un temps l'un des paradoxes inhérents au genre littéraire de l'éloge : universaliser le particulier. Taegio reprend quant à lui presque mot pour mot cette formulation ; autrement dit, il s'en sert déjà pratiquement comme d'un *topos*. La saveur exceptionnelle des fruits est toujours due à l'*industria* des jardiniers ; l'accent est sans doute mis davantage sur l'art, sur le savoir technique, au travers de la mention des greffes, qui vient renouveler la relation entre art et

⁶⁵. Parmi les nombreuses contributions de cet historien à ce sujet, voir notamment Hunt, 1992a et b, 1996, ainsi que 1992c sur « La représentation dans l'art du jardin ». De son côté, Coffin, 1991, p. 104, suggère rapidement que la « première » nature soit la *natura naturans*, et la « seconde » la *natura naturata*.

⁶⁶. Cicéron, *De la nature des dieux*, II, 60, § 152 (éd. 1998, p. 288) : « *nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur* » (trad. dans *Les Stoïciens*, 1997, vol. I, p. 463). Ce passage est relié aux textes de Bonfadio et Taegio par Lazzaro, 1990, p. 9 ; le rapprochement est notamment repris par Hunt, 1992b, p. 35-36. Sur l'importance de ce texte de Cicéron, voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vulcain ».

⁶⁷. Certains auteurs ne prennent même pas la peine de citer ces deux textes de première main, comme Testa, 1991, p. 46.

⁶⁸. Je renvoie pour de plus amples développements à une étude spécifique de ce texte (Brunon, 1999c).

nature mise en avant par son prédécesseur – la nature « incorporée » à l'art –, qui prend alors la tournure d'une métaphore horticole⁶⁹. Taegio emprunte ou même « imite » – au sens littéraire du mot *imitatio* –, l'expression de la lettre de Bonfadio, qu'il a pu lire dans l'une de ces innombrables éditions des *Lettere volgari* où elle était publiée⁷⁰. Il suffit de confronter les deux textes pour bien mesurer que l'auteur de *La Villa* n'a pas « inventé indépendamment » l'idée de *terza natura*, contrairement à ce qu'affirme John Dixon Hunt⁷¹.

D'ailleurs, tout comme la sentence de Cicéron sur l'*altera natura* appartenait elle-même à un éloge – celui des mains humaines et de leur usage dans les arts, au sens très général de *technè*⁷² –, le passage de Taegio prend place dans une description laudative, de la même manière que chez Bonfadio. En effet, au cours de l'inventaire des principaux jardins milanais qui occupe une place non négligeable dans son dialogue, Taegio célèbre ici la villa del Castellazzo appartenant à Cesare Simonetta. Plus loin, il évoquera dans des termes très proches le jardin de Scipione Simonetta à Milan :

Ici l'art et la nature, tantôt rivalisant montrent leurs ressources ultimes, tantôt incorporés
l'un à l'autre, unis et réconciliés font ensemble des merveilles⁷³.

Ce qui doit nous rappeler que la plupart du temps, de telles notations ont essentiellement un caractère topique et une fonction apologétique. Plusieurs témoignages concernant Pratolino sont à lire dans cette perspective. Ainsi, dans son poème sur le jardin publié dès 1579, Raffaello Gualterotti annonce :

Ici l'Art et la Nature,
concourant ensemble présentent chacune de leurs grâces⁷⁴.

L'art et la nature rivalisent et unissent leurs beautés,

⁶⁹. Sur la greffe comme figure imaginaire de la *mimèsis* dans la pensée antique, voir les très belles analyses et suggestions de Pigeaud, 1995, chap. 8 : « La greffe du monstre », p. 175-198.

⁷⁰. Dans son dialogue sur *La Villa*, Taegio, 1559, plagie à maintes reprises des passages de la *Lettera, nella quale (...) egli celebra la villa, et lauda molto l'agricoltura* d'Alberto Lollio (1544), dont le texte était également publié dans le second livre de l'anthologie épistolaire éditée par Paul et Antoine Manuce, régulièrement réimprimée jusqu'en 1567, où figurait justement la lettre de Bonfadio (*Lettere volgari*, 1545, II, fol. 9r-12r pour la lettre de Bonfadio et fol. 81r-96r pour celle de Lollio ; les éditions successives que j'ai pu consulter comprennent toujours ces deux textes).

⁷¹. Hunt, 1996, p. 27.

⁷². Cicéron, *De la nature des dieux*, II, 60, § 150 (éd. 1998, p. 286) : « *Quam vero aptas quamque multarum artium ministras manus natura homini dedit* ».

⁷³. Taegio, 1559, p. 102 bis-ter : « *quivi l'arte e la natura ora a gara l'una dell'altra mostrano l'ultime lor prove, ora amendue incorporate, unite e riconciliate insieme fanno cose stupende* ». Sur les enjeux qui apparaissent dans la description par Taegio de la richesse botanique de ce jardin, voir *supra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

⁷⁴. Gualterotti, 1579b, p. 10 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 483) : « *Qui l'Arte e la Natura / Insieme a gara ogni sua gratia porge* ».

et de cette union mille autres se tissent⁷⁵.

Il n'est finalement guère question de *mimèsis* dans de ce type d'expressions ; elles sont plutôt à interpréter comme un hommage aux capacités de l'art – du mécène – à métamorphoser le site primitif, « l'horreur qu'en ces lieux la nature avait créée » comme dirait le Tasse⁷⁶.

Un dessin de Guerra représente l'une des grottes de Pratolino (fig. 62) : il doit s'agir de la grotte du Satyre, dont une autre de ses planches montre l'intérieur (fig. 72), et que la vue d'Utens figure en dessous de la grotte de Cupidon, de l'autre côté des *gamberaie* occidentales⁷⁷ (fig. 55). L'artiste ajoute ce petit commentaire :

Fontaine rustique où la nature aurait invité l'art⁷⁸.

Cette fois, c'est bien l'imitation qui se profile à l'arrière-plan, au travers de la question de l'illusion.

Art, nature et illusion forment une triade centrale dans ce qu'il faut bien appeler l'esthétique du jardin de la seconde moitié du XVI^e siècle. David R. Coffin et Lionello Puppi en ont retracé certains enjeux⁷⁹. Mais il me semble qu'une piste, peut-être été négligée jusqu'ici, mérite d'être creusée à ce propos. Si l'on parcourt les grandes conceptions de la *mimèsis* dans les théories de l'art de l'époque, même rapidement comme je l'ai proposé tout à l'heure, il apparaît assez clairement que le principe d'une imitation de la *natura naturans*, du mode opératoire de la nature, est loin d'être inconciliable avec celui d'une imitation de la *natura naturata*, de ses apparences sensibles, et que ce dernier reste en grande partie lié à ce que l'on pourrait baptiser le « fantasme plinien » de la ressemblance trompeuse. Que ce dernier informe sans cesse le discours critique sur les œuvres, autrement dit que le critère de l'« illusionnisme » soit constamment mobilisé dans le jugement esthétique, bien des textes en font foi⁸⁰. Vasari en offre un exemple patent : en dépit d'une

⁷⁵. Gualterotti, 1579b, p. 13 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 486) : « *L'arte avanzarsi, e la natura a prnova, / L'una sempre rinnova / Le sue bellezze, e l'altra, e quelle unisce, / E delle unite poi mill'altre ordisce* ».

⁷⁶. Tasse, 1993, XVI, 70 : « *L'orror che fece ivi la natura* » ; voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments, ou le jardin comme récit ».

⁷⁷. En effet, Guerra associe sur une même feuille cette « fontaine rustique » et la Fontaine rouge, située dans la même zone du *barvo vecchio*. Sur cette grotte du Satyre, voir *infra*, chap. 7, « Figures pastorales ».

⁷⁸. « *Fonte rustica ove natura habia invitata l'arte* ».

⁷⁹. Coffin, 1991, chap. 6 : « Art, Nature, and Illusion », p. 103-125, et Puppi, 1991. Le premier rassemble des témoignages sur les jardins romains, tandis que le second tente une synthèse d'ensemble en privilégiant des exemples vénètes.

⁸⁰. Voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

conscience de la fonction idéalisante de l'art, le *Vite* restent remplies, comme on l'a fréquemment relevé, « de notations admiratives pour l'imitation littérale⁸¹ ».

C'est par rapport à ce cadre théorique qu'il faut relire les fameuses pages, dans l'introduction sur l'architecture des *Vite*, consacrées au thème des grottes. En esquissant dès 1550 une typologie des « fontaines rustiques », Vasari précise en effet :

On réalise encore une autre sorte de grottes, composées de façon plus rustique, en contrefaisant les sources sauvages [*contrafacendo le fonti alla salvatica*], de cette manière [*maniera*] : on prend des rochers spongieux et on les assemble en y faisant naître des herbes à la surface ; plus ces grottes offrent un ordre qui paraisse désordre et sauvage [*disordine e salvatico*], plus elles apparaissent naturelles et vraies⁸².

Nous avons déjà souligné cette dimension privilégiée des grottes artificielles : elles peuvent constituer une représentation des cavernes naturelles, et leurs matériaux semblent agencés par la nature elle-même⁸³. L'intérêt du texte vasarien est d'explicitier une technique d'exécution qui ne constitue rien de moins qu'une « contrefaçon ». L'architecte compose les matériaux selon un ordre, qui toutefois demeure dissimulé sous l'apparence obtenue, le désordre. La grotte reproduit par une mise en œuvre extérieure ce que la *natura naturans* génère d'elle-même, une forme qui semble spontanée. Elle doit donner l'illusion d'avoir été produite naturellement.

On peut trouver au moins deux modèles immédiats au précepte vasarien. Le premier reposerait sur les pratiques décoratives expérimentées à Rome dès les années 1520, en particulier par Giovanni da Udine à la villa Madama. Ce dernier y réalisa en effet non seulement la fontaine de l'Éléphant, où il « imita (...) le temple de Neptune » et qui constituait donc l'un des premiers nymphées antiquisants, mais aussi, poursuit Vasari dans sa biographie de l'artiste,

il fit une autre fontaine, cette fois sauvage [*selvatica*], dans le creux d'un vallon entouré d'un bosco, en faisant s'écouler avec un bel artifice, depuis des tartari et des concrétions [*pietre di*

⁸¹. Lee, 1991, p. 23 ; voir de même Schlosser, 1996, p. 336-337.

⁸². Vasari 1991, vol. I, p. 38 : « *Se ne fa ancora di un'altra specie di grotte più rusticamente composte, contrafacendo le fonti alla salvatica in questa maniera : pigliansi sassi spugnosi e si commettono con far nascervi erbe sopra, le quali più con ordine che paia disordine e salvatico si rendono più naturali e più vere* ». Cette partie du texte est très peu modifiée dans l'édition de 1568 (Vasari, 1967, vol. I, p. 87).

⁸³. Voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments », et chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

colature d'acqua], des gouttes et des jets d'eau qui semblaient véritablement quelque chose de naturel⁸⁴.

D'autre part, la lettre de Tolomei, tout juste publiée en 1547, expliquait que « c'est de cette manière que l'on s'ingénie de nos jours à assembler une fontaine qui semble faite par la nature elle-même, non au hasard mais avec un art de maître⁸⁵ » : la pratique artistique faisait déjà l'objet d'un discours à portée théorique. Annibal Caro avait de même décrit le bossage d'un mur rustique en parlant de « blocs disposés les uns sur les autres au hasard, ou pour mieux dire, selon un certain ordre désordonné⁸⁶ ». Un lien direct est tout à fait probable, puisque Vasari fréquentait ces deux érudits à Rome dans les années 1540⁸⁷.

Mais au-delà, l'arrière-plan mobilisé par ce passage de l'introduction sur l'architecture est des plus larges. Il faudrait d'abord inscrire cette idée d'une contrefaçon des formes spontanément créées par la nature dans une thématique centrale de l'esthétique de la Renaissance : les réflexions sur l'origine des arts plastiques et l'imitation des « images de la nature ». Thématique qui, présente entre autres dès le *De statua* d'Alberti⁸⁸, semble rejoindre doublement le terrain des grottes artificielles, ainsi que l'a mis en évidence l'historiographie récente : par le biais des fossiles, chez Palissy notamment, et par celui du *non-finito* de Michel-Ange, infléchi en étant incorporé à l'architecture rustique dans la grotte de Buontalenti à Boboli⁸⁹. Néanmoins, le texte de Vasari ne s'y rattache qu'indirectement, puisqu'il n'engage pas la question de la figuration. Il me semble qu'une autre voie est alors à explorer.

⁸⁴. Vasari, 1967, vol. VI, p. 402 : « *Avendo poi a fare (...) una fonte dove getta in una testa di liofante di marmo (...), imitò in tutto e per tutto il tempio di Nettuno (...) anzi superò di gran lunga l'artifizio di quella stanza antica (...). E dopo questa fece un'altra fonte, ma salvatica, nella concavità d'un fossato circondato da un bosco, facendo cascare con bello artifizio da tartari e pietre di colature d'acqua, gocciole e zampilli che parevano veramente una cosa naturale* ». Le texte de 1550 ne fait allusion qu'à la première fontaine (Vasari, 1991, vol. II, p. 829 : « *una fonte lavorata di musaico alla rustica (...) che, per essere stata da lui investigata dallo antico, è la prima ne' moderni ch'ha dato lume di far quelle, che sì belle in Roma e sparse per l'Italia sono sì maravigliose di varietà e d'ornamento* »).

⁸⁵. Tolomei, 1978, p. 12 : « *in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte che da l'istessa natura, non a caso, ma con maestrevol arte sia fatta* ».

⁸⁶. Caro, 1957-61, lettre à Monsignor Guidiccione, 13 juillet 1538, vol. I, n° 61, p. 105 : « *un muro rozzo di certa pietra che a Roma si dice asprone, specie di tufo nero e spugnoso, e son certi massi posti l'uno sopra l'altro a caso, o per dir meglio con certo ordine disordinato* ».

⁸⁷. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 236 ; voir *supra*, chap. 2, « *Copia et varietas* ».

⁸⁸. Alberti, 1998, 1, p. 5 (rappelons que ce texte ne fut édité qu'en 1568). Sur cette question, voir les témoignages rassemblés par Janson, 1973, « The "Image made by Chance" in Renaissance Thought » (1961), p. 53-69.

⁸⁹. Je renvoie sur ce point aux excellentes analyses de Morel, 1998, p. 43-85, et de Rinaldi, 1999.

Antonio Pinelli a perçu une certaine affinité entre la *maniera*, notion clef de l'esthétique vasarienne, et les « bonnes manières », autrement dit l'éthique de la civilité développée dans le sillage de Castiglione⁹⁰ ; il attire l'attention sur un passage du *Cortegiano* où se trouve évoqué l'art du peintre :

Souvent aussi en peinture une seule ligne non travaillée, un seul coup de pinceau aisément donné, de manière [*modo*] qu'il semble que la main, sans être guidée par aucune étude ou par aucun art, aille d'elle-même à son but [*termine*] suivant l'intention [*intenzion*] du peintre, montre clairement l'excellence de l'artiste⁹¹.

C'est en fait l'un des exemples, avec l'escrime, la danse et la musique, qui viennent illustrer comment le refus de l'affectation peut manifester la complète maîtrise d'un art. L'idéal éthique du courtisan rejoint un idéal esthétique ; la « *sprezzatura* » (négligence étudiée, nonchalance feinte, apparente désinvolture), repose sur la dissimulation des aspects « techniques » du comportement, conçu comme une *ars*, un savoir-faire :

Pour employer peut-être un mot nouveau, [il faut] faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture [*sprezzatura*], qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser. (...) On peut dire que le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher⁹².

Le sommet de l'artifice est de cacher l'artifice.

Il est frappant qu'au travers de ce passage sur l'art du peintre apparaissent en filigrane, édulcorés en quelque sorte de leurs résonances philosophiques, quelques uns des concepts d'ascendance aristotélicienne qui seront articulés dans la théorie artistique d'un Lomazzo ou d'un Zuccari : la façon d'opérer (*modo*) et la finalité (*termine*, *intenzion*). Ce qui aurait été travaillé par une bonne partie de la pensée artistique à travers le XVI^e siècle, c'est un rapport paradoxal de l'art, en tant que processus créateur, et de l'œuvre, en tant que résultat. Pour que le résultat puisse pleinement manifester le savoir-faire, la *technè*, par exemple en donnant à voir la maîtrise des moyens mimétiques – selon le fantasme plinien de l'illusionnisme –, il faudrait que le processus créateur soit gommé et estompé une fois que l'œuvre qu'il a produite se trouve accomplie. Une telle conception n'exclut en rien son

⁹⁰. Pinelli, 1996, p. 182-186.

⁹¹. Castiglione, 1960, I, 28, p. 50-51 : « *Spesso ancora nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello, tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell'artefice* » (trad. dans Castiglione, 1991, p. 58).

⁹². Castiglione, 1960, I, 26, p. 47 : « *per dire forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi*. (...) Però si po dir quella esser vera arte, che non appare esser arte ; né più in altro si ha da poner studi che nel nasconderla » (trad. dans Castiglione, 1991, p. 54).

renversement dialectique, c'est-à-dire l'exhibition dans la structure même de l'œuvre des étapes de son exécution.

Vasari en témoigne dans son inventaire des modes opératoires pour la réalisation des « différentes manières » de « fontaines rustiques » ; les distinctions typologiques, tirées des modèles antiques, y sont d'ailleurs établies avec davantage de clarté dans l'édition de 1568⁹³. À côté de ces grottes « composées de façon plus rustique », qui sont « semblables aux sources sauvages qui jaillissent naturellement dans les forêts⁹⁴ » et paraissent comme une « contrefaçon » de la nature, il expose une technique développée par les modernes, et utilisant les « *componimenti di opera toscana* ». Il s'agit d'appliquer sur l'architecture un revêtement de concrétions (*colature di acque petrificate*), elles-mêmes générées par les processus de la nature⁹⁵ ; elles sont « prélevées » de leurs lieux naturels de production, puis « greffées » sur la maçonnerie par des éléments métalliques d'accrochage, de façon à laisser visible une partie de la première structure. Des canalisations de plomb, qui en revanche demeurent cachées, rendent possibles les effets visuels et acoustiques de l'eau⁹⁶. Si l'alimentation hydraulique reste dissimulée, l'application partielle des congélations permettra de lire les strates successives de matériaux, en rendant compte de l'opération d'addition qui « fabrique » la grotte. De même, l'écoulement de l'eau donnera à voir le processus – naturel – de leur génération⁹⁷. Philippe Morel a souligné à juste titre que dans les grottes artificielles, « l'imitation de la nature concerne non seulement ses produits, mais aussi le processus qui préside à leur création. La grotte est par excellence le lieu où la création artistique s'identifie à une activité démiurgique et cosmique⁹⁸ ». Cependant, le texte vasarien va plus loin : l'artifice est partiellement exhibé, en montrant le *modo*, la *maniera*

⁹³. Vasari, 1967, vol. I, p. 85-86 : « *Sì come le fontane, che (...) fecero gl'antichi, furono di diverse maniere (...), così parimente sono di diverse sorti quelle che hanno fatto e fanno tutta via i moderni* ». Pour ce passage, voir le terme *fontana* dans le glossaire ci-dessous.

⁹⁴. Vasari, 1967, vol. I, p. 86 : « *simili alle salvatiche fonti che naturalmente surgono nei boschi* ».

⁹⁵. Voir à ce sujet *supra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

⁹⁶. Vasari, 1967, vol. I, p. 86-87 : « (...) *componimenti di opera toscana, coperti di colature d'acque petrificate, che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo d'alcune congelazioni d'esse acque (...). Queste, levate donde la natura l'ha prodotte, si vanno accomodando nell'opera che altri vuol fare con spranghe di ferro, con rami impiombati o in altra maniera. E s'innestano nelle pietre in modo che sospesi pendino. E murando quelli addosso all'opera toscana, si fa che essa in qualche parte si veggia. Accomodando poi fra essi canne di piombo ascose e spartiti per quelle i buchi, versano zampilli d'acque quando si volta una chiave ch'è nel principio di detta cannella, e così si fanno condotti d'acque e diversi zampilli, dove poi l'acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell'udire e bellezzza nel vedere* ».

⁹⁷. Sur ce dernier point, voir les développements de Morel, 1998, p. 15-21.

⁹⁸. Morel, 1998, p. 49.

suivie par l'architecte, et partiellement camouflé afin de donner l'illusion que c'est effectivement la *natura naturans* qui continue son travail de genèse des formes.

Les récents travaux de Patricia Falguières ont mis en lumière l'importance d'une telle conception de l'art dans les pratiques décoratives de l'âge « maniériste », présente entre autres sur le terrain du « style rustique » fondé sur le « moulage d'après nature » chez un Palissy ou un Jamnitzer, et sur celui des grotesques :

La force heuristique de la grotesque tient à ce qu'elle interroge l'art du point de vue – prioritaire dans un contexte aristotélicien – de la production. Recentrage qui caractérise l'ensemble des pratiques artistiques dites « maniéristes », vastes enquêtes sur l'opérativité des procédures qu'on mettait simultanément en œuvre, recourbements de l'opérativité sur elle-même où les arts plastiques gagnaient la qualification proprement philosophique d'un *savoir sachant*. Ambition qui rendait inévitable la confrontation des œuvres de l'art à la *dunamis* de la nature. Art topiaire, grottes artificielles, « rustiques figulines » ou jeux d'eau sont les lieux de cette confrontation⁹⁹.

Cette mise au point apparaît tout à fait éclairante. Certaines pratiques de la production artistique sont de l'ordre de la consécution. Elles engagent une succession d'opérations réglée (« *con certo modo, e regola* », dit Lomazzo) selon une « intention » et en vue d'une fin (« *termine* »). Ces pratiques relèvent en somme de ce que Patricia Falguières appelle à juste titre la *procédure*, terme dont les connotations juridiques conviennent d'ailleurs fort bien à l'art, puisque toute *technè*, toute *ars* repose sur des règles de « métier » et est théoriquement codifiable en « traité ». L'un des fondements de l'esthétique dite maniériste reviendrait justement à penser le « procédural », à inscrire dans l'œuvre même cette dynamique qui lui a donné naissance. Et les jardins seraient l'un des laboratoires de cette recherche. D'autres exemples viennent d'ailleurs le confirmer.

Pratolino est loin d'avoir été étranger aux raffinements de l'art des « topiaires », c'est-à-dire de la mise en forme sculpturale ou même architecturale du végétal¹⁰⁰ : outre la fontaine du Chêne au bas du *barco vecchio* (fig. 70-71), il faut noter le petit cabinet en forme

⁹⁹. Falguières, 1996b. Je tiens à remercier Patricia Falguières pour m'avoir communiqué le manuscrit de ce texte en cours de publication, et plus largement de ses utiles suggestions pour les hypothèses que je vais développer dans la suite, qui rejoignent sur bien des points celles qu'elle élabore dans ses recherches actuelles. Voir à ce sujet Falguières, 1994, 1997 et 2000.

¹⁰⁰. Sur la diffusion de ce type d'ornements dans les jardins italiens de la Renaissance, voir Lazzaro, 1990, p. 47-51.

de dôme et surmonté d'un buste, figuré à gauche du vivier du Masque chez Utens (fig. 53) ; on retrouve d'ailleurs la même disposition dans sa vue de Cafaggiolo¹⁰¹. Comme dans les grottes, en particulier celle de Cupidon, où se trouve nettement évoqué un dôme à lanterne (fig. 56-57 et 59), le jardin joue à imiter des types architecturaux au moyen de matériaux vivant ou laissés dans leur premier état « naturel », comme pour évoquer la « cabane » primitive où l'architecture trouverait son origine¹⁰².

On n'a pas assez remarqué que les « topiaires » et autres « architectures de verdure » sont justement l'occasion de descriptions minutieuses dans la première partie du *Journal* de Montaigne, celle qui est rédigée par son secrétaire. Certains aménagements singuliers comme la transformation d'arbustes ou même d'un seul arbre en « cabinets » fournissent d'importants développements. C'est le cas à Castello :

Il s'y voit là plusieurs bresseaux [berceaux] tissus et couverts fort épais, de tous arbres odoriférants, comme cèdres [cédratiers], cyprès, orangers, citronniers et d'oliviers, les branches si jointes et entrelacées qu'il est aisé à voir que le soleil n'y saurait trouver entrée en sa plus grande force, et des tailles de cyprès, et de ces autres arbres disposés en cet ordre, si voisins l'un de l'autre qu'il n'y a place à y passer que pour trois ou quatre. (...) Il y a aussi un cabinet entre les branches d'un arbre toujours vert, mais bien plus riche que nul autre qu'ils eussent vu ; car il est tout étoffé des branches vives et vertes de l'arbre et tout partout ce cabinet [est] si fermé de cette verdure qu'il n'y a nulle vue qu'au travers de quelques ouvertures qu'il faut pratiquer, faisant écarter les branches çà et là ; et au milieu, par un cours qu'on ne peut deviner, monte un surgeon d'eau jusques dans ce cabinet au travers et au milieu d'une petite table de marbre¹⁰³.

Cette description du *labyrinth* du jardin inférieur et du grand chêne aménagé en salle à manger rendent surtout compte des effets obtenus, comme l'ombre et l'opacité. En revanche, ce second type d'architecture végétale avait auparavant été décrit en détail à Schaffhouse, en Suisse. Le passage, qui explique chaque étape de la mise en forme de l'arbre, vaut à son tour la peine d'être reporté :

Il y a aussi un arbre de la façon duquel nous en avons vu d'autres, même à Baden, mais non pas de pareille grandeur. Des premières branches, et plus basses, ils se servent à faire le plancher d'une galerie ronde qui a vingt pas de diamètre ; ces branches, ils les replient contremont et leur font embrasser le rond de cette galerie, et se hausser amont autant

¹⁰¹. Voir Pozzana, 1997c, et le détail de la lunette d'Utens reproduit dans Mignani, 1993 p. 52.

¹⁰². Voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

¹⁰³. Montaigne, 1983, p. 180-182.

qu'elles peuvent. Ils tondent après l'arbre et le gardent de jeter [pousser] jusques à la hauteur qu'ils veulent donner à cette galerie, qui est environ de dix pieds. Ils prennent là les autres branches qui viennent à l'arbre, lesquelles ils couchent sur certaines clisses [claies d'osier] pour faire la couverture du cabinet ; et depuis les plient en bas pour les faire joindre à celles qui montent contremont et remplissent de verdure tout ce vide. Ils retendent encore après cela l'arbre jusques à sa tête, où ils laissent épandre ses branches en liberté. Cela rend une très belle forme et est un très bel arbre. Outre cela, ils ont fait sourdre à son pied un cours de fontaine qui se verse au-dessus du plancher de cette galerie¹⁰⁴.

Les deux moments du *Journal* décrivent le même type de structure, mais selon des points de vue opposés. Dans un premier temps, c'est la technique qui compte : l'observation d'une pratique horticole différente, selon une démarche quasi « ethnologique », comme en témoigne l'insistance sur ce « ils » – renvoyant peut-être à des jardiniers auprès desquels Montaigne et son secrétaire auraient pris leurs renseignements –, démarche qui correspond tout à fait à la conception du voyage chez le philosophe¹⁰⁵. Le silence sur ce mode de culture dans le passage sur le chêne de Castello vient-il seulement du souci d'éviter une redite ? On pourrait certes supposer que dans ce second cas, nos voyageurs n'ont pu interroger les jardiniers. Mais le texte insiste cette fois sur l'ouvrage et non sur son élaboration ; il souligne l'opacité végétale (« si fermé de cette verdure qu'il n'y a nulle vue qu'au travers de quelques ouvertures qu'il faut pratiquer »), le camouflage de l'alimentation hydraulique (« par un cours qu'on ne peut deviner »). Bref, il transcrit finalement l'escamotage du procédé, les interventions successives sur la croissance végétale, au profit du résultat. L'artifice se dérobe à la vue.

La dialectique entre dissimulation et exhibition de la procédure de création semble également valoir pour le tracé des jardins. De manière générale, celui-ci repose sur une série

¹⁰⁴. Montaigne, 1983, p. 106. Je remercie Gilles Polizzi d'avoir attiré mon attention sur l'importance de ce passage.

¹⁰⁵. Le célèbre essai « De la vanité », écrit après le séjour italien, donne un aperçu de la « philosophie du voyage » chez Montaigne. « Cette humeur avide des choses nouvelles et inconnues aide bien à nourrir en moi le désir de voyager. » Désir de l'autre, tel est bien la clef de voûte de cette expérience qui est d'abord conçue comme une forme active d'enquête sur l'humain : « Le voyager me semble un exercice profitable. L'âme y a une continuelle exercitation à remarquer les choses inconnues et nouvelles ; et je ne sache point meilleure école, comme j'ai dit souvent, à former la vie que de lui proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies et usances, et lui faire goûter une si perpétuelle variété de formes de notre nature » (Montaigne, 1992, III, 9, p. 948 et 973-974). Fausta Garavini note à ce propos que dans le *Journal de voyage*, « l'analogie est frappante entre les deux parties. On trouve dans la deuxième le même genre de remarques sur les paysages, les villes, les coutumes, les usages, les travaux de l'homme (...) ; l'attention est toujours portée, précisément, sur la marque de l'homme. (...) C'est la même sensibilité, la même attention pour le concret » (introduction à Montaigne, 1983, p. 18).

de partitions géométriques, aboutissant à des unités emboîtées telles que les *quadri* et les *compartimenti*¹⁰⁶. Du coup, la conception même du « dessin », c'est-à-dire du projet architectural, tend à être qualifiée par rapport à ces opérations de tracé : Vasari parle du *spartimento* de Tribolo à Boboli¹⁰⁷. Cette partition, exécutée avec « mesure et ordre », doit rester visible « d'un seul coup d'œil », explique Agostino Del Riccio lorsqu'il traite des vergers d'arbres fruitiers nains¹⁰⁸. En revanche, dans la catégorie plus irrégulière du *bosco*, *selvatico* ou *barco*, la grille modulaire s'estompe ou même s'efface. Nous l'avons observé en analysant la spatialité de Pratolino¹⁰⁹ ; certains témoignages contemporains en rendent justement compte en se référant au couple de l'art et de la nature. Par exemple, la relation de la visite de Grégoire XIII à la villa Lante à Bagnaia en 1578 évoque dans la moitié orientale du jardin, le *barco* proprement dit, les allées ombragées d'arbres et les massifs ou *boschetti* : ils sont « en partie produits de manière rustique par la nature, en partie plantés avec art et ingéniosité [*industria*]¹¹⁰ ». L'artifice s'entremêle avec le naturel.

Juxtaposer l'art et la nature, greffer le premier sur la seconde ainsi que le sous-entend la *terza natura* chez Taegio, représenterait donc la voie privilégiée du jardin de la *maniera*, du jardin de l'âge où la création artistique se pense comme procédure. Vasari conçoit l'imitation de la nature dans les grottes rustiques comme l'obtention d'« un ordre qui paraisse désordre et sauvage » ; Castiglione affirme que « le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art ». Il est un poète qui a condensé en six vers cet idéal de la dissimulation :

Et, ce qui accroît la beauté et le prix de l'œuvre,
L'art, qui fait tout, ne se découvre en rien.

¹⁰⁶. Voir sur ce point les développements à propos de ces termes dans le glossaire ci-dessous.

¹⁰⁷. Vasari, 1967, vol V, p. 482 : « fece il Tribolo tutto lo spartimento del monte in quel modo che egli sta, accomodando tutte le cose con bel giudizio a i luoghi loro, se ben poi alcune cose sono state mutate in molte parti del giardino » ; de même Silvani, 1975, p. 13 : « [Buontalenti] fece lo spartimento del giardino di Boboli buonissima parte del suo tempo ». Sur la question du *spartimento* comme projet de jardin, en tant que tracé architectural et disposition iconographique, voir *supra*, chap. 5, « Jardins hydrographiques ».

¹⁰⁸. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 53v (éd. Heikamp, 1981, p. 83) : « la prima cosa quadra il tuo giardino bene, et ogni cosa poi ti riuscirà con misura et ordine (...) et non deono alzare le piante de' campi nani più che alle spalle d'un uomo, et tutto si fa per godere tutto il giardino in una occhiata ».

¹⁰⁹. Voir *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

¹¹⁰. Arditio, BAV Urb. 818, fol. 229r (éd. Orbaan, 1920, p. 389) : « Prima che la Sua Santità entrasse in Bagnaia vidde il barco vicinissimo al castello, il quale, per essere voto d'animali, ritiene solo il nome di barco, essendo ora uno sopramodo bello et delizioso giardino con bellissimi viali, coperti da l'ombre di diverse sorti d'arbori, la maggior parte fruttiferi, oltr' a i boschetti, parte rusticamente prodotti dalla natura et parte piantati con industria et arte ».

On croirait (tant le cultivé se mêle au négligé)
que les ornements et les sites ne sont que naturels.
L'art semble être nature, qui par divertissement
imite en se jouant son propre imitateur¹¹¹.

Telle est l'un des sommets de la description du jardin d'Armide, au seizième chant de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Parmi les innombrables commentaires à ce texte, certaines observations succinctes de Mario Praz méritent d'être développées¹¹². L'historien de l'art rapproche en effet ce passage de trois modèles qui présentent justement une formulation voisine du rapport entre art et nature. L'un d'eux n'est autre que la *sprezzatura* chez Castiglione. Du côté du corpus de la poésie classique, il mentionne la description de la grotte de Diane chez Ovide :

Dans la partie la plus retirée du bois s'ouvre un antre où rien n'est une création de l'art ;
mais le génie de la nature a imité l'art [*simulaverat artem ingenio natura suo*] ; elle seule avec la
pierre ponce toute vive et avec le tuf léger y a formé une voûte sans apprêt¹¹³.

Les *Métamorphoses* offrent d'ailleurs au sujet de la grotte de Thétis l'autre idée mise en avant par Tolomei, Vasari et le Tasse, c'est-à-dire le mélange presque indiscernable du naturel et de l'artificiel :

Au milieu s'ouvre une grotte ; est-ce l'ouvrage de la nature ou bien de l'art ? On ne sait ;
pourtant elle est plutôt celui de l'art¹¹⁴.

Enfin, la structure même des vers du Tasse, qui reposent sur un jeu de déplacement des syntagmes par rapport à l'ordre logique de la phrase, illustrerait l'*hyperbaton* (distorsion ou

¹¹¹. Tasse, 1993, XVI, 9-10, p. 476 : « e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre, / l'arte, che tutto fa, nulla si scopre. // Stimmi (sì misto il culto è co 'l negletto) / sol naturali e gli ornamenti e i siti. / Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti ». La traduction française proposée par Jean-Michel Gardair (Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 505) me paraît particulièrement insatisfaisante pour ce passage crucial ; dans cette version, les deux derniers vers donnent un contresens : « On dirait un artifice de la nature, se plaisant à imiter par jeu son imitatrice ». En effet, « l'imitatrice » se rapporte bien à « arte », nom féminin, selon le *topos* qui est ici détourné à dessein : c'est l'art qui « normalement » imite la nature.

¹¹². Praz, 1975, « Il giardino di Armida » (1967), p. 111, en particulier note 1. Parmi la très vaste bibliographie sur le Tasse, je renvoie, pour d'autres lectures du jardin d'Armide et de sa place dans l'œuvre du poète, aux travaux suivants : Ulivi, 1966 (en particulier p. 238 et 248 sur la question de la nature) et Ulivi, 1981 ; Giamatti, 1966, p. 179-210 ; Bàrberi Squarotti, 1978, p. 188-215 ; Raimondi, 1980, p. 166-177 ; Venturi, 1981, p. 266-273, Venturi, 1982, p. 736-743, Venturi, 1985 et 1999 (notamment sur la fortune critique du texte) ; Larivaille, 1987, p. 89-110 et 1988 (sur son rôle dans la « topographie » de la *Jérusalem*) ; Pietrogrande – Bonomini, 1993, p. 164-167 (pour une analyse des éléments de composition décrits).

¹¹³. Ovide, *Métamorphoses*, III, 157-160 (éd. 1969-72, vol. I, p. 74) : « Cuius in extremo est antrum nemorale recessu, / Arte laboratum nulla ; simulaverat artem / ingenio natura suo ; nam pumice niuo / Et leuibus tofis nativum duxerat arcum ».

¹¹⁴. Ovide, *Métamorphoses*, XI, 235-236 (éd. 1969-72, vol. III, p. 9) : « Est specus in medio, natura factus an arte, / Ambiguum, magis arte tamen, quo saepe uenire ». Sur ces passages, voir Galand-Hallyn, 1994, p. 183-185.

interposition), figure rhétorique qui, pour Longin – dont le Tasse, sans doute de seconde main, utilise le traité –, pousse la *mimèsis* à son paroxysme :

Ainsi chez les meilleurs écrivains, par l'emploi des hyperbates, l'imitation s'approche des actions naturelles. Car l'art est alors accompli quand il semble être de la nature, et inversement la nature atteint le but quand elle enveloppe l'art sans qu'on l'y voie¹¹⁵.

« L'art semble être de la nature [*Di natura arte par*] », dit de même l'un des vers du Tasse. L'*ekphrasis* du jardin d'Armide est bien une poétique en acte, un métalangage dont l'énoncé désigne une position esthétique.

Mais à côté ou même au-delà de ces modèles, il faut sans doute retenir une matrice essentielle pour l'auteur des *Discours du poème héroïque* : la conception aristotélicienne de la *mimèsis*. On sait que le Tasse fut l'un des lecteurs les plus scrupuleux d'Aristote à la fin du XVI^e siècle, en particulier sur cette question de l'imitation sur laquelle il polémiquera dans les années 1585-1587 avec un Francesco Patrizi, défenseur d'une position platonicienne. En suivant de près le raisonnement de la *Poétique*, le Tasse articule *mimèsis* et vraisemblable, ce qui l'amène à définir l'imitation comme étude de la ressemblance. Françoise Graziani a très bien montré qu'il ne s'agissait nullement d'un repli vers une conception – décriée par Platon – de l'imitation comme copie des ressemblances, mais bien d'une affirmation de la dimension intellectuelle du travail du poète, qui engage « la volonté d'exercer un art ». Chez le Tasse, qui se rattache sur ce point à la tradition scolastique du *Deus artifex*, « l'art ne se comprend pleinement que par analogie avec l'œuvre créatrice divine » ; la *mimèsis* « signifie l'effort conscient et raisonné de l'intellect humain à se rendre ressemblant à l'esprit créateur¹¹⁶ ».

Or, dans la *Jérusalem délivrée*, l'art dont il est question est celui de la magie. Armide a créé un paradis enchanté et enchanteur en métamorphosant une île, pour séduire et même hypnotiser le chevalier qu'elle a ravi, Renaud. Son jardin est une pure illusion. Le texte cristallise ainsi ce que l'on pourrait appeler « l'imaginaire de l'imitation » dans la seconde

¹¹⁵. Longin, *Du sublime*, XXII, 1 (éd. 1993, p. 92). Le Tasse évoque l'*hyperbaton* comme l'une des figures propres à l'épopée (Tasse, 1997, *Discours du poème héroïque*, V, p. 330).

¹¹⁶. Graziani, 1987, p. 56 ; voir également Graziani, 1989a, sur la position du Tasse vis-à-vis du néoplatonisme florentin au sujet la conception de l'art (celui-ci cherchant à maintenir la relation aristotélicienne entre poétique et éthique, articulées notamment par la notion de *mimèsis*). Sur ce thème du *Deus artifex*, voir ci-dessous, « Le prince démiurge et thaumaturge ».

moitié du XVI^e siècle : reproduire les apparences phénoménales, la variété de la *natura naturata*, par un mouvement qui emprunterait fictivement à la nature ses propres procédures de génération. S'il ne s'agit pas de renverser la *mimèsis*, comme le fera Oscar Wilde, le poète joue précisément sur une « distorsion » du rapport paradigmatique entre art et nature. « L'art semble être nature » (« *Di natura arte par* »), et cette fausse nature semble « par jeu imiter » l'art (« *che per diletto l'imitatrice sua scherzando imiti* »). L'art imite une nature qui se mettrait à l'imiter. Le motif poétique qui détermine ce passage, c'est une sorte de *jeu de miroir*, comme celui qui articule les deux figures humaines réfugiées dans ce jardin, Renaud et Armide, et que les peintres choisiront en tant qu'image emblématique de cet épisode du poème¹¹⁷.

À la fin du XVIII^e siècle, lorsque le débat sur les jardins « irréguliers » ou « à l'anglaise » gagnera l'Italie, de nombreux théoriciens feront du jardin d'Armide le prototype littéraire du « nouveau style », certains supposant même que la description du Tasse s'était fondée sur le Regio Parco de Turin¹¹⁸. D'un autre côté, une partie de l'historiographie récente a souvent vu dans Pratolino l'anticipation du jardin pittoresque¹¹⁹ ; on a également rapproché le *barco* de François, refuge hors de la « vie civile », du paradis tentateur chanté par le poète mélancolique¹²⁰. Ce dernier parallèle peut être développé sur d'autres plans. En effet, Pratolino semble non seulement refléter, comme nous l'avons vu, un imaginaire « romanesque » du parcours dans le jardin comme aventure¹²¹, mais il apparaît aussi comme l'un des jardins où l'idéal « esthétique » formulé dans la *Jérusalem* s'est peut-être le mieux incarné : celui qui consiste à présenter, dans une sorte de jeu, l'œuvre d'art comme une production de la nature¹²². Avec ses grottes rustiques et ses topiaires, avec son tracé où le

¹¹⁷. Tasse, 1993, XVI, 20, p. 479-480. De même, en XVI, 30, p. 483, c'est le miroir formé du bouclier magique tendu par Charles et Ubalde, dans lequel Renaud voit soudain son image, qui réveille le héros du charme qui le tenait hypnotisé et met fin à l'illusion du jardin.

¹¹⁸. Voir à ce sujet Praz, 1975, « Il giardino di Armida » (1967), p. 97-117, et la mise au point historiographique de Venturi, 1981, p. 266-274 : en appendice à sa *Dissertazione sui giardini inglesi*, lue en 1792 et publiée en 1809, Ippolito Pindemonte se réfère à Vincenzo Malacarne, qui venait de faire état d'une lettre du Tasse à Giovanni Botero, où le poète expliquerait qu'il a décrit fictivement le Regio Parco dans le jardin d'Armide (voir le texte de Pindemonte désormais reproduit dans Azzi Visentini, 1999b, vol. II, p. 173-176) ; comme l'a établi la critique postérieure, ce document était apocryphe.

¹¹⁹. Voir *supra*, chap. 3, « Vers le sublime ».

¹²⁰. Voir notamment Battisti, 1989, vol. I, p. 286, et Berti, 1967, p. 107.

¹²¹. Voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi » et « Délices et tourments ».

¹²². Tagliolini, 1994, p. 168, a eu tout à fait raison de rapprocher Pratolino et le jardin d'Armide par rapport à la question de l'artifice – point de vue que je cherche à développer ici. On peut d'ailleurs lire comme un écho à la formule du Tasse chez Agolanti, BNCF Magliab. VII 8, fol. 44r : « *e non sa già se l'arte, / O la natura in questo*

schéma régulateur s'estompe sous l'épaisseur des frondaisons, au travers du relief et dans le réseau sinueux des *gamberaie*, avec sa topographie qui se donne comme une géographie en réduction¹²³, Pratolino aurait représenté l'une des applications les plus abouties de cette conception de la *mimèsis* poussée dans ces derniers retranchements : en imitant les éléments du monde naturel (*natura naturata*) et surtout le principe qui les génère (*natura naturans*), l'art parviendrait à produire à son tour de la (fausse) nature, à se faire *ars naturans*¹²⁴. C'est par une analyse des enjeux de l'un des éléments les plus caractéristiques de la villa, les automates, que certaines des implications d'une telle conception vont s'éclairer.

La pensée technique

On doit à Eugenio Battisti, dans sa grande enquête sur « l'anti-Renaissance » parue en 1962, d'avoir donné l'une des premières analyses d'ensemble de Pratolino, quand seul l'article de Webster Smith, publié l'année précédente, avait décelé l'importance de la villa dans l'histoire des jardins et en avait d'ailleurs pressenti l'inscription dans la question « maniériste » de l'art et de la nature¹²⁵. Or, en proposant une relecture décisive de la culture que, depuis les années 1920-30, l'historiographie germanique avait baptisé du nom de

opra, e precede » (Agolanti semble d'ailleurs se référer dans sa dédicace aux poèmes composés par le Tasse sur Pratolino : voir *infra*, document 3).

¹²³. Il nous faudra encore revenir sur cet aspect *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vulcain ».

¹²⁴. Certains travaux sur la culture du XVI^e siècle forgent la même expression. Il faut surtout citer le livre récent de Jeanneret, 1997, sur l'imaginaire des « métamorphose des corps et des œuvres », qui a formulé certains enjeux cruciaux à ce sujet : il fait allusion à « l'*ars naturans*, l'art comme jaillissement et fabrication », en soulignant ce point essentiel de l'esthétique de cette période : « L'art donne à voir le processus qui l'a suscité ; s'il décrit le monde, il représente aussi la représentation. Il s'élabore comme un événement en cours de réalisation. L'auteur révèle en soi un *acteur* et la poésie laisse filtrer en elle le *poïen* qui la fait » (p. 239). La problématique que j'ai commencé à cerner va exactement dans ce sens. Cependant, Michel Jeanneret suggère qu'au sein de la théorie de l'art, ce soit le courant « néoplatonicien » et sa « psychologie de la création » qui aient orienté la réflexion esthétique dans cette direction et favorisé « la mise en scène de la genèse de l'œuvre » (voir surtout p. 240 et suiv.). Comme je l'ai déjà dit, mon approche tend au contraire, à la suite des hypothèses lancées par Patricia Falguières, à identifier une base essentiellement aristotélicienne dans cette pensée de la création comme procédure faisant retour sur elle-même, pensée qui a semble-t-il trouvé dans l'art des jardins un terrain privilégié. Les développements qui suivent tenteront de l'illustrer sur le cas d'espèce fourni par les automates. Les questions qui vont être soulevées sont dans une large mesure rattachées à un nœud, qui mérite à lui seul une enquête considérable restant encore largement à mener, et dont je ne peux traiter ici qu'indirectement sans prétendre nullement vouloir le défaire : le rapport entre *pratique* et *théorie* artistiques au XVI^e siècle.

¹²⁵. Smith, 1961, en particulier p. 166-168.

maniérisme, Battisti fait de ce développement sur Pratolino le point d'orgue d'un chapitre justement intitulé : « Pour une iconologie des automates¹²⁶ ». L'hypothèse de fond qu'il y défend, c'est que l'une des modifications majeures intervenues au cours de la Renaissance aurait reposé sur l'émancipation de la technologie du seul règne de la culture matérielle, et que ce passage aurait été finalement la manifestation d'une nouvelle valeur accordée à la science, reconnue comme un domaine autonome où pouvaient se réaliser les plus hautes capacités humaines¹²⁷. L'automate ou plus généralement la machine avaient certes connu au Moyen Âge une utilisation symbolique, mais elle restait inféodée à la sphère religieuse, dont elle se détache au *Cinquecento*. L'« anoblissement » de la technique, son élévation au rang des activités quotidiennes du prince – dont François, « *dux mechanicus* », serait la figure emblématique –, auraient accompagné son acquisition d'un statut épistémique et non plus seulement opératoire. Activité désormais cognitive, la technique aurait dès lors ouvert la voie à une interprétation mécaniste de la nature, telle qu'elle sera théorisée par Descartes un demi-siècle plus tard, et dans laquelle l'automate servira d'ailleurs de paradigme pour penser le vivant¹²⁸.

Ce faisant, Battisti arrive à une conclusion assez peu éloignée de certains historiens des sciences : ainsi Paolo Rossi, dans *Les Philosophes et les machines* également publié en 1962, retrace l'une des origines de la « révolution scientifique » dans la nouvelle conscience d'une fonction heuristique de l'expérimentation de la part des milieux savants, liée à un intérêt accru pour les « arts mécaniques », qui avaient jusque-là été largement laissés en marge du territoire officiel du savoir au profit des seuls « arts libéraux »¹²⁹. En d'autres termes, la technique au sens étroit du terme deviendrait de plein droit l'un des domaines où s'élabore

¹²⁶. Battisti, 1989, chap. 8 : « Per una iconologia degli automi », vol. I, p. 249-286, spécifiquement p. 268-286 sur Pratolino.

¹²⁷. Voir Battisti, 1989, vol. II, p. 861 (mise au point dans les notes supplémentaires de la réédition du livre).

¹²⁸. Il faut renvoyer, comme le faisait du reste Battisti, 1989, vol. I, p. 285, au bel essai de Baltrušaitis, 1996, « Descartes : les automates et le doute » (1955), p. 85-100. Sur la question des automates dans le cartésianisme et sa place dans une évolution de la pensée technique sur la « longue durée », voir plus récemment Solla Price, 1964, et surtout Beaune, 1980, en particulier chap. 4 : « L'automate rationnel et intellectuel », p. 169-218, ainsi que Giglioni, 1994, et la récente synthèse de Rossi, 1997, p. 187-214. Ajoutons qu'avec Descartes et son équation entre corps naturel et machine, le principe aristotélicien d'une infériorité de l'art par rapport à la nature vole en éclats (voir à ce sujet Rossi, 1996, appendice 1 : « Le rapport art-nature et la machine du monde », p. 141-148).

¹²⁹. Rossi, 1996, chap. 1 : « Arts mécaniques et philosophie au XVI^e siècle », p. 5-65. Koyré, 1981, « Les philosophes et les machines. Du monde de l'à-peu-près à l'univers de précision » (1948), en particulier p. 344, est sans doute l'un des premiers s'être interrogé sur la spécificité de la « pensée technique » à la Renaissance. Sur le rapport entre science et technique dans la culture de la Renaissance, voir aussi la mise au point méthodologique de Vasoli, 1985.

la pensée. Savoir spéculatif et savoir empirique ne peuvent s'échafauder qu'en s'épaulant l'un l'autre. Telle serait par exemple la conception de l'architecture chez Daniele Barbaro : « l'union féconde entre *pratique* et *théorie*¹³⁰ », l'association de la « fabrique », d'une méditation sur les usages, et du « discours », d'une rationalité qui élabore la forme constructive régulatrice fondée sur les proportions¹³¹. En un mot, une *technologie*.

Si la piste lancée par Battisti n'est pas directement reliée à la thématique de la *mimèsis*, elle invite à replacer la question qui nous occupe dans un cadre historique plus large. Tout d'abord, on ne doit pas oublier que François, *dux mechanicus* pour reprendre la belle expression qu'emploie l'historien, a été aux côtés de Buontalenti l'un des spécialistes des techniques de contrefaçon¹³². Faux cristal de roche, gemmes factices, porcelaine « à la chinoise » : les sujets de recherche expérimentale des *Fonderie* grand-ducales et du Casino de San Marco ont en grande partie reposé sur la mise au point de procédés de fabrication¹³³. L'art au sens de technique est une réalité quotidienne pour les deux hommes. Et à côté des aspects politiques qui peuvent s'y rattacher – la figure du « prince savant » –, ces intérêts technologiques ont aussi une portée économique. Le cas des brevets obtenus par Buontalenti en 1578-1579 pour des engins hydrauliques est significatif¹³⁴. Dans l'Europe de la Renaissance et de l'essor du capitalisme, les inventions mécaniques participent à ce qu'il faut bien appeler une « révolution préindustrielle », qui réorganise les activités productives en cherchant à « automatiser » le travail humain, dans un souci tout à fait rationnel de rentabilité¹³⁵. La « culture des ingénieurs », domaine historiographique de plus en plus exploré¹³⁶, a été l'un des pivots de ce mouvement historique. En assurant à la fois la refonte

¹³⁰. Rossi, 1996, p. 21.

¹³¹. Vitruve – Barbaro, 1567, p. 8-10 : l'architecture « *nasce da fabrica e da discorso. (...) Fabrica è continuo et esservitato pensiero dell'uso, che di qualunque materia, che per dar forma all'opera proposta si richiede, con le mani si compie. Discorso è quello, che le cose fabricate prontamente e con ragionevole proportionone può dimostrando manifestare. (...) Perché adunque i puri pratici non hano acquistato credito ? Perché l'Architettura nasce da discorso. Perché solo i letterati ? Perciòché l'Architettura nasce da fabrica* ». Sur ce sujet, voir désormais Caye, 1995.

¹³². Le secrétaire de Montaigne, 1983, p. 178, notait avec justesse que le grand-duc « prend plaisir à besogner lui-même, à *contrefaire* des pierres orientales et à labourer le cristal » (je souligne).

¹³³. Voir *supra*, chap. 4, « Le prince et la botanique ».

¹³⁴. Voir *supra*, chap. 5, « L'esprit de système : un concert poétique ».

¹³⁵. Je renvoie entre autres au cadre général tracé par Marchis, 1994, chap. 2 : « Il Rinascimento delle macchine », p. 65-128. Voir également, au sujet de l'Espagne, les nombreux domaines abordés dans la récente exposition *Felipe II : los ingenios y las máquinas*, 1998, en particulier chap. 5 : « Ingenios y máquinas para la industria », p. 241-321.

¹³⁶. Outre le livre désormais classique de Gille, 1964, voir les perspectives ouvertes par Vérin, 1993, et par le récent colloque *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, 1998.

des savoirs théoriques et pratiques légués par l'Antiquité – l'hydraulique et la mécanique d'un Archimède ou d'un Héron d'Alexandrie, la technologie détaillée par un Vitruve – et l'exploitation des connaissances empiriques accumulées jusque-là, les efforts des ingénieurs ont cherché à développer des procédés qui utilisent les sources « naturelles » d'énergie, en particulier l'écoulement de l'eau, afin d'améliorer les capacités de production « industrielle », de la métallurgie au textile en passant par l'imprimerie, la papeterie et la meunerie. Les répercussions en sont même profondes, et bien des domaines sont bouleversés par l'avant-garde technologique, comme la guerre ou encore la construction. Bref, la machine a partie liée avec la « modernité ».

Ces préoccupations se reflètent dans les traités et recueils de modèles qui fleurissent alors ; il sont inscrits, chez les plus brillants de ces ingénieurs à la carrière souvent internationale, dans une démarche tout à fait assumée de publicité personnelle et d'offre de services aux puissances politiques, lesquelles mesurent désormais combien le pouvoir ne peut se passer de ce savoir et savoir-faire. Les « théâtres de machines » richement illustrés traduisent en quelque sorte le nouveau statut reconnu à la technique¹³⁷. Art à part entière, elle a droit à des expositions systématiques et, malgré la valeur promotionnelle de ces publications et donc l'orientation personnelle qui s'y trouve mise en avant – chaque auteur y privilégie ses « propres » inventions –, celles-ci manifestent une certaine ambition encyclopédique. D'ailleurs le modèle heuristique que ces traités semblent privilégier n'est autre que celui des *Problèmes* pseudo-aristotéliens. Ainsi, le *Mechanicorum liber* de Guidobaldo dal Monte (1577) défend nettement la dimension théorique des arts mécaniques en tant que mathématiques appliquées ; l'ouvrage est traduit en italien dès 1581¹³⁸, et la plupart de ces livres sont rédigés, de manière caractéristique, en langue vulgaire. Par exemple, Agostino Ramelli publie en 1588, dans une double version française et italienne, *Le diverse et artificiose machine (...) nelle quali si contengono varii et industriosi movimenti, degni di grandissima speculatione, per cavarne beneficio infinito in ogni sorte d'operatione*¹³⁹. À lui seul, le titre est significatif : les engins dont il traite reposent sur des mécanismes « dignes de la plus grande spéculation », en particulier d'ordre mathématique, et permettent « d'en tirer

¹³⁷. Voir à ce sujet Rossi, 1996, en particulier p. 45-65, et 1997, p. 35-54, mais aussi les observations récentes de Marchis – Dolza, 1998.

¹³⁸. Monte, 1581 ; sur cet ouvrage et son auteur, voir récemment Gamba, 1998.

¹³⁹. Ramelli, 1588 ; voir également la traduction anglaise assortie d'une reproduction en fac-similé des illustrations (Ramelli, 1994).

bénéfice infini dans toutes sortes d'opérations ». L'ingéniosité (*industria*) est le critère épistémique dont la démarche des *ingegneri* se réclame en tant que *technè*, mise au point et codification de procédures, réglage intelligent d'opérations pratiques ; elle constitue dès lors le domaine où ces opérations s'appliquent : l'industrie (fig. 137). Ce courant s'est notamment développé à Florence¹⁴⁰ : ainsi Bernardo Puccini, ingénieur au service de François, compose une anthologie restée inédite, proche de celle de Ramelli, où les modèles de machines actionnées par la force de l'eau servent des fins utilitaires¹⁴¹. De même, Salomon de Caus enquête sur *Les Raisons des forces mouvantes*¹⁴², c'est-à-dire qu'il s'attache à décrire un certain nombre de principes d'hydraulique sous la forme de « théorèmes », et à les illustrer dans des ornements de jardins – fontaines, orgues hydrauliques et automates –, selon des exemples qui sont en grande partie inspirés de Pratolino. Le jardin – avec le théâtre – serait bien une sorte de laboratoire, d'atelier où princes et ingénieurs expérimentent les machines qui, au même moment, sont mises en application dans les secteurs de production, voire exportées dans le reste de l'Europe. Battisti semble avoir suggéré à juste titre qu'à Pratolino, « au lieu d'un arc de triomphe, François érige aux portes de la cité une espèce d'exposition permanente de la technique¹⁴³ » : Buontalenti y aurait en quelque sorte publié son théâtre de machines en trois dimensions.

D'autant plus que les automates de Pratolino ne représentent pas seulement des sujets mythologiques, mais aussi des scènes de genre où apparaissent des engins typiques de cet âge de la « proto-industrie ». Les maquettes de machines se trouvant dans la Grande Grotte ont été dessinées par Giovanni Guerra (fig. 39) : à côté des meulières du rémouleur et du pressoir, actionnées par la force humaine ou animale, on trouve deux systèmes exploitant une roue à aube afin de faire fonctionner un moulin et une forge. Ces derniers superposent en définitive le thème du « théâtre d'automates » proprement dit, dont la fonction ornementale implique de dissimuler le mécanisme hydraulique dans un socle, sous le « plateau » de la « scène » (fig. 136), et celui du « théâtre de machines », de l'illustration

¹⁴⁰. Voir de manière générale Dezzi Bardeschi, 1985°, et surtout Lamberini, 1998.

¹⁴¹. Puccini, BNCF Palat. 1077. Ce codex, attribué à Ramelli par Carlo Pedretti (note manuscrite datée de 1971 sur la page de garde) et même à Buontalenti par Dezzi Bardeschi, 1985a, p. 21, est en fait dû à Puccini comme l'ont établi les recherches de Lamberini, 1990 et 1992.

¹⁴². Caus, 1615.

¹⁴³. Battisti, 1989, vol. I, p. 269 : « *Invece che un arco trionfale, Francesco I, alle porte della città, erge una una specie di esposizione permanente della tecnica* ».

technique où, au contraire, c'est la machinerie elle-même que l'image doit montrer (fig. 137).

Toutefois, s'il apparaît clairement que les automates ont joué un rôle moteur dans l'évolution de la technologie¹⁴⁴ et que la notion même de « progrès » scientifique et technique dans la conception de l'histoire s'est développée à partir de la fin du XVI^e siècle en grande partie dans le sillage des préoccupations des ingénieurs¹⁴⁵, ne retenir que cet aspect de la culture offrirait le risque d'une interprétation sans doute réductrice de la diffusion des automates dans les grottes de jardins.

La « magie » des automates : l'artifice animé

Interrogeons certains témoignages des contemporains. « Il y a non seulement de la musique et harmonie qui se fait par le mouvement de l'eau, mais encore le mouvement de plusieurs statues et portes à divers actes que l'eau ébranle¹⁴⁶ » : comme Montaigne, les visiteurs des grottes de Pratolino ont tous été impressionnés par les automates créés par Buontalenti et ses collaborateurs, ces mouvements et ces sons qui en font une sorte de spectacle permanent¹⁴⁷. Certains dataient en fait de l'époque de Ferdinand ; c'est le cas des fontaines d'Hercule, de Narcisse et du Berger, conçues par Tommaso Francini à l'intérieur de l'*Apennin*¹⁴⁸, ou encore de la Samaritaine installée dans la grotte servant de salle à manger¹⁴⁹, dessinée par Schickhardt (fig. 44) puis par Guerra (fig. 43). Mais nous savons par les descriptions précoces du jardin, celle de Francesco de' Vieri en particulier, que dès le règne de François, nombre des automates étaient déjà en place dans les principales grottes

¹⁴⁴. Voir notamment les observations de Bedini, 1964.

¹⁴⁵. Rossi, 1996, chap. 2 : « L'idée de progrès scientifique », p. 67-103, en particulier p. 74-77.

¹⁴⁶. Montaigne, 1983, p. 175, dont je conserve le texte sans corriger, comme le font certains éditeurs, en « plusieurs statues que l'eau ébranle et porte à divers actes ». La suite de ce chapitre développe les points exposés lors d'une communication intitulée « L'artifice animé : sur l'esthétique maniériste de l'automate » (Brunon, 1999a).

¹⁴⁷. Voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments ».

¹⁴⁸. Voir *supra*, chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

¹⁴⁹. Vieri, 1586, p. 37 (éd. Barocchi, 1977, p. 3410) ne mentionne que le berger, et non cette « nymphe » comme l'appelle Guerra.

du palais¹⁵⁰ : Galatée (fig. 40), la Renommée et le Dragon (fig. 35), ou encore Pan et Syrinx (fig. 34).

Si ce n'est pas la première fois que des automates sont utilisés dans l'ornementation d'un jardin à l'époque moderne¹⁵¹, Pratolino a sans conteste été le grand laboratoire de leur mise en œuvre dans les grottes artificielles, en donnant naissance à ce courant qui touchera sur plus d'un demi-siècle la plupart des cours de l'Europe entière – du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye à Hellbrunn et à l'Hortus Palatinus de Heidelberg –, ce que Luigi Zangheri a appelé la diffusion des « jardins de merveilles », où les mécanisme hydrauliques sont l'un des principaux attraits¹⁵². Déjà, à la fin du XVI^e siècle, Pratolino est d'ailleurs érigé en modèle de ce point de vue : Del Riccio s'y réfère explicitement dans son énumération des automates prévus dans les grottes de son *bosco regio*¹⁵³. De son côté, Giovanvettorio Soderini explique que dans les grottes, « on fera faire à des statues différents mouvements au moyen de l'eau¹⁵⁴ », et en donne quelques exemples. Pratolino n'est pas nommé, suivant un choix sans doute délibéré de la part de l'ancien courtisan exilé, celui de taire les principaux jardins médicéens dans ses traités d'agriculture ; mais fort probablement, c'est la villa de François que Soderini a en tête.

Les visiteurs se disent frappés par le degré d'illusionnisme atteint dans ces artifices. Les automates réaliseraient le fantasme plinien d'une imitation parfaite de la nature, et même de la vie. Deux motifs courent sous toutes les plumes : ces statues ont l'air vivantes, et les mécanismes qui les actionnent demeurent invisibles. Par exemple, Fynes Moryson évoque ainsi la grotte de Galatée :

Ici, en tournant une clef, des statues de nymphes sont tirées hors de la grotte par la force de l'eau, puis rentrent à nouveau comme si elles étaient vivantes, l'eau restant invisible¹⁵⁵.

¹⁵⁰. Vieri, 1586, en particulier p. 35 et 43-44 (éd. Barocchi, 1977, p. 3408-3409 et 3412-3413).

¹⁵¹. Outre le fameux château d'Hesdin à la fin du XIII^e siècle, mais dans lequel les « automates » devaient en réalité n'être que d'un degré mécanique assez rudimentaire d'après la documentation d'archives disponible (voir la mise au point de Buren, 1986), Pietrogrande, 1999, p. 182, signale le cas du Castello del Buon Consiglio de Trente, décrit en 1539 par Pier Andrea Mattioli, où un petit théâtre d'automates actionné par l'eau aurait été aménagé dans une grotte.

¹⁵². Zangheri, 1991a, mais voir aussi Zangheri, 1984, 1985, 1986a et b, 1987a et 1995. Voir également *supra*, chap. 2, « Le jardin comme collection ».

¹⁵³. Voir *infra*, appendice 2, « Le *bosco regio*, catalogue encyclopédique ».

¹⁵⁴. Soderini, 1902-07, vol. III, p. 264 : « *Faccinsi fare diversi moti a statue con l'acqua* ».

¹⁵⁵. Moryson, 1907-08, vol I, p. 328-329 : « *here by the turning of a pipe, certaine images of Nymphes are carried by the water out of the Cave, and in againe, as if they had life, no water being seene* ».

Pour Claude-Énoch Virey,

Tant de choses y sont bien jouant leurs parties

Par mouvements secrets,

et les statues abritées dans ces grottes « par ressorts secrets comme de soi se meuvent¹⁵⁶ ». Agolanti oppose à quelques vers de distances les sculptures proprement dites – « Seul le souffle vital [*spirto*] manque à ces marbres » –, et les automates de la grotte de Galatée : « Il les voyait bouger comme s'ils possédaient un souffle vital¹⁵⁷. » Dans sa biographie de Cosimo Lotti, Baldinucci fera allusion à ces mécanismes de Pratolino, « toutes les statues qui, actionnées par la force de l'eau, sont occupées à diverses actions, et qui paraissent véritablement animées¹⁵⁸ ».

Aussi doit-on tenir compte de cette résonance, esthétique et symbolique, des automates. Deux études ont cherché à en délimiter les enjeux, en défendant une lecture assez différente de celle de Battisti.

Pour Alessandro Rinaldi, les automates constitueraient l'étape finale de la « recherche de la troisième nature » dans les jardins du XVI^e siècle, autrement dit le terme ultime de la dialectique entre art et nature qui s'y fait jour, reposant sur l'émerveillement que doit ressentir le spectateur¹⁵⁹. Il se base notamment sur l'idée de *meraviglia* telle qu'elle est définie par Francesco de' Vieri dans son exégèse de Pratolino, idée que nous avons déjà commentée : « Admirables et stupéfiantes sont toutes ces choses dont on ne connaît pas les causes, et ce soit parce qu'elles nous sont au départ inconnues, soit parce que ces causes nous restent occultes durant notre vie en ce monde. » On se souvient que Vieri distingue deux modes de *meraviglia*, le premier étant sollicité par les artifices proprement dits (« Les œuvres artificielles se rapportent à l'émerveillement [*maraviglia*] et à la stupeur [*stupore*] suivant le premier mode, parce qu'on n'en saisit pas immédiatement la raison, et qu'elles sont faites avec une qualité hors du commun »). Mais selon Rinaldi, l'automate renvoie aussi au second mode (« Chez les premiers philosophes, de nombreux effets de la nature,

¹⁵⁶. Virey, 1999, II, 705-706 et 778, p. 70 et 73.

¹⁵⁷. Agolanti, BCNF Magliab. VII, 8, fol. 82r : « *Lo spirto solo a questi marmi manca* » ; fol. 83v : « *e muover gli veda, / Come s'avesser' spirto* » ; de même fol. 85r : « *più d'un angello / Che, come vivo fusse l'acqua ogn'ora / Fa muovere* ».

¹⁵⁸. Baldinucci, 1974-75, vol. V, p. 8 : « *tutte le figure che, movendosi a forza d'acqua, fanno diversi loro ufficii, che paion veramente animate* ».

¹⁵⁹. Rinaldi 1979, p. 168-172.

sinon tous, provoquèrent de l'émerveillement et de la stupeur¹⁶⁰ »), et par là à la métaphysique. L'artifice reposerait ainsi sur une ambiguïté structurelle entre d'une part la technologie rationnelle qui s'y trouve appliquée – celle que valorise Battisti –, de l'autre sa « mythologie », l'aura magique d'un mécanisme dont on ne saisit pas immédiatement les causes réelles et qui apparaît de prime abord comme une contrefaçon du vivant : cette zone de mystère qui entoure l'inexplicable vitalité de la matière inerte de l'automate fait postuler chez le visiteur « l'initiative d'une puissance surnaturelle, l'intervention d'une divinité démiurgique¹⁶¹ ». On remarquera tout de même que le texte de Vieri est loin d'impliquer une approche « occultiste » de l'artifice, et qu'il se réfère avant tout au concept aristotélicien de *thaumaston* : « L'émerveillement, ou la stupeur, n'est autre qu'un grand désir de savoir la cause de certains effets qui surviennent rarement, désir grâce auquel nous nous absorbons dans la considération et la recherche de cette cause¹⁶². »

Pour sa part, Philippe Morel a approfondi et nuancé cette ligne interprétative en reprenant la perspective ébauchée par Rinaldi, la dialectique entre art et nature, et certaines des sources qu'il utilise¹⁶³. Il cite à son tour un autre texte qui rend compte de l'émerveillement produit par les automates, l'introduction de Bernardino Baldi à sa traduction des *Automata* du mathématicien grec Héron d'Alexandrie (1589). Le mécanisme qui actionne l'automate reste dissimulé ; la machine poserait dès lors la question de l'intériorité de l'objet artistique. Baldi explique en effet :

Comment pourrait ne pas émerveiller le fait de voir que l'art, lequel est un principe extrinsèque, puisse donner aux choses inanimées un mouvement intrinsèque, semblable à celui que donne la nature elle-même aux choses naturelles¹⁶⁴ ?

Morel relie ce passage à deux autres textes¹⁶⁵. Dans sa *Pirotechnia* (1540), Vannoccio Biringuccio affirme :

¹⁶⁰. Vieri, 1586, p. 56-57 : « *mirabili e stupende son tutte quelle cose delle quali non si sanno le cagioni, e questo può essere, ò perche sul principio ci sono incognite, o vero perché le cagioni ci sono sempre occulte per mentre che viviamo in questo mondo. A' primi Filosofanti gli effetti naturali, se non tutti, almeno di molti arrecarono maraviglia e stupore. (...) L'opere artificiose sono di maraviglia et di stupore nel primo modo, perché non subito se ne ritrova la causa, et perché sono fatte con tanta virtù, che supera il comune uso* ». Voir *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

¹⁶¹. Rinaldi, 1979, p. 171 : « *l'iniziativa di una potenza sovranaturale, l'intervento di un demiurgo divino* ».

¹⁶². Vieri, 1586, p. 57 : « *la maraviglia, o lo stupore non è altro che un gran desiderio di sapere la causa di alcuni effetti che di rado avvengono, mervè del quale desiderio ci occupiamo tutti nella considerazione et investigatione di essa* ».

¹⁶³. Morel, 1987a, étude reprise en français dans Morel, 1998, chap. 4 : « La fonction symbolique des automates », p. 107-121.

¹⁶⁴. Baldi, 1601, fol. 10r : « *come non ha da porgere maraviglia il veder che l'arte, laquale è principio estrinseco, dia a le cose inanimate un moto intrinseco, e simile a quello, che a le cose naturali dà la natura medesima ?* ». J'utilise la seconde édition, revue et corrigée par rapport à la *princeps* de 1589.

La nature procède dans les choses d'une manière intrinsèque, et avec toute sa substance première [*radical sostanza*] passe tout entière dans le tout, et l'art, beaucoup plus faible qu'elle, la suit et tente de l'imiter, mais par des voies extérieures et superficielles¹⁶⁶.

En outre, Marsile Ficin semble développer la même idée au début du quatrième livre de la *Théologie platonicienne* (1482) ; il n'est pas inutile de citer ce passage, dont, suggère Morel, « Baldi s'est probablement inspiré¹⁶⁷ », et qui présente effectivement une formulation très proche :

Si l'art humain n'est pas autre chose qu'une sorte d'imitation de la nature et si cet art crée [*fabricat*] des œuvres par les raisons déterminées de ces œuvres, la nature elle-même opère [*efficit*] de la même façon et avec un art d'autant plus efficace et plus habile qu'elle produit avec plus d'efficacité [*efficit efficacius*] et produit des œuvres plus belles. Et si l'art, qui produit des œuvres sans vie et met en jeu des formes ni principales ni entières, possède des raisons vivantes, à plus forte raison doit-on penser qu'il y a des raisons vivantes dans la nature, qui engendre des vivants, et produit des formes principales et entières. Qu'est-ce que l'art humain ? Une nature façonnant la matière de l'extérieur. Qu'est-ce que la nature ? Un art organisant la matière de l'intérieur, *comme s'il y avait dans le bois un ouvrier qui travaillerait le bois*. (...) Dans l'art de la nature, une sorte de sagesse divine, par l'intermédiaire des raisons intellectuelles, donne aux semences naturelles la puissance vivifiante et motrice qui lui est unie et, par celle-ci, informe aussi très facilement de l'intérieur, la matière. Qu'est-ce que l'œuvre de l'art ? L'intelligence de l'artisan dans une matière distincte. Qu'est-ce que l'œuvre de la nature ? L'intelligence de la nature dans une matière qui lui est unie¹⁶⁸.

On retrouve bien l'affirmation d'une supériorité de la nature par rapport à l'art sur le plan de l'immanence à la matière d'un principe formel de création. Morel commente avec raison : « Contrairement aux œuvres d'art ordinaires, les automates sont animés, et ils portent en eux le principe d'animation dont ils sont solidaires », « ils se donnent comme le point d'aboutissement et l'expression parachevée d'une imitation de la nature qui,

¹⁶⁵. Morel, 1998, p. 111.

¹⁶⁶. Biringuccio, 1559, I, fol. 5v : « *atteso che la natura procede nelle cose intrinsecamente, e che con ogni sua radical sostanza passi tutta nel tutto, et l'arte debolissima rispetto a essa, segue, per veder di imitarla, ma va per vie esteriori, e superficiali* ».

¹⁶⁷. Morel, 1998, p. 111.

¹⁶⁸. Ficin, 1964-70, IV, 1, vol. I, p. 146-147 : « *si ars humana nihil est aliud quam naturae imitatio quaedam, atque haec ars per certas operum rationes fabricat opera, similiter efficit ipsa natura, et tanto vivacior sapientiorque arte quanto efficit efficacius et efficit pulchriora. Ac si ars vivas rationes habet, quae opera facit non viventia, neque principales formas inducit, neque integras, quanto magis putandum est vivas naturae rationes inesse, quae viventia generat formasque principales producit et integras. Quid est ars humana ? Natura quaedam materiam tractans extrinsecus. Quid natura ? Ars intrinsecus materiam temperans, ac si faber lignarius esset in ligno. (...) in naturali arte divina quaedam sapientia per rationes intellectuales vim ipsam vivificam et motricem ipsi coniunctam naturalibus seminibus imbuit, perque hanc materiam quoque facillime format intrinsecus. Quid artificium ? Mens artificis in materia separata. Quid naturae opus ? Naturae mens in coniuncta materia* » (trad. Raymond Marcel, je souligne). Chastel 1982, p. 215, fait également référence à ce passage à propos de la « vie de la nature » chez Ficin.

d'extrinsèque et inanimée qu'elle était, se fait également intrinsèque et animée¹⁶⁹. » Il arrive enfin à cette conclusion, qui se démarque notablement et expressément de celle de Battisti : « L'art des automates correspond à la définition que donne Marsile Ficin de l'œuvre de nature. Il est à la fois le point d'aboutissement de l'imitation et le symbole de la création artistique comme création divine. Il s'apparente à la magie naturelle » ; en définitive, grottes et automates sont « étroitement liés dans et par une conception de l'art et de la nature qui dérive d'une culture marquée par le néoplatonisme et la magie¹⁷⁰. »

Que les automates des grottes artificielles puissent motiver deux voies d'interprétation aussi contrastées, qui, à peine forcées, opposeraient l'émergence d'une épistémologie « pré-cartésienne » à la rémanence d'un vitalisme « néoplatonicien » au sens large du terme, mérite que l'on s'interroge¹⁷¹. La piste ouverte par Rinaldi et creusée par Morel apparaît tout à fait pertinente, mais leurs démonstrations respectives passent vite sur une articulation délicate. En effet, Vieri et Baldi sont loin de se rattacher aussi directement à une vision « magique » de l'automate. Je vais essayer de montrer par la suite que l'un des points mis en avant par Battisti, la dimension politique de la fonction symbolique des automates à Pratolino, se trouve en fait inscrite en filigrane dans les textes de ces deux auteurs, qui en cela donnent un éclairage particulièrement précieux sur les enjeux de la *mimèsis* dans l'esthétique du jardin « maniériste », sur cet idéal d'une sorte d'*ars naturans* que nous avons commencé à circonscrire. C'est en tout cas ce qui ressort d'une confrontation précise des références sollicitées par Vieri et Baldi avec l'appareillage conceptuel que celles-ci mobilisent, et dont la place fondamentale au sein de la culture du maniérisme mérite encore d'être réévaluée : l'aristotélisme¹⁷². Il faut d'ailleurs remarquer qu'Alessandro Rinaldi,

¹⁶⁹. Morel, 1998, p. 113-114.

¹⁷⁰. Morel, 1998, p. 120-121.

¹⁷¹. Il faut signaler à ce sujet le bref essai de Vasić Vatovec, 1980, qui n'a guère été pris en compte dans l'historiographie plus récente. L'auteur évoque le rôle dans les jardins du XVI^e siècle d'une double conception de la nature, à la fois « empirique » (en se référant notamment à l'approche de Battisti) et « magique » ; elle semble avoir ainsi esquissé une perspective générale, qui mérite bien sûr d'être affinée dans sa méthodologie.

¹⁷². Le XVI^e siècle a sans doute été l'époque qui a le plus publié, commenté et discuté les œuvres d'Aristote : voir les recensements bibliographiques de Cranz, 1984, pour les éditions et de Lohr, 1988, pour les commentaires latins. On doit rappeler qu'une telle réévaluation de l'aristotélisme dans la culture de la Renaissance, si elle reste encore timide dans les approches relevant de l'histoire de l'art et de l'esthétique, a déjà été largement opérée pour l'histoire de la philosophie. Il suffit pour s'en convaincre de consulter la synthèse proposée par Schmitt, 1992, ainsi que sa bibliographie copieuse et pourtant très sélective (p. 167-174). Voir au moins ses propres travaux rassemblés dans trois recueils : Schmitt, 1981 (centré sur la philosophie des sciences), 1984 (sur les milieux universitaires) et 1989 (avec de nombreux développements

en reprenant récemment la question de l'imitation de la nature dans les grottes artificielles à partir du thème du *non-finito*, a cette fois dégagé un rôle certain de la tradition aristotélicienne à Florence, en particulier chez Benedetto Varchi, dans la conception de l'architecture comme mise en scène fictive d'une génération des formes¹⁷³.

S'il n'est pas lieu de revenir ici sur le statut du livre de Vieri sur Pratolino et sur la marque profonde de l'aristotélisme chez ce philosophe¹⁷⁴, quelques mots sont nécessaires à propos de l'ouvrage de Bernardino Baldi. Cet ecclésiastique, « polygraphe » assez typique du XVI^e siècle, a composé de nombreux poèmes et pratiqué la philologie. On lui doit une vie de Pythagore et surtout une vie de Vitruve, dont il est l'un des spécialistes ; il est lui aussi familier des œuvres du Stagirite – authentiques ou apocryphes –, de ses *Mécaniques* en particulier¹⁷⁵. Publiée trois ans seulement après la description de Vieri, la version qu'il donne des *Automata* de Héron d'Alexandrie est la première traduction italienne de ce texte capital, l'un des seuls traités légués par l'Antiquité sur les automates, qui étaient avant tout des machines destinées aux fêtes et aux spectacles. Mathématicien grec ayant probablement vécu au I^{er} siècle après Jésus-Christ, Héron était également l'auteur d'un ouvrage sur les principes de la mécanique des fluides, les *Pneumatica* ou *Spirititalia* ; il fait partie, tout comme Archimède, de ces auteurs scientifiques de l'époque hellénistique que la Renaissance a « redécouverts »¹⁷⁶. Les *Pneumatiques* ne sont traduites en latin qu'en 1575 par Federico Commandino¹⁷⁷. C'est cette version latine que le célèbre architecte et ingénieur Giambattista Aleotti utilisera pour une traduction italienne dédiée à Alphonse II d'Este et publiée à Ferrare en 1589 (fig. 136), l'année où paraît à Venise celle des *Automates* par Baldi¹⁷⁸. En 1592, Alessandro Giorgi donnera une nouvelle traduction italienne des

sur les questions historiographiques). Déjà Thorndike, 1941, chap. 42, vol. VI, p. 363-389, signalait le rôle complexe qu'avait pu jouer l'aristotélisme dans l'émergence de la « révolution scientifique ».

¹⁷³. Rinaldi, 1999, qui souligne avec justesse combien cette poétique du *non-finito*, habituellement déchiffrée en termes néoplatoniciens selon l'optique élaborée à partir de la sculpture de Michel-Ange (voir par exemple Panofsky, 1967, p. 279-280, ou Dresden, 1976), peut aussi l'être en fonction de l'hylémorphisme aristotélicien et de son articulation entre acte et puissance.

¹⁷⁴. Voir *supra*, chap. 5, en particulier « Le enjeux d'une exégèse ».

¹⁷⁵. Baldi, 1621. Pour une vue d'ensemble des travaux de Baldi, voir Duhem, 1955, vol. I, p. 93-100.

¹⁷⁶. Sur la fortune des *Pneumatica*, voir Boas, 1949. Pour le texte original, une traduction française et un état récent des connaissances, voir Héron d'Alexandrie, *Pneumatiques* (éd. 1997).

¹⁷⁷. Commandino, 1575 (rééditions en 1583 à Paris et en 1680 à Amsterdam).

¹⁷⁸. Aleotti, 1589 (réédition en 1647 à Bologne) ; sur Aleotti, figure de plus en plus étudiée, on peut consulter les études rassemblées dans *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, 1998, en particulier Fiocca, 1998, sur son œuvre de théoricien dans le domaine de l'hydraulique.

Pneumatiques, directement du grec, avec un appareil critique très complet¹⁷⁹. On sait que Buontalenti s'est intéressé de près à ce grand classique de l'hydraulique, sans doute en étroite relation avec ses travaux à Pratolino¹⁸⁰ : dès mai 1582, Bernardo Davanzati lui offre un opuscule où il « vulgarise » la théorie sur le vide exposée au début des *Pneumatiques* de Héron d'Alexandrie ; la lettre d'accompagnement parle même de « votre Héron¹⁸¹ », suggérant que l'architecte s'était déjà rendu familier de ses écrits ; la même année, le Siennois Oreste Vannocci Biringucci, apparenté à l'auteur de la *Pirotechnia*, lui dédie une traduction complète du traité¹⁸². En revanche, nous n'avons pas gardé trace d'une éventuelle traduction des *Automates* à son attention ; qu'il ait connu ce traité au moins à travers des discussions avec ses amis érudits est fort probable, d'autant plus qu'il travaillait aussi à mettre au point des machineries de théâtre¹⁸³.

Commandino et Giorgi forment une sorte d'« école urbinata » de philologues spécialisés dans les textes scientifiques grecs, le premier, mathématicien renommé, ayant aussi traduit Archimède et Euclide. Baldi se réclame de Commandino¹⁸⁴ ; la préface de sa traduction vise à faire admettre la dignité de l'« art » des automates, conçu comme une branche des mathématiques. Il retrace brièvement les origines antiques de cette science et fait allusion aux progrès décisifs qu'elle a connus à une époque récente. De même, les principaux développements théoriques chez Vieri sur les automates se trouvent dans le chapitre où il établit la supériorité des « merveilleuses œuvres » de Pratolino sur une série de *mirabilia* classiques¹⁸⁵.

Nous allons voir que dans ces deux textes, l'approche « historique » des automates reste inséparable d'un certain corpus antique de l'« épistémologie », dont le centre n'est autre qu'Aristote. Les références aristotéliennes dans ces deux textes, explicites ou sous-jacentes, aident du coup à mieux comprendre certains fondements de l'esthétique des

¹⁷⁹. Giorgi, 1592 (réédition en 1595 à Venise).

¹⁸⁰. Voir notamment Fara, 1988, p. 201-204, et Lamberini, 1998, p. 306-307.

¹⁸¹. Lettre de Bernardo Davanzati à Bernardo Buontalenti, 22 mai 1582 : « vostro Erone », dans Davanzati, BCNF Rari 223, fol. 1r. Ce manuscrit a été édité : voir Davanzati, 1862.

¹⁸². La traduction de l'ensemble du traité par Vannocci, envoyée le 28 décembre 1582, se trouve à Sienne, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. L.VI.44 (reproduction partielle en fac-similé dans *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 43).

¹⁸³. Sur cet aspect de la carrière de Buontalenti voir notamment Laghi, 1977-79, et Testaverde Matteini, 1991.

¹⁸⁴. Baldi, 1601, fol. 9r.

¹⁸⁵. Vieri, 1586, « *Comparatione di alcune artificiosissime opere di Pratolino con alcune de gli antichi. Cap. IV* », p. 55-65.

automates dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Car si l'automate est apparu au cours de l'histoire comme la pierre de touche de la pensée technique¹⁸⁶, il engage aussi, au travers de la notion de *technè*, l'idée même de l'art en l'exaltant jusqu'à en révéler certains principes : c'est-à-dire, en poussant l'imitation de la nature dans ses derniers retranchements, là où vacille la limite entre l'art et le vivant. Apparaît alors leur arrière-plan commun, une certaine conception de leur dynamique, qui ouvre la voie à une forme de célébration du pouvoir démiurgique du prince.

L'asymptote de l'art

L'idée d'une limite aux possibilités mimétiques de l'art est omniprésente au XVI^e siècle. Parmi tant d'autres, Taegio glisse dans sa défense de la villégiature que si la peinture et la sculpture, arts de la cité, peuvent plaire, « l'art ne donnera jamais, comme la nature, l'esprit et l'âme à ses œuvres¹⁸⁷ ». Au *topos* de l'art d'un Pygmalion qui aurait capté le principe même de la vie, celui qui se profile à l'arrière-plan des descriptions *élogieuses* des automates, on pourrait opposer nombre d'affirmations sur l'incapacité de l'art à imiter jusqu'au bout la nature, à être aussi « efficace » comme le dirait Ficin.

Le texte de Biringuccio rappelé plus haut, qui évoque la « faiblesse » de l'art, vient justement l'illustrer. Il s'agit en fait d'une simple parenthèse dans les premières pages du traité, au sein d'un chapitre qui critique radicalement l'art de l'alchimie : Biringuccio rappelle que l'art ne saurait qu'imiter imparfaitement la nature, et non la contrefaire en réussissant par exemple à produire de l'or. La distinction entre la nature comme principe intrinsèque et l'art comme principe extrinsèque apparaît même comme topique. Outre le passage de Ficin cité par Morel, on trouve cette opposition formulée de manière très claire chez Varchi. Après avoir défini l'art comme la production rationnelle des choses qui ne

¹⁸⁶. Voir à ce sujet le livre essentiel de Beaune, 1980.

¹⁸⁷. Taegio, 1559, p. 114 : « *Io vi confesso che le belle pitture e le artificiose statue alletino gli occhi de riguardanti ; ma ben vi nego che le cose dalla natura prodotte tanto aggradino a gli occhi nostri, quanto quelle che nascono dall'arte, la quale non darà mai, come la natura spirito et anima alle opere sue* ».

sont pas nécessaires et « dont le principe réside non dans les choses produites, mais dans celui qui les produit », il distingue à son tour

les choses artificielles des choses naturelles, dans la mesure où les naturelles ont toujours leur principe en elles-mêmes, et les artificielles dans autrui, c'est-à-dire dans l'artiste¹⁸⁸.

Or Varchi prend soin de rappeler que sa définition de l'art puise directement chez « le Philosophe ».

Cette antithèse renvoie en effet à une question fondamentale dans toute la philosophie d'Aristote : le statut des êtres (des étants) naturels¹⁸⁹. Au seuil du livre II de la *Physique*¹⁹⁰, le Stagirite pose d'emblée :

Chaque être naturel, en effet, a en soi-même un principe de mouvement [*arkhè kinèseôs*] et de fixité, les uns quant au lieu [*kata topon*], les autres quant à l'accroissement [*auxèsin*] et au décroissement [*phthisin*], d'autres quant à l'altération [*alloiôsin*]. (...) La nature est un principe et une cause [*aitias*] de mouvement et de repos pour la chose en laquelle elle réside immédiatement, par essence et non par accident¹⁹¹.

L'exemple du médecin qui se guérit lui-même illustre ce « et non par accident ». C'est un cas limite. L'art, dit Aristote, s'oppose donc à la nature, principe intrinsèque de *mouvement* selon les différentes acceptions du terme *kinèsis* chez lui (par rapport au lieu, à la quantité ou à la qualité), et même, si l'on considère notamment son corpus biologique, selon la notion plus large de *metabolè*, de changement¹⁹², qui inclut les transformations de la substance (*ousia*), soit la génération (*genesis*) et la corruption (*phthora*).

Cette distinction se retrouve dans la *Métaphysique* : d'une part, « la nature, dans son sens premier et fondamental, c'est la substance des êtres qui ont, en eux-mêmes et en tant que tels, le principe de leur mouvement » ; de l'autre, « le principe de toute production

¹⁸⁸. Varchi, 1960, p. 9-10 : « *L'arte è un abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa. (...) si distinguono le cose artifiziate dalle naturali, conciossia che le naturali hanno sempre il principio in sé stesse, e l'artifiziali in altrui, cioè nello artefice* ».

¹⁸⁹. Sur cette problématique centrale, je ne peux que renvoyer à l'étude désormais classique d'Aubenque, 1962.

¹⁹⁰. Pour des approches récentes de cette œuvre, essentielle vis-à-vis de la notion de nature – comme l'avait bien perçu Heidegger –, voir notamment la traduction commentée de Pierre Pellegrin (éd. 2000) et celle de Lambros Couloubaritsis en ce qui concerne le deuxième livre (éd. 1991) ; pour une perspective épistémologique, les études rassemblées dans *La Physique d'Aristote*, 1991.

¹⁹¹. Aristote, *Physique*, II, 1, 192b 13-16 et 20-23 (éd. 1996, vol. I, p. 59).

¹⁹². La distinction entre les deux plans (*kinèsis* / *metabolè*) est d'ailleurs particulièrement problématique dans la *Physique*, comme l'a récemment souligné Besnier, 1997.

[*poiësis*] réside dans l'artiste : c'est ou l'esprit, ou l'art, ou une capacité quelconque¹⁹³ ». De là provient la « faiblesse » de l'art que soulignera par exemple Biringuccio. La nature est un déploiement qui informe la matière de l'intérieur ; l'art, qui tente de l'imiter, ne peut viser à cette immanence. Ou plus justement, alors que la finalité est le fondement de la capacité de *mimësis* de l'art car elle caractérise l'art comme la nature – nous y reviendrons –, cette immanence constitue au contraire une limite, vers laquelle tend l'art sans jamais pouvoir l'atteindre. C'est ce que j'appellerai, selon une métaphore mathématique, son « asymptote ».

L'idée apparaît notamment au chapitre 8 du livre II de la *Physique*, quelques lignes après l'un des passages où Aristote, dans un geste fondateur de toute la pensée esthétique occidentale, livre la fameuse formule : « D'une manière générale, l'art ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imité. » L'argumentation d'Aristote vise en fait à justifier la finalité de la nature. Elle donne deux exemples qui semblent correspondre à cette idée d'une limite ontologique de l'art :

Si l'art de construire les vaisseaux était dans le bois, il agirait comme la nature ; si donc la détermination téléologique est dans l'art, elle est aussi dans la nature. Le meilleur exemple est celui de l'homme qui se guérit lui-même ; la nature lui ressemble. Il est donc clair que la nature est cause et cause finale¹⁹⁴.

On a vu que le thème de « l'homme qui se guérit lui-même » avait été introduit dès le début du livre II, où il aide à rendre compte du statut des êtres naturels. Quant à l'art des vaisseaux descendant dans le bois, il constitue l'un des exemples qu'Aristote, avec une certaine poésie de l'absurde, donne afin d'illustrer cette asymptote de la *technè*.

Il faut relever les deux autres occurrences majeures dans son œuvre de cette idée de limite, chaque fois dans un contexte qui rejoint précisément la question « maniériste » de l'automate. Dans le *De anima*, Aristote critique la conception pythagoricienne des rapports entre l'âme et le corps en la comparant au fait de dire que la technique du charpentier puisse s'insinuer dans les hautbois¹⁹⁵. Dans la *Politique*, il justifie la nécessité des esclaves par l'impossibilité d'une « automatisation » du travail : il en irait autrement si les instruments pouvaient opérer d'eux-mêmes comme dans ces machines mythiques que sont les statues

¹⁹³. Aristote, *Métaphysique*, Δ, 4, 1015a 12-15 et E, 1, 1025b 22-23 (éd. 1991-92, vol. I, p. 257 et 329).

¹⁹⁴. Aristote, *Physique*, II, 8, 199a 15-17 et 199b 28-34 (éd. 1996, vol. I, p. 77 et 79).

¹⁹⁵. Aristote, *De l'âme*, I, 3, 407b 24-25 (éd. 1993, p. 113).

de Dédale ou les trépieds de Vulcain¹⁹⁶, si les navettes pouvaient tisser d'elles-mêmes et les plectres jouer de la cithare¹⁹⁷. Baldi prend d'ailleurs soin de faire référence à ce passage¹⁹⁸.

On l'aura remarqué, le passage déjà cité de Ficin fait précisément écho à l'un de ces exemples paradigmatiques : « Qu'est-ce que la nature ? Un art organisant la matière de l'intérieur, comme s'il y avait dans le bois un ouvrier qui travaillerait le bois [*ac si faber lignarius esset in ligno*]. » Il s'agit pour lui aussi de faire sentir que cette visée idéale de l'art, produire par un principe intrinsèque, reste impossible à atteindre en réalité. La distinction conceptuelle qu'il établit entre art et nature ne fait que reconduire celle d'Aristote. Ce qui sans nul doute est davantage platonicien chez Ficin, c'est l'insistance sur la « sagesse divine » qui « vivifie » la nature, sur une *anima mundi* – conformément au *Timée* –, degré de l'âme sur lequel se penche le quatrième livre de la *Théologie platonicienne*, selon une perspective « vitaliste » que nous évoquerons plus tard¹⁹⁹. Il faut aussi noter les résonances stoïciennes de l'expression « art de la nature [*naturalis ars*] », reprise plus loin sous la forme « nature artiste [*artificiosa natura*]²⁰⁰ », et de l'insistance sur son immanence dans le monde – « l'intelligence de la nature dans une matière qui lui est unie » –, thème qui va nous occuper dans la suite²⁰¹. Finalement, le passage correspondant chez Baldi semble surtout emprunter à Aristote lui-même l'opposition entre mouvements intrinsèque et extrinsèque, sans passer par les développements que lui donne Ficin.

Ce qu'explique Baldi, c'est que l'automate donne à « voir » une sorte de miracle, de *meraviglia* : l'art atteindrait sa propre asymptote. Reprenons son texte :

Comment pourrait ne pas émerveiller [*porgere meraviglia*] le fait de voir que l'art, lequel est un principe extrinsèque, puisse donner aux choses inanimées un mouvement intrinsèque, semblable à celui que donne la nature elle-même aux choses naturelles²⁰² ?

¹⁹⁶. Vulcain avait inventé des trépieds qui se déplaçaient d'eux-mêmes (Homère, *Iliade*, XVIII, 372-377 (éd. 1955, p. 421)), comme le rappelle Baldi (voir ci-dessous).

¹⁹⁷. Aristote, *Politique*, I, 4, 1253b 35-38 (éd. 1960-89, vol. I, p. 17). Je remercie Patricia Falguières d'avoir attiré mon attention sur ces exemples décisifs pour l'esthétique du XVI^e siècle.

¹⁹⁸. Baldi, 1601, fol. 5v-6r.

¹⁹⁹. Voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

²⁰⁰. Ficin, 1964-70, IV, 1, vol. I, p. 160 : « *At enim cum nulla mens artificis tam recte aut membra aut instrumenta moveat quam corpuscula illa moventur in mundo, necessarium est illa corpuscula non ab inerti qualitate solummodo verumetiam ab artificiosa natura moveri et duci* ». Chastel 1982, p. 215, a relevé ce passage en y voyant avec raison une critique du mécanisme épicurien, mais sans noter l'ascendance stoïcienne de cette approche « vitaliste » de la nature.

²⁰¹. Voir ci-dessous, « Le prince démiurge et thaumaturge ».

²⁰². Baldi, 1601, fol. 10r (voir ci-dessus, « La "magie" des automates »).

Comme Vieri, il articule la notion de *meraviglia* à l'éventail sémantique du *thaumaston*²⁰³. À l'*admiratio* pour ce *miraculum*, ce prodige hors norme, se superpose l'interrogation du spectateur sur les causes des effets qu'il contemple :

L'émerveillement naît de la vision d'un effet inhabituel, jugé impossible, et dont on ne connaît pas la cause ; tels sont précisément les effets produits par ces machines²⁰⁴.

Car les principes qui les mettent en mouvement restent dissimulés, contrairement à un char tiré par un cheval ou un moulin actionné par l'eau ; « se mouvant d'elles-mêmes », ces machines doivent d'ailleurs être conçues d'un format suffisamment réduit pour ne pas laisser croire que c'est une personne dissimulée à l'intérieur qui les fait bouger²⁰⁵. C'est aussi Aristote qui fournit la formulation d'une telle idée. En effet, Baldi cite très précisément un passage des *Mécaniques* :

En se servant de la propriété inhérente au cercle, les artisans [*dèmiourgoi*] fabriquent un instrument [*organon*] en dissimulant le cercle original, afin que la merveille [*thaumaston*] de la machine soit seule apparente, tandis que sa cause est invisible²⁰⁶.

En somme, comme dans le théâtre – et les mécanismes dont traite Héron sont bien ceux des machines de théâtre –, l'automate repose sur une illusion à laquelle le spectateur accepte de s'abandonner. Les statues semblent bouger d'elles-mêmes, sans que l'on perçoive les mécanismes qui les actionnent ni l'agent qui a déclenché leur impulsion. L'automate paraît donc abolir les frontières de la *mimèsis*.

Une telle prouesse dans l'imitation de la nature aboutirait en quelque sorte à une contrefaçon du vivant. Philippe Morel a tout à fait décelé cet enjeu :

L'automate mime la vie ; comme la nature, l'art des automates recrée ce qui la sous-tend et la rend possible. La *mimèsis* glisse ici de la matière à ce qui l'organise, de la forme à ce qui l'habite et l'anime²⁰⁷.

²⁰³. Voir *supra*, chap. 3 « L'émerveillement contemplatif ».

²⁰⁴. Baldi, 1601, fol. 10v : « *La meraviglia nasce dal veder alcuno effetto non solito, e giudicato impossibile, e del quale non si sappia la cagione, e tali appunto sono gli effetti prodotti da queste machine* ».

²⁰⁵. Baldi, 1601, fol. 9v : « *nel carro e nel molino, i motori sono manifesti, cioè il cavallo e l'acqua, onde veduti da tutti non può cadere altrui nel animo che quelle machine per se stesse si muovano. Il che non avviene in queste se moventi, nelle quali il principio del moto che è il contrapeso se ne sta nascosto e non veduto da niuno, e che questa seconda ragione sia buona, s'argomenta dall'aver voluto Herone avvertirci che le machine si facciano tanto piccole, che non possa cadere nel animo de gli spettatori che dentro vi possa essere persona che le muova, quasi che egli volesse dire che caduto che fosse nel animo di chi vede, che dentro vi avesse possuto capire un uomo che le movesse, conosciuto il motore cessasse la meraviglia, e la ragione del chiamarle se moventi* ».

²⁰⁶. Aristote, *Mécaniques*, 848a 34-37 (éd. 1980, p. 336 ; ma traduction s'appuie sur la version anglaise proposée dans cette édition) ; Baldi, 1601, fol. 6v traduit ainsi : « *Servendosi dunque di questa natura che si trova nel circolo, gli artefici fabricano instrumenti, occultando il principio, acciò che la parte solo della machina che è apparente resti meravigliosa, e non si manifesti la causa* ».

Mais là encore, un détour par Aristote aide à éclaircir une telle idée et permet de montrer que Vieri et Baldi l'ont sans doute précisément en tête.

Que l'automate soit une reproduction du vivant, son « iconographie » l'indique le plus souvent : à Pratolino, les sujets sont des animaux, des hommes, des dieux. Chez certains, dans la grotte de Pan par exemple (fig. 34), la mise en mouvement des figures se double d'une poétique de la métamorphose, qui est omniprésente dans le jardin²⁰⁸. En termes aristotéliens, la *kinèsis* traduirait une *genesis* et une *phthora*, le déplacement mettrait en scène le devenir des substances. Mais les portes actionnées que décrivent Montaigne ou Del Riccio²⁰⁹, déjà présentes chez Héron d'Alexandrie²¹⁰, ou encore les *scherzi d'acqua* qui se déclenchent à l'improviste, peuvent également être lus comme des manifestations illusionnistes de la vie ou du moins de la nature, de son immanence à la matière. Il faut se souvenir que la *Physique* affirme la capacité de se mouvoir soi-même comme le propre du vivant²¹¹. En définitive, le « mécanisme » de l'automate consacrerait bien l'imitation non seulement de la nature en tant que principe intrinsèque de mouvement, mais encore de la vie, et même de sa fonction la plus haute, la locomotion, caractéristique des animaux parfaits²¹².

Vieri et Baldi nous rappellent d'ailleurs que l'analogie entre l'automate et l'être vivant apparaît dès Aristote, chez qui elle engage la question de l'âme, problème central dans l'aristotélisme du XVI^e siècle dont on ne saurait rendre compte ici²¹³. Vieri reprend par exemple le passage du *De anima* où Aristote, lorsqu'il critique la conception démocritéenne de la mobilité de l'âme, rapporte l'invention mythique de Dédale, une statue d'Aphrodite rendue mobile par du mercure²¹⁴. Baldi quant à lui cite le *Mouvement des animaux*, qui

²⁰⁷. Morel, 1998, p. 114.

²⁰⁸. Sur cet aspect, voir *infra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

²⁰⁹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 57v (éd. Heikamp, 1981, p. 89) : cette grotte du *bosco regio* dérive de celle des Animaux à Castello.

²¹⁰. Voir notamment Héron d'Alexandrie, *Pneumatiques*, I, 38-39 (éd. 1997, p. 110-117, correspondant aux théorèmes XXXVII et XXXVIII dans la traduction d'Aleotti, 1589, p. 44-46), et surtout le second livre des *Automates* (Baldi, 1601, fol. 32r et suiv.).

²¹¹. Aristote, *Physique*, VIII, 4, 254b 14-18 et 255a 6-7 (éd. 1996, vol. II, p. 111-112).

²¹². Aristote, *Physique*, VIII, 7, 261a 17 (éd. 1996, vol. II, p. 127) : « Le transport appartient aux animaux achevés. »

²¹³. Voir au moins Cranz, 1976, et Garin, 1994b, chap. 5 : « L'aristotelismo e il problema dell'anima », p. 156-170.

²¹⁴. Vieri, 1586, p. 57-58 ; voir Aristote, *De l'âme*, I, 3, 406b 15-19 (éd. 1993, p. 105).

compare au mécanisme des automates la mise en mouvement du corps à partir d'une impulsion première :

L'âme, qui possède son siège dans le cœur, met en mouvement les membres, exactement comme cela se produit dans les automates ; le principe interne de mouvement met en mouvement les organes, puisque le fer, le bois et les cordes, d'une certaine manière, correspondent aux os et aux nerfs des animaux²¹⁵.

L'analogie fonctionnelle, « physiologique », compte tout autant que la ressemblance structurelle, « organique ». C'est peut-être dans cette mesure que l'automate serait le plus complètement un *artifice animé*, c'est-à-dire mis en mouvement par un principe qui s'apparente à l'âme.

La machine semble dès lors remettre en question la frontière entre vivant et artifice. Dans son commentaire manuscrit au *De anima*, Vieri définit l'âme comme la forme qui donne l'être et l'activité à un corps²¹⁶, « corps naturel » et non « artificiel », a-t-il soin d'ajouter,

car le corps artificiel, en tant qu'il est objet de l'art, ne se meut pas par lui-même mais est mû par un agent extrinsèque, tandis que les êtres animés se meuvent selon un principe intrinsèque, qui est l'âme²¹⁷.

S'il y a un certain « vitalisme » chez Aristote, au sens où *phusis* et *psuchè* sont deux notions qui se chevauchent étroitement et traduisent une certaine identification de la nature et de la vie, décelable notamment dans la question de la génération spontanée²¹⁸, l'automate viendrait en définitive s'engouffrer dans la brèche entrouverte, en bousculant la distinction ontologique pourtant clairement établie entre les étants produits par la *phusis* et ceux que fabrique la *technè*.

²¹⁵. Baldi, 1601, fol. 6v-7r : « Ne fa mentione parimente il medesimo Filosofo nel suo Libretto del moto de gli Animali, dove dice, che l'anima, la quale ha la sua sede nel cuore, dà il moto a i membri, come a punto avviene alle machine semoventi ; il principio interno del moto dà il moto alle parti organiche essendo in questo il ferro, il legno e le corde, in un certo modo, come ne gli animali sono l'ossa et i nervi ». Confronter avec le texte d'Aristote, *Mouvement des animaux*, 7, 701b 1-10 (éd. 1973, p. 62) : « On connaît les automates qui se meuvent sous une légère impulsion, les cordes tendues une fois libérées déclenchant les rouages qui s'entraînent les uns les autres (...). C'est de la même façon que se meuvent les animaux. Ils ont, en effet, des organes du même genre, le système des tendons et celui des os, ces derniers comparables aux morceaux de bois et au fer des machines, tandis que les tendons sont comme les cordes : une fois qu'ils sont libérés et se détendent, les animaux se meuvent. »

²¹⁶. Vieri, BNCf Magliab. XII, 12, fol. 38v : « il corpo è la materia, l'anima è la forma che gli dà lo essere e l'operationi ».

²¹⁷. Vieri, BNCf Magliab. XII, 12, fol. 40v : « perché il corpo artificiale in quanto è soggetto dell'arte non si muove da per se, ma è mosso da uno agente estrinseco, dove le cose animate si muovono da principio intrinseco il quale è l'anima ».

²¹⁸. Voir sur ce point Pichot, 1993, chap. 2 : « Aristote et la vie », p. 35-127, en particulier p. 108-110.

La procédure entre logique et biologie

Une autre référence au corpus naturaliste d'Aristote aide à caractériser comment l'automate reproduit en quelque sorte l'essence du vivant. Vieri et Baldi s'appuient en effet de manière tout à fait explicite sur un passage de la *Génération des animaux*²¹⁹. Le texte en question concerne la formation de l'embryon chez les animaux sanguins. Il faut brièvement rappeler qu'Aristote la conçoit comme la mise en forme, grâce au mouvement imprimé par la semence mâle, d'une matière fournie par le sang menstruel de la femelle. Il envisage la détermination de la semence par le géniteur, qui détermine à son tour l'espèce du descendant. Le problème, sur lequel s'articule toute la question de l'hérédité, est réduit d'un point de vue conceptuel à une transmission de mouvement, c'est-à-dire à un passage de la puissance (*dunamis*) à l'acte (*energeia*) :

Dire « la semence » ou « l'être d'où vient la semence » revient au même, dans la mesure où la semence possède en elle le mouvement que le générateur lui a imprimé. D'autre part, il est possible qu'une chose en meuve une autre, puis celle-ci une autre encore et que ce soit comme le mécanisme des automates. Leurs pièces au repos possèdent en quelque sorte une puissance. Et dès qu'un agent extérieur imprime un mouvement, aussitôt la pièce suivante devient effectivement active. Eh bien, de même que dans les automates, c'est cet agent qui d'une certaine façon met en mouvement, non par un contact direct mais grâce à un contact antérieur, de même l'être d'où vient la semence, ou celui qui l'a faite, agit après un contact en un point, mais un contact qui n'a plus lieu ; d'une autre façon, le mouvement qui l'habite est comme l'architecture à l'égard de la maison. Il apparaît donc qu'il y a quelque chose qui agit, mais non en tant qu'être déterminé ni de chose qui existerait dans la semence, toute achevée dès le début²²⁰.

Nous reviendrons sur la comparaison instructive avec l'architecture. Il faut noter ici que le parallèle entre automate et vivant, comme dans l'extrait déjà mentionné du *Mouvement des animaux*, implique une impulsion initiale qui déclenche une séquence de mouvements (déplacement, *phora*, dans le premier cas ; génération, *genesis*, dans le second). C'est encore dans ce sens que l'analogie est reprise plus loin dans la *Génération des animaux*, toujours à

²¹⁹. Vieri, 1586, p. 59-60 ; Baldi, 1601, fol. 6v.

²²⁰. Aristote, *Génération des animaux*, II, 1, 734b 7-19 (éd. 1961, p. 54-55).

propos de la formation de l'embryon : « Quand se déclenche le mouvement, c'est comme dans les automates : une série de phénomènes s'ensuit²²¹. » En outre, le passage précédent se poursuit par une remarque plus générale :

Tout produit de la nature ou de l'art se forme sous l'action de tel être en acte à partir de tel être en puissance. (...) En effet, l'art est le principe et la forme du produit, mais il réside ailleurs que dans le produit : au contraire le mouvement de la nature réside dans le produit même et vient d'une autre nature qui renferme la forme en acte²²².

L'analogie avec l'automate n'esquivait donc pas chez Aristote la distinction ontologique entre art et nature. C'est justement ce que souligne Baldi lorsqu'il se réfère à ce texte, en reportant le commentaire à la *Génération des animaux* de Jean Philopon, grammairien et philosophe alexandrin du VI^e siècle couramment étudié au XVI^e siècle, dont le commentaire sur la *Physique* fut même pratiqué par un Galilée²²³. La formation de l'embryon s'apparente à ces automates dont on agrémentait les festivités nuptiales, et qui constituent des « merveilles » ; leur « opérateur » donne le mouvement au mécanisme, qui se transmet jusqu'aux figures ; l'image ainsi actionnée « ne se meut pas d'elle-même, mais est mue par celui qui à l'origine lui a donné le mouvement²²⁴ ».

Mais il y a plus. Vieri, résumant le même passage d'Aristote, explique en effet :

De même que ce merveilleux instrument possède l'origine [*principio*] de son mouvement à l'extérieur chez qui l'organise [*tempera*], puis poursuit de lui-même son mouvement de manière réglée [*ordinatamente*], de même la semence reçoit la faculté [*virtù*] de former les membres du corps de l'animal de la part du géniteur, puis séparée de celui-ci et répandue dans la femelle, elle se met à former avec tant d'art [*con tanta arte*] chaque partie du corps, selon ce qui convient à l'opération [*operazione*] de cette partie²²⁵.

A priori, Vieri ne fait que rappeler la conception aristotélicienne de la génération et de l'embryogenèse, en concluant sur l'adéquation entre structure et fonction des organes telle

²²¹. Aristote, *Génération des animaux*, II, 5, 741b 8-9 (éd. 1961, p. 74).

²²². Aristote, *Génération des animaux*, II, 1, 734b 20-735a 4 (éd. 1961, p. 55-56).

²²³. Voir Schmitt, 1992, notamment p. 33 et 53. Ce commentaire fut traduit en latin dès 1526 (Philopon, 1526, fol. 32r pour le passage mentionné par Baldi).

²²⁴. Baldi, 1601, fol. 6v : « Maraviglie, dice egli [*Giovanni Grammatico*], che da se si muovono chiama Aristotile quelle imagine di legno, che solevano introdursi nelle nozze ; perciocché, sì come in queste l'operatore delle maraviglie dà il moto a questo legno, e poi si scosta, e questo si muove per una forza che egli è data con l'aiuto di una certa machina, muovene un'altra, e quella un'altra, e quella l'immagine, la quale pare poi che de se stessa si muova e balli ; nondimeno non si muove da se medesima, ma vien mossa da colui che nel principio gli diede il moto così in queste cose ».

²²⁵. Vieri, 1586, p. 59-60 : « sì come questo maraviglioso strumento ha il principio del moto di fuori da chi lo tempera, e poi per se stesso segue di muoversi ordinatamente, così il seme riceve la virtù del formare le membra del corpo dell'animale dal generante, e poi separato da esso, e gettato nella femmina, va formando con tanta arte ogni parte del corpo, come conviene all'operazione di essa ».

qu'Aristote la conçoit dans sa biologie à partir de la triple notion de cause motrice, formelle et finale²²⁶. Cependant, le parallèle insiste sur la succession inductive des étapes : « de manière réglée », « avec tant d'art ». Ce qui est en jeu ici, c'est la rationalité de la série des « opérations » de l'art et de la nature.

Si l'art peut imiter la nature, c'est qu'il partage avec elle une certaine finalité. Aristote, on l'a vu, applique volontiers le raisonnement inverse : il y a de la finalité dans l'art, on doit par conséquent la retrouver dans son modèle. Il vaut la peine de citer à nouveau le passage de la *Physique* où jaillit la formule de la *mimèsis*, l'un des lieux cruciaux du traité :

Maintenant, d'une manière générale, l'art ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imité. Si donc les choses artificielles sont produites en vue d'une fin, les choses de la nature le sont également, c'est évident ; car dans les choses artificielles comme dans les naturelles les conséquents et les antécédents sont entre eux dans le même rapport²²⁷.

Loin de s'identifier à une intentionnalité, cette finalité repose avant tout sur un enchaînement régulier des opérations par lesquels la nature s'achemine vers un état final²²⁸. L'art et la nature travaillent selon des procédures, c'est-à-dire selon des séquences ordonnées, des processus orientés et déterminés par un but à atteindre. Nous avons vu combien cette question se révèle fondamentale pour l'esthétique de la *maniera*, qui l'a largement revisitée. La position de Zuccari au sujet de la *mimèsis*, calquée sur le commentaire de Thomas d'Aquin à la *Physique*, va exactement dans ce sens : la nature poursuit ses fins « par des moyens réglés et déterminés », et « c'est là ce que l'art observe en opérant » et qui fait que « la nature peut être imitée par l'art et l'art imiter la nature²²⁹ ».

Dans la tension qui semble informer l'esthétique du jardin, laquelle, au-delà de la dialectique de l'art et de la nature, reposerait avant tout sur un jeu alternatif d'exhibition et de dissimulation des « manières » de procéder, l'automate offrirait une sorte de centre ou

²²⁶. Voir entre autres Aristote, *Parties des animaux*, II, 1, 646a 24-647a 2 (éd. 1993, p. 21-23).

²²⁷. Aristote, *Physique*, II, 8, 199a 15-20 (éd. 1996, vol. I, p. 77) ; la fin peut aussi être traduite : « car dans les œuvres accomplies tant selon l'art que selon la nature, il y a une ressemblance dans le rapport qu'entretiennent entre elles les choses postérieures relativement aux choses antérieures » (éd. 1991, p. 70).

²²⁸. Voir à ce sujet la mise au point de Petit, 1997, dans son commentaire à *Physique*, II, 8.

²²⁹. Zuccari, 1607, I, 10, p. 22 (éd. Heikamp, 1961, p. 170) ; voir ci-dessus, « Le génie du singe, ou l'art d'imiter la nature ».

même d'abyme. Il va de soi que nul ne saurait un seul instant prendre ces machineries hydrauliques pour la contrefaçon parfaitement réussie du vivant, à moins d'être « balourd » comme le dirait Vicino Orsini, de se laisser piéger par la *meraviglia* au point de tomber dans la *stupiditas*²³⁰. Il n'y a guère que des oiseaux qui puissent véritablement croire que les raisins de Zeuxis soient réels, et si Zeuxis, dit la légende, s'est mépris sur le rideau de Parrhasios, il était encore « tout gonflé d'orgueil à cause de leur jugement²³¹ »... La véritable *admiratio* va aux prouesses de l'art, mais d'un art qui aurait effacé ses traits de pinceau.

Dans le cas des automates, il me semble que la procédure est exhibée « au second degré ». Le spectateur ne voit pas les mécanismes qui actionnent les statues et sont effectivement maintenus secrets. Lorsqu'il visite la villa d'Este à Tivoli vers 1576, Nicolas Audebert le note précisément à propos de l'orgue hydraulique :

Mais pour rendre cela plus admirable on dénie à la plus grande part de ceux qui y vont de leur faire voir l'artifice, toutefois j'eus bien cette faveur que tout me fut communiqué et allai aux lieux plus secrets²³².

L'automate dissimule les conditions de la production de ses effets. Mais en revanche, il donne à voir une séquence d'opérations, qui est la manifestation immédiate de la mise en marche de ces mécanismes. Ainsi, dans la grotte de Galatée à Pratolino, c'est une petite scène qui se déroule, au sens dramaturgique du terme. Elle possède début, développement et fin (fig. 40) : le Triton sort de la niche, sonne du buccin, puis apparaît le char de Galatée, avant que tous les personnages retournent en coulisse²³³. Les actions se succèdent donc pour former un cycle. Le spectacle est une double transmission de mouvement, un processus causal à deux dimensions : la traduction immédiate des « opérations » mécaniques en « actions » – images et sons –, et l'enchaînement ordonné dans le temps de ces opérations et de ces actions. Deux points sont en particulier à approfondir au sujet de cette valeur séquentielle, qui est au cœur des enjeux de l'automate.

²³⁰. Voir *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

²³¹. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV, 36, § 65 (éd. 1997, p. 60) : « Zeuxis alitum iudicio tumens ». De même, au § 95, ce sont des chevaux amenés devant les tableaux qui hennissent face au cheval d'Apelle, procédé, nous dit Pline, qui servit par la suite d'examen de la valeur artistique des œuvres : « Idque et postea semper euenit, ut experimentum artis illud ostentaretur » (p. 84). L'étalon de la fausse nature ne saurait être que la nature elle-même...

²³². Audebert, 1964, p. 185. Sur cet orgue, voir *supra*, chap. 2, « *Copia* et *varietas* ».

²³³. BAV, Barb. 5341, fol. 207v-208r (éd. Zangheri, 1979, p. 174) ; voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

D'abord parce qu'elle introduit la part du temps. En tant qu'espace intérieur, la grotte se soustrait à la temporalité qui règne dans le reste du jardin, celle du cycle des saisons et de l'instant soumis aux caprices de l'atmosphère. La présence des automates doublée par celle, emblématique, de la musique, y est significative : il s'agit d'une « performance », d'une œuvre dynamique dont l'actualisation est sans cesse en cours, contrairement à la sculpture dont l'exécution a été arrêtée une fois pour toutes. Le déroulement sans cesse repris de la scène tend à lui conférer la rythmique idéale d'un éternel retour, d'un mouvement perpétuel. Une allusion assez énigmatique de Raffaello Borghini aux prouesses techniques de Buontalenti a de longue date été relevée :

On dit que celui-ci, sur les conseils et avec l'aide du grand-duc – lequel possède des connaissances approfondies dans les domaines subtils des choses ingénieuses [*d'ingegno*], des secrets de la nature et de l'art –, a découvert ce qui ne s'était jamais vu jusqu'ici, et que bien des gens ne croiront pas possible d'être découvert, c'est-à-dire le mouvement perpétuel en un instrument qui réunit les quatre éléments, instrument qui, à peine est-il assemblé, s'actionne de lui-même et de façon continue²³⁴.

Il s'agirait d'une machine voisine de ces engins hydrauliques pour lesquels Buontalenti multiplia à partir de 1578 les demandes de brevets dans toute l'Europe²³⁵. Certes, l'idée avait de quoi choquer les doctes esprits, et l'invention en question ouvrit une certaine polémique. Dès 1583, Domenico Mellini publie un opuscule où il nie la possibilité d'un tel mouvement perpétuel dans une machine artificielle. Ses arguments reposent sur le *Traité du ciel* d'Aristote, qui avait établi que seul l'éther, constituant incorruptible des corps célestes, était susceptible d'une rotation continue²³⁶. Or, nous avons conservé un exemplaire du livre de Mellini annoté de la main même de l'architecte, dont les apostilles sont pour le moins vindicatives²³⁷ : à la manière d'un Palissy, il y réplique à chaque argument théorique en faisant valoir son expérience pratique ; Aristote et les autres ont dit des « *coglionerie* » au sujet du mouvement des astres... Là où son adversaire évoque les limites de l'art face à la nature, il rétorque sans démordre et cette fois sur le mode d'un Titien : l'art a vaincu la nature (« *L'arte vinse la natura* »).

²³⁴. Borghini, 1584, p. 613 : « *Dicesi che egli col consiglio et aiuto del Gran Duca Francesco (che nelle sottili considerationi delle cose d'ingegno, e de' segreti della natura, e dell'arte intende assai) ha trovato quello che insino a ora non si è veduto, e che molto non credono che trovar si possa, cioè il moto perpetuo in uno strumento, in cui sono i quattro elementi, il quale strumento incontanente che è messo insieme si muove per se stesso continuamente* ».

²³⁵. Voir Fara, 1988, p. 189, et 1995, p. 24-25.

²³⁶. Voir Aristote, *Du ciel*, I, 2-3, 268b 11-270b 31 (éd. 1990, p. 4-12).

²³⁷. Mellini, 1583 (exemplaire conservé à la BNCF, Palatino, serie Targioni 86) ; voir sur ce point Fara, 1988, p. 204-207, dont j'utilise les transcriptions.

Produire ce mouvement perpétuel à partir des quatre éléments, de la matière soumise aux vicissitudes de la génération et de la corruption, ce serait franchir les limites de la nature, du moins telles que les fixaient certains axiomes de la physique aristotélicienne. Pourtant, c'est la frontière que les automates de Pratolino donnent l'illusion de transgresser. L'artifice animé n'est pas seulement la « contrefaçon » du vivant, l'imitation la plus poussée de la nature : il vise à son dépassement, à la tentative de créer une véritable « sur » ou « contre-nature ».

D'autre part, sur un plan épistémologique, la question du procédural engage celle de la causalité, autrement dit, toujours dans un contexte aristotélicien pour les textes qui nous occupent, ressort de la logique. Car l'une des clefs de voûte du système d'Aristote est bien l'assimilation de l'opération causale, modèle explicatif des phénomènes, à une mise en rapport d'ordre analytique, du même type que celle qui relie les prémisses à la conclusion dans le syllogisme²³⁸. Cette idée fondamentale apparaît notamment dans le livre Z de la *Métaphysique*, où l'analyse du devenir distingue les productions de la nature, de l'art et du hasard. Il faut retenir certaines étapes de la démonstration du Stagirite²³⁹.

Dans un cas, « les générations [*geneseis*] qui sont naturelles sont celles des êtres dont la génération provient de la nature », alors que les « productions [*poiëseis*] de l'art, ce sont celles dont la forme est dans l'esprit de l'artiste ». L'opposition développe en somme celle qui repose sur l'immanence du principe de mouvement dans le cas de la nature, et non dans celui de l'art. Deux exemples de *technè* sont donnés, parmi les plus fréquents chez Aristote : le médecin guérit par un « enchaînement de pensées » dont le point de départ est cette forme dans l'esprit qu'est la notion de santé ; de même, l'art de bâtir part du concept de maison²⁴⁰. La valeur procédurale de l'art est bien suggérée. Au contraire,

²³⁸. Outre les études classiques de Robin, 1942, « Sur la conception aristotélicienne de la causalité » (1909-1910), p. 423-485 (qui renvoie notamment aux *Analytiques seconds*, II, 2), et de Le Blond, 1970, voir plus récemment les études rassemblées dans *Biologie, logique et métaphysique chez Aristote*, 1990.

²³⁹. Sur la conduite de ce raisonnement en *Métaphysique*, Z, lieu crucial dans l'élaboration de la notion de *phusis* chez Aristote, voir récemment Gauthier-Muzellec, 1997.

²⁴⁰. Aristote, *Métaphysique*, Z, 7, 1032a 12-1032b 14 (éd. 1991-92, vol. I, p. 379-382). Mon commentaire s'appuie sur les notes de Jules Tricot dans la traduction de ces passages.

Il n'est nullement besoin qu'un paradigme fournisse une forme pour les êtres naturels (...), l'être générateur suffit à la production, c'est lui qui est cause de la réalisation de la forme dans la matière²⁴¹.

Cependant, poursuit Aristote, on doit également tenir compte des productions dues au hasard. Elles reposent sur une spontanéité de mouvement dans la matière soumise au devenir, comme les pierres qui tombent d'elles mêmes vers le bas. Certes, il pourrait être tentant de ranger les automates dans cette catégorie du mouvement fortuit, qui reçoit le même nom (*automaton*) ; ni Vieri ni Baldi ne semblent pourtant l'autoriser. Aristote précise d'ailleurs qu'il ne s'agit pas d'un mouvement déterminé ; il échappe donc, pourrait-on ajouter, à toute finalité procédurale. Le Stagirite oppose ainsi ces productions spontanées aux réalisations artificielles :

Certaines choses n'existeront pas sans l'artiste, tandis que d'autres existeront sans son intervention, car elles pourront être mises en mouvement par ces choses qui n'ont pas l'art en question.

Il faut comprendre, dans les exemples utilisés, que la maison ne peut exister sans le bâtisseur, alors que la santé est parfois produite spontanément, sans médecin, grâce à une prédisposition du malade. Dès lors, et c'est un point capital pour ce qui nous intéresse, Aristote en vient à rapprocher art et nature, jusqu'ici clairement opposés :

Toute chose artificielle aussi vient d'une chose homonyme [*sunônumon*], comme dans le cas des générations naturelles.

La maison vient de la maison, comme l'homme vient de l'homme. Il me semble que cette analogie complète directement ce qui a été souligné jusqu'ici. « Dans les choses artificielles comme dans les naturelles les conséquents et les antécédents sont entre eux dans le même rapport », disait la *Physique*. L'art et la nature partagent une même dynamique procédurale, d'ordre logique en dernière analyse. Leur « finalité » commune reposerait moins sur la visée d'un but – cause finale – que sur un déploiement régulier à partir d'un principe initial – cause motrice et surtout formelle – qui détermine le devenir et donc son résultat. Aristote conclut en effet :

Comme dans les syllogismes, le principe de toute production, c'est la substance formelle : car, c'est de l'essence que partent les syllogismes, et c'est d'elle aussi que partent ici les productions. Et il en est des êtres dont la constitution est naturelle comme des productions de l'art : la semence joue, en somme, le rôle de l'artiste, car elle a, en puissance, la forme, et

²⁴¹. Aristote, *Métaphysique*, Z, 8, 1034a 2-5 (éd. 1991-92, vol. I, p. 392).

ce dont vient la semence est, dans une certaine mesure, un homonyme [*homónumon*] de l'être engendré²⁴².

Le géniteur joue bien un rôle similaire à celui du « paradigme », de la forme dans l'esprit de l'artiste.

Ce développement de la *Métaphysique* permet de comprendre les implications du passage de la *Génération des animaux* auquel se réfèrent Baldi et Vieri. Le mouvement induit par le géniteur y était comparé à celui qui relie l'architecture et la maison. Il est question en effet d'une dynamique procédurale, « syllogistique », sur laquelle repose la transmission du mouvement. On saisit dès lors l'importance de l'impulsion initiale, cause efficiente et formelle à la fois, moteur et forme en puissance, fournie par le géniteur dans un cas, dans l'autre par le concept artistique – le « *disegno interno* » de Zuccaro, l'*Idea* dont Panofsky a retracé l'histoire²⁴³. Qu'en est-il pour ce qui concerne les automates ? Comme je l'ai déjà souligné, il faudrait en effet distinguer deux niveaux de procédures, « l'art des automates » lui-même, branche des mathématiques appliquées selon Baldi²⁴⁴, dont l'artiste est en fait l'ingénieur, mais aussi la séquence d'opérations que l'automate met en scène. Quel principe déclenche-t-il le spectacle ordonné de ses mouvements et de ses sons, principe extérieur mais caché, que l'illusion mimétique donne comme immanent à la machine ? Quel est, pour parler comme Baldi dans sa référence à Philopon, « l'opérateur des merveilles²⁴⁵ » ? Qui tire la corde ?

Le prince démiurge et thaumaturge

Le texte de Baldi suggère une réponse capitale en faisant allusion au *Traité du monde*, dont il met en doute l'attribution au Stagirite :

²⁴². Aristote, *Métaphysique*, Z, 9, 1034a 9-1034b 1 (éd. 1991-92, vol. I, p. 395-398).

²⁴³. Panofsky, 1989.

²⁴⁴. Baldi, 1601, fol. 4r.

²⁴⁵. Baldi, 1601, fol. 6v : « *l'operatore delle maraviglie* ».

Les parties de l'univers sont mues par les dieux, qui résident au ciel, de la même façon que ces automates sont mus par leur Maître [*Maestro*] ; lequel, une fois qu'il a donné le mouvement, s'écarte, et tandis que la machine est mue lui-même reste immobile²⁴⁶.

Le livre apocryphe, dont on connaît la coloration stoïcienne, définit en effet l'action de Dieu dans le monde par une analogie avec les automates :

Ce qui caractérise (...) au plus haut point la divinité, c'est de réaliser avec facilité et par un simple mouvement les espèces de travaux les plus variés, à la façon par exemple dont procèdent les industries mécaniques qui, par une seule manette, accomplissent des opérations multiples et différentes.

Ces opérations relèvent du procédural, de la consécution :

Car, chaque chose étant mue par une autre, elle-même imprime à son tour un mouvement à une autre chose, avec régularité, toutes agissant en vertu de l'organisation qui leur est propre.

La suite du texte évoque l'invisibilité de la divinité, qui est dans le monde « ce qu'est le pilote dans un vaisseau, le cocher dans un char, le coryphée dans un chœur, le législateur dans une cité » :

Quand donc le Souverain Maître et le Générateur de toutes choses, qui n'est visible qu'à notre raison, donne le signal à toute la nature qui se déploie entre le Ciel et la Terre, toute entière elle se meut d'un mouvement continu et circulaire et, dans les limites qui lui sont propres, tantôt cachée, tantôt apparente, étalant et voilant tour à tour d'innombrables formes, par la vertu d'un seul et même principe.

Le mouvement dont il est question est avant tout cette régularité « perpétuelle » que l'automate maniériste vise à reproduire. En outre, le texte engage un parallèle entre la nature et l'art qui développe la notion, centrale du Moyen Âge à la Renaissance et jusque chez un Voltaire, du *Deus artifex* :

Ce caractère d'invisibilité n'est nullement un obstacle pour elle à son action, ni pour nous à notre croyance à sa réalité. Et, en effet, l'âme par laquelle nous vivons et qui nous porte à construire des maisons et des cités, tout invisible qu'elle soit, n'en est pas moins saisie dans ses opérations ; car tout l'ordre vital, c'est par elle qu'il a été découvert, organisé et maintenu, cultures et plantations de la terre, inventions de l'art, usage des lois, ordre politique, administration intérieure, guerre étrangère, paix. Tout cela encore, nous devons le penser de Dieu (...), possesseur de l'Univers.

²⁴⁶ Baldi, 1601, fol. 7r : « *in quel Libretto intitolato de Mundo ad Alessandro, del quale si dubita chi ne fosse l'Autore, essendo già fra i letterati ricevuto per cosa manifesta del modo del trattare e dalle frasi ch'egli non sia d'Arisotile, è scritto (...) che gli Dei, stando nel cielo, così muovono le parti dell'universo, come fa questi automi il Maestro loro ; il quale, dato che ha il moto, si scosta, e muovendosi la machina egli non si muove* ».

Dieu est semblable à l'artiste de génie qui, atteignant en quelque sorte l'asymptote de l'art, s'inscrirait dans la matière même de son œuvre :

On dit encore que le sculpteur Phidias, en érigeant la statue d'Athéna sur l'Acropole, grava ses propres traits au milieu du bouclier de la déesse, et, par un artifice caché, les rendit si étroitement solidaires de la statue que, si on avait voulu les enlever, on devait nécessairement détruire de fond en comble la statue tout entière. C'est de cette façon que Dieu se comporte dans le Monde²⁴⁷.

Or Ficin, chez qui le corpus aristotélicien revu par la scolastique joue un rôle non négligeable – qui reste encore à mieux circonscrire²⁴⁸ –, a « réactualisé » tout ce passage. En effet, lorsqu'il traite de la finalité de la nature dans un chapitre qui attaque l'épicurisme en la personne de Lucrèce, il se réfère au *De mundo*, sans toutefois en signaler les dérives stoïciennes. Chez les animaux, un certain muscle près de la nuque met en mouvement tous les membres du corps.

C'est par un contact semblable, écrit Aristote dans son livre du Monde, que Dieu met en mouvement les parties de l'univers, affirmant ainsi très clairement l'existence de la providence.

Et Ficin de citer l'exemple d'un théâtre d'automates qu'il vu à Florence et dans lequel, explique-t-il,

des statues de différents animaux attachées à une boule et tenues en équilibre, exécutaient en même temps divers mouvements, grâce au mouvement de la boule elle-même.

Ce qui lui permet de conclure : « C'est ainsi que Dieu par son être même (...) agit par un simple signe tout ce qui dépend de lui. » Dieu est dès lors conçu comme un artiste :

S'il y a quelque part un art absolument parfait, c'est certainement dans ce qui est la cause de cette admirable [*mirabile*] organisation du chef-d'œuvre de l'univers²⁴⁹.

L'automate se fait chaque fois l'image d'un ordre cosmique ; le principe secret qui l'actionne est semblable à la puissance démiurgique²⁵⁰.

²⁴⁷. Pseudo-Aristote, *Du monde*, 6, 398b 10-400b 8 (éd. 1990, p. 197-201).

²⁴⁸. Son influence dans l'ontologie ficinienne est par exemple déterminante : voir Kristeller, 1988, en particulier chap. 1 : « Concetto dell'essere e i suoi aspetti fondamentali », p. 26-39.

²⁴⁹. Ficin, 1964-70, II, 13, vol. I, p. 121-124 : « *Simili quodam tactu scribit Aristoteles in libro de Mundo a Deo mundi membra moveri. Ubi providentiam asserit apertissime* » ; « *diversorum animalium statuæ ad pilam unam connexæ atque libratae, pilæ ipsius motu simul diversis motibus agebantur* » ; « *Sic Deus per ipsum esse suum (...) facillimo nutu vibrat quicquid inde dependet* » ; « *Quod si est ars alicubi perfectissima, ibi certe est unde mirabile hoc opus mundi disponitur* » (trad. Raymond Marcel).

²⁵⁰. Chastel, 1975, p. 59, cite ce texte sur les automates dans un chapitre où il envisage l'approche esthétique de la cosmologie chez Ficin (« «*Deus in Terris*» : L'homme artiste universel », p. 57-63, aspect sur lequel on dispose désormais des excellentes recherches d'Allen, 1984). À sa suite, Morel, 1998, p. 117-118, se réfère à

Ce chapitre du *Traité du monde*, dont on n'a guère relevé l'importance au sein de l'esthétique dans la pensée du XVI^e siècle, est à mon avis « crucial », dans la mesure où il offre un carrefour entre d'une part le couple aristotélicien de la *phusis* et de la *technè*, et de l'autre un courant philosophique qui permettait, sans doute non sans quelques difficultés, d'articuler ce couple à une pensée chrétienne de la création divine, et qui n'est autre que le stoïcisme. Car il ne faut pas perdre de vue que la vision (méta)physique de l'univers chez Aristote fonde une théologie et une cosmologie qui se passent de cosmogonie. En d'autres termes, Dieu y trouve parfaitement place en tant que « premier moteur », mais le monde est éternel et increé. On sait que le Moyen Âge, notamment dès le XII^e siècle au sein de l'école de Chartres et sous l'impulsion de Guillaume de Conches, a cherché dans le *Timée* – connu partiellement à travers la traduction latine de Cicéron et surtout celle de Calcidius au IV^e siècle – un certain modèle pour la notion d'une divinité créatrice qui puisse s'accorder autant que possible avec la Genèse ; Ficin s'appuiera sur cette tradition latine dans sa propre interprétation du *Timée*, où il redonne forme au mythe du Démonstrateur²⁵¹. Ce modèle platonicien est loin d'être négligeable pour ce qui nous occupe, puisque la création divine s'y trouve pensée en termes de production humaine, au travers d'une série de métaphores techniques²⁵². Cependant, d'autres eaux étaient venues se mêler à ce fleuve fondateur ; comme Jackie Pigeaud l'a montré, ce n'est d'ailleurs qu'avec Philon d'Alexandrie et Cicéron que la pensée de la création issue du *Timée* passa pleinement d'un référent artisanal à un référent artistique²⁵³. Or le fait est que le *De mundo* allait justement dans la même direction, tout en reprenant l'exemple aristotélicien de l'automate comme paradigme pour penser la *phusis*. L'enchaînement des mouvements de la machine y était l'analogie non plus de la locomotion et de la génération animales mais cette fois de la création cosmique, domaine

Ficin en observant : « De tels rapprochements cosmologiques apportent avec eux une métaphore du caractère démonstratif de l'art humain. » Ces deux auteurs ne considèrent pas le rapport du passage en question avec le *Traité du monde*, où une telle idée s'inscrit comme on va le voir dans un contexte stoïcien.

²⁵¹. Voir sur ce point Allen, 1987 ; sur la fortune du *Timée* au Moyen Âge, problème aujourd'hui bien étudié, voir entre autres Gersch, 1986.

²⁵². Cet aspect est fortement souligné par les commentateurs récents : voir en particulier Brisson, 1974, et Pigeaud, 1995, chap. 3 : « Le regard du créateur : le *Timée* de Platon », p. 45-78.

²⁵³. Pigeaud, 1995, p. 70-78.

que le strict aristotélisme écartait comme un faux problème une fois établi – contre le *Timée* – que le Ciel est inengendré et incorruptible²⁵⁴.

De leur côté, les stoïciens établissaient clairement cette idée d'un Dieu créateur, et ils la concevaient comme une Providence qui agit dans le monde, en insistant toutefois sur son immanence au détriment de sa transcendance, de sorte que Dieu était plus ou moins assimilé à la nature, comme le « *Deus, sive natura* » de Spinoza²⁵⁵. Il n'est pas lieu ici de retracer les voies souterraines puis relativement systématiques par lesquelles la physique du Portique, parallèlement à sa logique et à son éthique, a pu nourrir au travers de Cicéron et de Sénèque le Moyen Âge et surtout la Renaissance, qui, d'Alberti et de Calvin à Juste Lipse, en a médité certaines leçons²⁵⁶. En revanche, quelques exemples peuvent au moins nous éclairer.

Pour ce qui nous intéresse, il faudrait avant tout retenir, en regardant les choses d'un peu loin, la tendance stoïcienne à concevoir la divinité selon cette « aporie » de l'aristotélisme qu'est la rapport entre art et nature, distingués sur un plan ontologique mais ramenés l'un à l'autre du point de vue de leur « logique ». Affirmer que Dieu agit avec ordre dans ses opérations, comme un artiste, et sur un mode immanent, comme la nature, amène en définitive à introduire l'idée d'une *nature artiste*. Dans le *De natura deorum*, où l'exposition doxographique de la notion de *phusis* tient une place primordiale²⁵⁷, Cicéron reflète précisément une telle tendance :

Donc Zénon définit la nature : « un feu artiste [*artificiosum*] procédant avec méthode à la génération ». Il pense que le propre de l'art est avant tout de créer et d'engendrer ; et ce que fait la main humaine dans les ouvrages de nos arts, la nature le fait avec beaucoup plus d'art encore, la nature, c'est-à-dire, comme je l'ai dit, un feu artiste maître [*magistrum*] des autres

²⁵⁴. Aristote, *Du ciel*, I, 10-12 (éd. 1990, p. 47-64). Il vaudrait la peine de retracer, à travers la fortune du *De mundo* à la Renaissance, comment sa position paradoxale au sein du corpus aristotélicien, où il était « étiqueté » – position qui conduira certains philologues, un Marc-Antoine Muret notamment, à affirmer son caractère apocryphe –, a pu jouer en sa faveur : la manière dont Ficin l'utilise me semble particulièrement révélatrice à ce propos.

²⁵⁵. Sur la question délicate de l'influence du stoïcisme chez Spinoza, au moins décelable sur le plan de la morale, voir Matheron, 1999.

²⁵⁶. Voir récemment les perspectives ouvertes par le recueil *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, 1999, et en particulier le cadre général tracé par l'exposé de synthèse de Moreau, 1999.

²⁵⁷. Je renvoie à ce sujet aux récents travaux d'Auvray-Assayas, 1996, et Besnier, 1996.

arts ; et de cette manière, toute nature est artiste en ce sens qu'elle a une route et des principes qu'elle suit²⁵⁸.

Bien entendu, l'infériorité de l'art face à la nature n'est pas fondamentalement remise en cause. Dans son enquête sur les analogies entre art et vivant dans la pensée antique, Jackie Pigeaud attire notamment l'attention sur un passage des *Facultés naturelles* de Galien, auteur assez profondément marqué par les conceptions stoïciennes²⁵⁹ :

Cette nature qui conforme les parties et qui les accroît peu à peu les pénètre absolument et complètement, car elle les nourrit, les conforme et les accroît non pas à l'extérieur, seulement, mais dans leur totalité. Un Praxitèle, un Phidias ou quelque autre statuaire se bornent à former la matière extérieure, celle qu'on peut toucher ; quant à la partie profonde, ils la laissent privée d'ornements, brute, non travaillée et ne s'en occupent même pas, incapables qu'ils sont d'y pénétrer, d'y descendre et d'y toucher toutes les parties de la matière. Tel n'est pas le procédé de la nature²⁶⁰.

Galien tient en effet dans ce chapitre à distinguer la production (*genesis*), propre aux objets artificiels, et l'accroissement (*auxesis*), propre aux êtres vivants. Malgré le décalage terminologique – la *Métaphysique*, on l'a vu, oppose à un moment *genesis* et *poiesis* –, le domaine sur lequel il fonde son argumentation est bien la génération et spécifiquement l'embryogenèse, l'un des terrains où Aristote fait jouer le modèle de l'automate. Il faut d'ailleurs relever que Galien reprend à son compte la comparaison lorsqu'il traite des organes génitaux, en ayant apparemment le *De mundo* en tête :

Ces organes (...) révéleront l'art admirable du Créateur. Par exemple, ceux qui imitent par la mécanique les révolutions périodiques des astres errants, après leur avoir imprimé le premier mouvement au moyen de certains rouages, abandonnent leur œuvre à elle-même, et cependant les astres poursuivent leur cours comme si leur créateur était là présent et continuait à diriger leur marche. Eh bien, c'est de la même façon, je pense, que chacune des parties du corps fonctionne, par une conséquence et une suite du mouvement imprimé dès l'origine première, et qu'elle n'a plus besoin dès lors d'aucune direction²⁶¹.

²⁵⁸. Cicéron, *De la nature des dieux*, II, 22, § 57 (éd. 1998, p. 200) : « Zeno igitur naturam ita definit ut eam dicat ignem esse artificiosum ad gignendum progredientem via. Censet enim artis maxime proprium esse creare et gignere, quodque in operibus nostrarum artium manus efficiat id multo artificiosius naturam efficere, ide est ut dixi ignem artificiosum magistrum artium reliquarum. Atque hac quidem ratione omnis natura artificiosa est, quod habet quasi viam quandam et sectam quam sequatur » (trad. dans *Les Stoïciens*, 1997, vol. I, p. 429).

²⁵⁹. Voir Pigeaud, 1995, chap. 5 : « Genèse et forme », p. 93-125 (en particulier p. 117 pour le passage en question et p. 121-122 sur la notion de Dieu artiste), ainsi que chap. 6 : « L'esthétique de Galien », p. 127-153.

²⁶⁰. Galien, 1994, *Des facultés naturelles*, II, 3, vol. II, p. 49.

²⁶¹. Galien, 1994, *De l'utilité des parties du corps humain*, XIV, 5, vol. I, p. 264.

De Cicéron et de Galien, le chemin est presque direct jusqu'à Vésale comme l'a également montré Pigeaud²⁶² : dans son *De humani corporis fabrica* (1543), le plus brillant anatomiste du XVI^e siècle insiste continuellement sur « l'ingéniosité » (*industria*) des opérations de la nature, qui « construit » (*fabrefacere, machinari*) le corps humain. Ce dernier est l'œuvre d'un *opifex*, d'un artisan ou d'un ouvrier : « La nature n'est pas tant louée chez lui comme artiste que comme *ingénieur*²⁶³. »

Enfin, dans ce très bref parcours, nous pourrions aller jusqu'à Giordano Bruno, chez qui la philosophie du Portique apparaît en filigrane ; la notion stoïcienne d'une divinité immanente est en particulier l'un des leviers de la mise à plat ontologique qu'il engage dans *De la cause, du principe et de l'un* (1584), parallèlement à l'homogénéisation de l'univers infini que mène sa critique de la cosmologie traditionnelle²⁶⁴. Un passage mérite au moins d'être cité, celui où il définit l'intellect universel comme « artiste intérieur » (*artefice interno*). L'idée de son immanence est formulée d'une manière assez semblable au *Traité du monde* pseudo-aristotélicien, où Dieu mettait le monde en mouvement à travers lui :

Cet intellect, infusant et faisant passer quelque chose de lui-même dans la matière, tout en se maintenant lui-même en repos et immobile, produit le tout²⁶⁵.

Mais c'est aussi à Galien que la suite du texte pourrait finalement faire penser :

Or, si nous croyons que n'est pas produite sans raison ni intelligence l'œuvre, pour ainsi dire morte, que nous savons façonner, selon un certain mode d'organisation et par imitation [*con certo ordine et imitazione*], à la surface de la matière, quand en décortiquant et en taillant un bout de bois nous faisons apparaître la forme d'un cheval, combien alors devons-nous croire supérieur cet intellect artiste qui, depuis l'intérieur [*l'intrinseco*] de la matière séminale, soude les os, étend les cartilages, creuse les artères, aère les pores, tisse les fibres, ramifie les nerfs et agence le tout avec une si admirable maîtrise ! Combien, dis-je, il est un artiste supérieur, lui qui n'est pas attaché à une seule partie de la matière, mais qui œuvre en étant continuellement présent dans le tout²⁶⁶ !

²⁶². Pigeaud, 1995, chap. 7 : « Formes et normes chez Vésale », p. 155-174.

²⁶³. Pigeaud, 1995, p. 171 (je souligne).

²⁶⁴. Voir sur ce point Granada, 1999, p. 148-149 ; parmi les précédents travaux sur la « *natura artifex* » chez Bruno, Michel, 1957.

²⁶⁵. Bruno, 1996, II, p. 115 : « *Questo intelletto, infondendo e porgendo qualche cosa del suo nella materia, mantenendosi lui quieto et immobile, produce il tutto* » (trad. p. 114).

²⁶⁶. Bruno, 1996, II, p. 117 : « *Or se credemo non essere senza discorso et intelletto prodotta quell'opera come morta che noi sappiamo fengere con certo ordine et imitazione ne la superficie della materia, quando scorticando e scalpellando un legno, facciamo apparir l'effigie d'un cavallo, quanto credere debbiamo esser maggior quell'intelletto artefice, che da l'intrinseco della seminal materia risalda l'ossa, stende le cartilagini, incava le arterie, inspira i pori, intesse le fibre, ramifica gli nervi, e con sì*

À nouveau, la procédure que suit la nature dans ses opérations telles que l'embryogenèse est comparée à celle de l'art, et plus précisément de la sculpture. Déployer de l'intérieur la forme ou le mouvement d'une statue, tel serait l'image du génie créateur qui caractériserait l'action de Dieu, démiurge immanent au monde selon l'une des lignes de force du stoïcisme. Le *Traité du monde* en donne un écho avec sa comparaison entre Dieu et Phidias.

C'est là qu'il nous faut reprendre le texte du Pseudo-Aristote : le début du chapitre qui évoque les automates rapproche cette immanence invisible de Dieu dans le monde de celle des rois de Perse au sein de leur royaume²⁶⁷. Les implications politiques du texte, dédié à Alexandre comme le rappelle Baldi²⁶⁸, ouvrent la voie à un autre niveau d'interprétation des automates des grottes artificielles du maniérisme. Car si l'on pousse l'analogie, le « Maître » qui commande aux machines, c'est à la fois Dieu et son image sur terre, le prince. Vieri affirme notamment que « Pratolino est le portrait d'une république bien gouvernée ici-bas sur terre, et ensuite de celle qui est au-dessus des cieux et divine²⁶⁹ ». Agolanti, dans la dédicace à François de sa description poétique du jardin, rappelle qu'un prince « est dans son État ce qu'est la divine Providence dans le Ciel²⁷⁰ ». Comme l'a bien repéré une étude de Philippe Morel sur la fonction symbolique de certains décors peints, l'idéologie politique médicéenne s'appuie d'ailleurs sur cette conception d'un pouvoir invisible dont les rois de Perse, selon l'*Alcibiade* de Platon notamment, fournissaient effectivement le modèle classique²⁷¹.

Il serait donc question de pouvoir régalien dans le prodige des automates. La lecture que j'ai privilégiée, au travers des références aristotéliennes mobilisées par Vieri et Baldi, a jusqu'ici laissé de côté la possibilité d'une connotation « magique » de ces machines, telle que certains témoignages la suggèrent dans leur registre métaphorique, connotation sur laquelle les analyses d'Alessandro Rinaldi et de Philippe Morel ont voulu mettre l'accent en

mirabile magistero dispone il tutto ? Quanto, dico, più grande artefice è questo, il quale non è attaccato ad una sola parte de a materia, ma opra continuamente tutto in tutto ? » (trad. p. 116).

²⁶⁷. Pseudo-Aristote, *Du monde*, 6, 398a 10-398b 8 (éd. 1990, p. 196-197).

²⁶⁸. Baldi, 1601, fol. 7r.

²⁶⁹. Vieri, p. 8 (éd. Barocchi, 1977, p. 3400) : « *Et a fine, che di qui ancora apparisca, come Pratolino sia un ritratto prima di una Republica ben governata quaggiù in terra, et poi della sopraceleste, et divina* » ; voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

²⁷⁰. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 4r : « *sendo egli nel suo stato non altrimenti che la divina Provvidenza in Cielo* ».

²⁷¹. Morel, 1987b, en particulier p. 39.

la reliant assez pertinemment à la notion de *meraviglia*²⁷². C'est sur l'articulation entre magie, émerveillement et procédure que je voudrais cependant conclure, en suggérant un peu plus précisément par quelle voie les textes de Baldi et de Vieri, mis en regard avec quelques autres, permettent de la concevoir.

Dans le riche éventail sémantique de la *meraviglia* au XVI^e siècle s'insère la rubrique des *mirabilia*. Les automates en font partie à double titre : ils sont parmi les *artificialia* les plus prisées des *Wunderkammern*²⁷³, ce qui offre un point de rencontre avec les jardins comme Pratolino ; mais, en amont d'un tel phénomène, les machines légendaires appartiennent aussi à l'arsenal des inventaires topiques de prodiges et de merveilles²⁷⁴. Nos deux auteurs proposent à leur tour une petite compilation. En retraçant l'histoire des automates selon une perspective evhémériste, Baldi fournit ainsi une liste d'inventions mécaniques passées à la postérité, telles que les trépieds mobiles de Vulcain, les statues de Dédale, la colombe volante d'Archytas de Tarente, la maquette de l'univers construite par Archimède²⁷⁵ ; il y rajoute des inventions modernes, comme un aigle et une mouche, capables tous deux de voler, mises au point par des artisans de Nuremberg pour la venue de l'empereur²⁷⁶. De son côté Vieri, raisonnant avec méthode comme à son habitude, définit la *meraviglia* suivant le *thaumaston* aristotélicien puis compare certaines « merveilles » de l'Antiquité à celles de Pratolino, qui les surpassent : l'automate qui représente Pan (fig. 34) imite davantage la vie que les statues de Dédale, car il joue de son instrument et bouge la tête et les yeux²⁷⁷. Si l'on peut voir chez Baldi un reflet assez direct de l'idéologie « progressiste » développée au XVI^e siècle en adéquation avec la valorisation des arts mécaniques²⁷⁸, Vieri poursuit avant tout l'éloge du lieu qu'il décrit, et implicitement du prince qui y a créé de telles prouesses techniques : le centre de son discours reste toujours Pratolino. Ce faisant, il suggère pourtant tout à fait clairement que le jardin puisse apparaître, comme l'avait vu Battisti, « une espèce d'exposition permanente de la technique²⁷⁹ ».

²⁷². Rinaldi, 1979, p. 170-172, et Morel, 1998, p. 118-121. En cherchant à renouveler ces interprétations, l'analyse qui suit s'appuiera sur plusieurs des développements amorcés *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

²⁷³. Voir entre autres Bredekamp, 1996.

²⁷⁴. Voir à ce sujet Falguières, 1990, et *supra*, chapitre 4, « Le jardin comme collection ».

²⁷⁵. Baldi, 1601, respectivement fol. 5r, 5v, 6r et 7r.

²⁷⁶. Baldi, 1601, fol. 8r-8v.

²⁷⁷. Vieri, 1586, p. 61.

²⁷⁸. Voir Rossi, 1996, en particulier p. 74-99.

²⁷⁹. Battisti, 1989, I, p. 269 ; voir ci-dessus, « La pensée technique ».

Ces listes topiques de machines merveilleuses se retrouvent dans des ouvrages consacrés spécifiquement à la magie. Ainsi, au début du deuxième livre du *De occulta philosophia* (1533), Henri Corneille Agrippa mentionne notamment les statues d'Hermès²⁸⁰, autrement dit les idoles animées dont parle l'*Asclepius* : les hommes sont capables de fabriquer des « statues pourvues d'une âme, conscientes, pleines de souffle vital [*spiritu*]²⁸¹ ». On a souvent souligné le rôle fondateur de ce texte et plus généralement du corpus attribué à Hermès Trismégiste dans la conception philosophique de la magie à la Renaissance, leur fortune paraissant largement due à Ficin, source directe où puise Agrippa. Bien entendu, comme l'ont établi les multiples recherches conduites sur ce terrain à partir d'Eugenio Garin (1950), de D. P. Walker (1958) et de Frances Yates (1964)²⁸², cette conception était loin d'être unitaire, aussi bien dans les domaines qu'elle touchait que dans les sources anciennes qu'elle mobilisait et dans les orientations qu'elle se donnait. La magie était étroitement liée à l'astrologie et à l'alchimie ; l'hermétisme s'y entremêlait au néoplatonisme – en particulier celui de Proclus et de Jamblique –, à l'orphisme, à la magie arabe du *Picatrix*, à la cabale juive et à ses adaptations chrétiennes, bref à toute une série de courants eux-mêmes plus ou moins synchrétiques ; de multiples débats tentèrent de distinguer entre magie spirituelle et naturelle, angélique et démoniaque, ou encore magie philosophique et sorcellerie²⁸³.

Cela dit, il y aurait ici une première piste à creuser. En effet, Frances Yates a naguère suggéré que les automates légendaires de l'*Asclepius* auraient pu être associés à la Renaissance aux machines décrites dans les ouvrages de Héron d'Alexandrie²⁸⁴. C'est une question non négligeable, puisqu'elle renvoie à un problème complexe et connexe à celui de

²⁸⁰. Agrippa, 1981-82, II, 1, vol. II, p. 59-60.

²⁸¹. Hermès Trismégiste, *Asclepius*, 24 (éd. 1991-92, vol. II, p. 326) : « *statuas animatas sensu et spiritu plenas* ».

²⁸². Garin, 1969, « Magie et astrologie dans la culture de la Renaissance » (1950), p. 120-134, et « Considérations sur la magie » (1953), p. 135-150 ; Walker, 1988 ; Yates, 1988, mais aussi 1987.

²⁸³. Sur toutes ces questions, outre les travaux bien connus que je viens de rappeler, on peut consulter de manière générale *Magia, astrologia e religione nel Rinascimento*, 1974, en particulier la contribution de Zambelli, 1974 ; il faut aussi signaler les recherches de Copenhaver, 1986, 1987, 1988a et b (qui privilégient chez Ficin l'apport néoplatonicien face à l'hermétisme). Pour des vues d'ensemble récentes, voir le recueil d'articles publiés par Zambelli, 1996 (qui, en faisant une large place aux questions d'ordre historiographique, recadrent également ce rôle de l'hermétisme dans la pensée de la Renaissance), l'essai de synthèse de Védrine, 1996, enfin le livre de Béhar, 1996, sur le problème des « langues occultes ».

²⁸⁴. Yates, 1988, chap. 8 : « La magie de la Renaissance et la science », p. 177-191, en particulier p. 182, note 14.

la magie, toujours débattu dans l'historiographie, celui de la place qu'a pu tenir, dans l'avènement de la science moderne, le courant « hermétique » et « néoplatonicien » en tant que tendance effectivement centrale à l'intérieur la philosophie de la Renaissance²⁸⁵. On pourrait dès lors émettre l'hypothèse, somme toute assez plausible, qu'un prince frotté d'alchimie comme François ait pu chercher à rivaliser avec ces inventions mythiques et auréolées du prestige d'une *prisca theologia*. Le « souffle vital » qui emplît les statues de l'*Asclepius*, tel serait le principe que l'art des automates, art des « pneumatiques », réussit à capter.

Toutefois, on doit remarquer que les définitions de ce « souffle » dans les traditions hermétique d'une part et héronienne de l'autre sont dans une large mesure opposées. Le texte de l'*Asclepius* précise :

Quant au souffle [*spiritu*], c'est lui qui procure et qui entretient la vie dans tous les êtres du monde, lequel obéit, comme un organe [*organum*], c'est-à-dire un instrument [*machina*], à la volonté du Dieu suprême²⁸⁶.

La notion de *spiritus* (*pneuma*) est donc ici assez proche de la conception à la fois médicale et cosmique qu'en donne la pensée stoïcienne (corps subtil, véhicule de l'âme), conception qui se révélera essentielle à la Renaissance, notamment dans la théorie de la connaissance sensible et de l'imagination de Ficin jusqu'à Bruno²⁸⁷. En revanche, le *spiritus* dont traite Héron dans ses *Pneumatiques* désigne, sur un plan purement mécanique, un fluide physique, l'air comprimé ou la vapeur²⁸⁸. La préface sur le vide – que Davanzati expose à Buontalenti en 1582 – n'est d'ailleurs pas sans faire penser à l'atomisme démocritéen et épicurien.

²⁸⁵. Parmi la bibliographie, là encore très abondante, sur les relations entre magie et science à la Renaissance, outre les recherches de Thorndike, 1941, en particulier chap. 43 : « Natural Philosophy and Natural Magic », vol. VI, p. 390-436 (référence toujours indispensable pour son niveau d'érudition sur les sources documentaires, mais apparaissant aujourd'hui dépassée sur le plan méthodologique), on peut retenir les travaux fondateurs de Yates (voir aussi Yates, 1967), dont les conclusions diffèrent notablement de celles d'autres historiens, tel Boas, 1967, pour qui l'émergence d'une approche empirique de la nature a dû s'accompagner d'une critique de fond à l'égard du néoplatonisme florentin. Voir plus récemment les études rassemblées dans *Hermeticism and the Renaissance*, 1988. Un bilan nuancé est par exemple esquissé par Rossi, 1997, p. 29-33, qui souligne avec justesse que les notions impliquées par une philosophie reposant sur une solidarité, une sympathie des choses dans l'univers, pouvait très bien se prêter à des usages contrastés, venir nourrir une vision mystique de la réalité ou à l'inverse être mobilisées comme critères ou hypothèses pour une enquête « expérimentale » sur la nature.

²⁸⁶. Hermès Trismégiste, *Asclepius*, 16 (éd. 1991-92, vol. II, p. 315) : « *Spiritu autem ministrantur omnia et uegetantur in mundo, qui quasi organum uel machina summi dei uoluntati subiectus est* ».

²⁸⁷. Voir principalement Verbeke, 1945, pour les sources antiques et Klein, 1983, « Spirito peregrino » (1965), « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno » (1956) et « L'enfer de Ficin » (1961), p. 31-124, ainsi que *supra*, chap. 3, « Une physiologie de l'allégresse ».

²⁸⁸. L'annotation de Giorgi, 1592, fol. 12r, à ce sujet est tout à fait intéressante et appellerait bien des commentaires : « *Spiritale viene da spirito, e già abbiamo detto che Herone intende per questa voce spirito l'aria commossa, la*

Ce pas qui assimilerait le *spiritus* actionnant les automates au *spiritus* céleste ou angélique dont la magie astrale d'un Ficin cherche à attirer les vertus dans ses talismans, Baldi se refuse à le franchir. Car il prend soin d'établir que l'art des automates se rattache à la magie naturelle et non démoniaque, puisqu'il se limite à exploiter les principes naturels²⁸⁹. En 1589, l'année où paraît sa traduction, Giovan Battista Della Porta publie sa célèbre *Magie naturelle* dans une nouvelle version en vingt livres, refondant en quatre livres l'ouvrage initial, qui, depuis 1558, connaissait de multiples éditions et un succès certain²⁹⁰. Il consacre une section aux « secrets de l'air et de l'eau », qui ne sont rien d'autres que des machines, relativement rudimentaires, dont les principes sont explicitement tirés des *Pneumatiques* de Héron²⁹¹. C'est un sujet sur lequel Della Porta concentre une partie de ses recherches expérimentales – qui portent également sur l'optique –, ce qui l'amènera à publier en 1601 ses *Pneumaticorum libri tres*, ouvrage traduit en italien la même année avec certains suppléments²⁹². Le cas de Della Porta est assez instructif : la « magie naturelle » qu'il expose ici est avant tout la mise en pratique d'un savoir « positif », théorique et empirique. Son approche de la mécanique est somme toute voisine de celle des « théâtres de machines » compilés par les ingénieurs.

La notion de « secret » employée dans ce type d'ouvrages devrait d'ailleurs susciter bien des commentaires, que je ne peux ici qu'esquisser. Elle renvoie tout d'abord aux phénomènes de la nature et à leurs principes, leurs raisons, leurs causes, comme lorsque Borghini parle des « secrets de la nature et de l'art » que François s'attache à connaître²⁹³. Dès lors, le mot s'applique aux *procédés* techniques qu'un tel savoir permet d'élaborer : c'est

quale opinione fu anco d'Hippocrate, come si vede nel libro de Spiritu, e di Platone nel Timeo, cioè, che non pure lo spirito, che è come genere, ma il vento ancora, non fusse altro che aria commossa, il che riprovò Aristotile nel primo e nel secondo delle Meteore ».

²⁸⁹. Baldi, 1601, fol. 12v. Sur la distinction de ces deux formes de magie, je renvoie encore une fois aux travaux de Walker, 1988, et de Zambelli, 1996, en particulier p. 121-152 et 251-261, qui fait état de la bibliographie sur ce problème largement étudié.

²⁹⁰. Sur Della Porta et sa vaste production, on consultera les études réunies dans *Giovan Battista Della Porta*, 1990.

²⁹¹. J'ai consulté la traduction italienne : Della Porta, 1611, XIX, « Delli secreti dell'aria, e dell'acqua », p. 687-698.

²⁹². Della Porta, 1601a et b.

²⁹³. Voir par exemple Agrippa, 1981-82, I, 5-6, vol. I, p. 39-48 sur « Les merveilleux secrets du feu et de la terre » et « Les merveilleux secrets de l'eau, de l'air et du vent ».

le cas chez Della Porta²⁹⁴, ou encore dans le « livre de secrets » manuscrit compilé dans les années 1580 par le chirurgien Giovan Battista Nardi puis le médecin Iacopo Biscioni. Ce dernier rassemble aussi bien des recettes pharmaceutiques qu'une « méthode [*modo*] pour faire la porcelaine » tirée d'un registre de la *Fonderia* de François, une « méthode pour fondre le cristal de roche et le travailler comme le verre », des techniques de contrefaçon de pierres précieuses ou des mécanismes d'artillerie²⁹⁵. C'est là que le mot secret se révèle ambigu. Dans la tradition de l'alchimie, de la magie justement ou encore de la défense militaire, de tels procédés techniques sont auréolés de mystère et ne doivent être communiqués qu'à des initiés, en particulier en raison de leur valeur stratégique dans le troisième cas. Giovanni Fontana, ingénieur padouan actif dans la première moitié du XV^e siècle, rédige ainsi ses manuscrits sur les machines de guerre (*Bellicorum instrumentorum liber*) ou sur la mnémotechnique (*Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*) au moyen d'une écriture chiffrée²⁹⁶ ; les carnets de Léonard reflètent aussi une préoccupation voisine de protection du savoir. Mais durant la seconde moitié du XVI^e siècle, dans des ouvrages imprimés comme celui de Della Porta ou les « théâtres de machines », c'est justement la communication de ces « secrets » qui compte désormais, et l'on peut même y voir s'amorcer l'idée d'une « communauté » scientifique où la collaboration entre chercheurs se fait indispensable pour développer le niveau général de la connaissance, telle qu'elle s'affirmera pleinement au XVII^e siècle avec la constitution d'académies scientifiques²⁹⁷.

La distinction opérée par Baldi entre magie naturelle et magie démoniaque apparaît aussi chez Agrippa dans le chapitre où il traite rapidement des merveilles mécaniques :

Celui qui assiste à une opération admirable sans la comprendre, en aveugle, a tendance à tout ramener à l'œuvre des démons ou regarde comme autant de miracles le simple produit des sciences naturelles ou des mathématiques²⁹⁸.

²⁹⁴. Comme le relève Védrine, 1990a, p. 244.

²⁹⁵. Nardi – Biscioni, BNCF Magliab. XV, 142, fol. 153v (« *Da un Libro di Fonderia di S. A.S. del Duca Francesco Primo. Modo di fare la porcelana* ») ; fol. 155r (« *Modo di fondere il cristallo di montagna e lavorarlo come si fa il vetro* ») ; fol. 155v (« *Tingere il cristallo in color di zaffiro* ») ; fol. 157v (« *A contraffare smeraldi* ») ; fol. 158r (« *A contraffare li Zaffiri* ») ; fol. 163r-165v (avec des planches illustrant des pièces d'artillerie ou un modèle de porte blindée). Sur ce manuscrit, voir *supra*, chap. 3, « Le prince et la botanique ».

²⁹⁶. Voir Battisti – Saccaro Battisti, 1984, et Battisti, 1985.

²⁹⁷. Voir sur ce dernier point Rossi, 1996, en particulier p. 99-100. Ainsi, Della Porta rejoint en 1610 l'Accademia dei Lincei fondée par Federico Cesi (Olmi, 1992, p. 324).

²⁹⁸. Agrippa, 1981-82, II, 1, vol. II, p. 61.

C'est bien la notion d'émerveillement que l'on retrouve ici : l'étonnement devant un effet dont on ne saisit pas les causes. Mais ce chapitre initial du deuxième livre, tout entier orienté par la numérologie, vise justement à faire admettre la dignité de la magie à la fois en tant que science, application d'un savoir, et activité suscitant l'admiration :

Un mage doit connaître à fond toute la philosophie naturelle, les mathématiques ainsi que les sciences qui en découlent, (...) il doit aussi connaître les arts mécaniques dérivés de ces sciences. Il n'y a alors rien d'étonnant si étant au-dessus des autres hommes par la science et par l'esprit, le mage peut accomplir bien des merveilles capables de frapper d'admiration les plus sages et les plus savants²⁹⁹.

L'émerveillement des connaisseurs est donc cette fois l'*admiratio*, l'appréciation du caractère exceptionnel des œuvres « faites avec une qualité hors du commun » selon l'expression de Vieri. C'est dans ce contexte que sont mentionnés les automates, en tant que *mirabilia* attestant de la maîtrise des mathématiques appliquées. La défense de la magie naturelle rejoint en partie la valorisation des arts mécaniques, en tout cas celle pour laquelle milite Baldi.

Dans la grande diversité des positions sur la magie et l'astrologie à la Renaissance, Eugenio Garin retient « trois idées fondamentales » :

l'unité essentielle du réel et la nature dynamique de l'univers entier ; la position prééminente de l'homme qui, à travers l'action, remplace la notion de microcosme, conçu comme une formule abrégée du tout, par celle de sa propre royauté sur les choses ; et pour finir, le caractère pratique du savoir³⁰⁰.

C'est dire que la magie entre elle aussi dans le champ beaucoup plus vaste de l'enquête sur les « arts », sur les modes opératoires de l'homme. Mais il me semble également que la magie naturelle articule les deux dernières idées par la notion d'émerveillement³⁰¹ : elle constitue une sorte de science de la *meraviglia*, de « thaumatologie » comme dirait Della Porta³⁰². Elle serait la mise en œuvre d'une connaissance des « secrets » de la nature à la fois dans le but de transformer la matière, et d'impressionner des spectateurs « naïfs », auxquels seule la scène des phénomènes est donnée à voir, et non leurs coulisses. Ce faisant, la magie

²⁹⁹. Agrippa, 1981-82, II, 1, vol. II, p. 60.

³⁰⁰. Garin, 1969, p. 148.

³⁰¹. Védrine, 1996, p. 45, remarque avec justesse à propos d'Agrippa : « Il semble donc que les deux caractéristiques les plus importantes de la magie soient la capacité d'agir et le mystère. »

³⁰². C'est en effet le titre de *Taumatologia* que Della Porta avait choisi, vers 1610, pour un ouvrage qui aurait dû refondre sa *Magie naturelle* et ne vit jamais le jour (voir Paparelli, 1990).

reposerait presque toujours sur une frontière tracée entre les hommes : d'un côté le « mages » et les « savants », de l'autre ceux qui ne comprennent rien à ce qu'ils voient. Elle tiendrait de ce fantasme plinien, comme je l'ai appelé plus haut, qui veut que l'art fasse croire qu'il a réussi à dépasser la nature, prouesse fictive reposant sur l'imagination³⁰³. Plusieurs historiens ont souligné combien certaines approches philosophiques de la magie à la Renaissance, en particulier celle de Giordano Bruno, restent inséparables d'une théorie du pouvoir sur les hommes et pas seulement sur la nature ; chez le Nolain, la question de la magie engage une réflexion sur le terrain politique : « L'art de diriger les hommes, de les entraîner ou de les séduire suppose une pratique du commandement qui tienne compte de l'insondable propension des masses à la crédulité³⁰⁴. » En outre, Della Porta associe magie et éducation politique : les futurs princes doivent méditer sur la manière dont la nature régit le monde, et la magie leur dévoile ses « secrets »³⁰⁵. La nature leur offre un modèle pour gouverner.

Après tout, les statues magiques dont parle l'*Asclepius* y étaient déjà présentées comme la preuve du pouvoir créateur de l'homme, ce « *magnum miraculum* »³⁰⁶. Le traité hermétique soulignait en effet :

Ce que nous avons dit de l'homme est déjà merveilleux, mais toutes ces merveilles ne valent pas celle-ci : ce qui commande surtout l'admiration [*admirationem*], c'est que l'homme a été rendu capable de découvrir [*invenire*] la nature des dieux, et de la produire [*efficere*]. Nos premiers ancêtres (...) inventèrent l'art de faire des dieux [*invenierunt artem qua efficerent deos*], puis l'ayant trouvé, il y attachèrent une vertu appropriée, qu'ils tiraient de la nature matérielle ; et, mêlant cette vertu à la substance des statues, comme ils ne pouvaient créer proprement des âmes, après avoir évoqué des âmes de démons ou d'anges, ils les introduisaient dans leurs idoles par des rites saints et divins³⁰⁷.

³⁰³. On sait par exemple que dans le *De incantationibus* (1520), Pomponazzi, 1930, allègue la force de l'imagination comme l'une des explications des « miracles », des phénomènes extraordinaires ; voir à ce sujet Céard, 1996b, p. 97-99.

³⁰⁴. Védérine, 1990a, p. 257 (voir de même Védérine, 1996, p. 111-114). L'hypothèse – parfois formulée de manière excessive mais avec des observations stimulantes – que la magie ait avant tout été conçue à la Renaissance comme une technique de manipulation des masses fondée sur une « science de l'imagination » est le fil conducteur du livre de Couliano, 1984.

³⁰⁵. Della Porta, 1611, p. 3-4 ; ce point a été souligné par Morel, 1987b, p. 39.

³⁰⁶. Hermès Trismégiste, *Asclepius*, 6 (éd. 1991-92, vol. II, p. 301).

³⁰⁷. Hermès Trismégiste, *Asclepius*, 37 (éd. 1991-92, vol. II, p. 347) : « *minus enim miranda, etsi miranda sunt, quae de homine dicta sunt ; omnium enim mirabilium vincit admirationem, quod homo diuinam potuit inuenire naturam eamque efficere. Quoniam ergo proavi nostri (...) inuenierunt artem qua efficerent deos. Cui inuentae adiunxerunt uirtutem de mundi natura conuenientem, eamque miscentes, quoniam animas facere non poterant, euocantes animas daemonum uel angelorum eas indiderunt imaginibus sanctis diuinisque mysteriis* » (trad. André-Jean Festugière).

Ces statues magiques renvoient à un art qui infuse une âme au cœur de la matière : elles sont en somme des « artifices animés », où l'art n'est plus seulement démiurgique, mais « théopoïétique ». L'homme fait mieux qu'imiter la nature des dieux, il la découvre (*invenire*) et peut produire (*efficere*), façonner (*conformare*) des dieux³⁰⁸. Pour parler grec, puisque l'*Asclepius* est la traduction d'un texte hellénistique dont n'ont été conservés que quelques fragments, la magie serait une *poiësis* qui repose sur une *technè* et qui provoque un *thaumaston*. Autrement dit, une procédure visant à un émerveillement.

Baldi, quant à lui, fait des automates l'art de l'émerveillement par excellence :

Les experts [*maestri*] de ces artifices furent chez les Anciens appelés Thaumaturges (...), ce qui en somme ne signifie rien d'autre que constructeurs [*fabbricatori*] ou faiseurs d'œuvres merveilleuses [*opere maravigliose*]³⁰⁹.

En bon aristotélicien et exactement comme le fait Vieri, il relie selon la *Métaphysique* l'émerveillement (*thaumaston*) à la contemplation (*theoria*) : ces machines incitent l'âme à contempler les causes, et l'émerveillement, qui est un plaisir, cesse une fois que l'intellect les a découvertes³¹⁰. Mais Baldi va plus loin :

Tandis que les statuette bougent d'elles-mêmes, nous voyons [*il veder noi*] les hommes qui les regardent demeurer immobiles, comme devraient l'être par nature les statues du spectacle³¹¹.

Alessandro Rinaldi a interprété ce passage comme l'expression de la perplexité qui frappe le spectateur face à son double inquiétant et énigmatique, un simulacre mécanique qui est comme sa propre identité réifiée, et qui constituerait, avec les *scherzi d'acqua*, l'un des chocs par lesquels il se fait capturer dans la « machination totale » du jardin et qui l'oblige à s'abandonner au « caprice despotique du prince³¹² ». La piste n'est pas sans intérêt. Nous avons vu que ces fameux *scherzi d'acqua* semblent posséder une fonction symbolique qui

³⁰⁸. De même Hermès Trismégiste, *Asclepius*, 23 (éd. 1991-92, vol. II, p. 325) : « *homo fitor est deorum, (...) conformat deos* ».

³⁰⁹. Baldi, 1601, fol. 10r : « *I maestri di questi artifici appresso gl'antichi furono detti Thaumaturgi (...), che altro non suona in somma, che fabbricatori e fattori d'opere maravigliose* ».

³¹⁰. Baldi, 1601, fol. 12v : « *ancora meritano lode queste machine, cioè all'eccitar l'animo da chi le vede alla contemplatione delle cause, onde nascono le maraviglie de gli effetti loro ; e questo è uno di quei piaceri, che suol venirci dalle cose nuove ; il quale, come dice il Filosofo, suol cessare tosto, che l'intelletto ha scoperto, mediante la contemplatione, ciò che in loro si trova di mirabile* ».

³¹¹. Baldi, 1601, fol. 12r-v : « *il veder noi mentre le statuette da se stesse si muovono, gl'uomini che le riguardano, starsene così immobili, come per natura dovrebbero stare le statue dello spettacolo* ».

³¹². Rinaldi, 1979, p. 171-172 (« *“macchinazione” totale del giardino* », « *capriccio dispotico del Principe* ») ; cette lecture est critiquée par Morel, 1998, p. 119.

peut quasiment se lire en termes psychanalytiques : manifester par une douce violence la puissance du prince³¹³. Les automates offriraient quant à eux une « inquiétante étrangeté », notion qui chez Freud a partie liée avec le narcissisme et l'animisme³¹⁴. Cependant, l'arrière-plan classique donne des clefs sans doute plus immédiatement pertinentes – et qui sont loin d'être inconciliables.

Le *thaumaston* prend ici la double valeur de *theamatos* (spectacle) et d'*ekplēxis* (ébahissement) ; le *miraculum* provoque le *stupor*, le saisissement, la paralysie. Le spectateur est *obstupefactus*, dirait-on en latin – ou *stupefatto* en italien –, rendu étourdi, fasciné jusqu'à en être immobilisé comme une statue³¹⁵. La *meraviglia* de l'automate, dans lequel les causes du mouvement sont savamment dissimulées, suscite une contemplation en suspens. C'est ce qu'ajoute Baldi juste après ce passage :

Nous voyons l'homme immobile et quasiment accroché à la chose à laquelle il a appliqué son âme. Telle est la nature de ces machines³¹⁶.

L'automate serait en quelque sorte un dispositif « hypnotique », capable de concentrer l'attention jusqu'à priver de mouvement le corps de son spectateur. Une machine à capter le mouvement. La statue imite si bien le vivant que le vivant se statue. Dans le même temps, la phrase de Baldi insiste sur ce « nous voyons » (*il veder noi*). Le spectateur regarde l'automate, mais il est regardé par le locuteur, point de vue « omniscient » de ce petit récit, figure invisible qui voit tout, le spectateur, le spectacle et ses raisons secrètes.

En somme, l'une des fonctions symboliques prêtées aux automates serait d'ordre « rhétorique » : ils agiraient sur l'imagination des visiteurs autorisés à pénétrer dans le jardin. L'exigence de persuasion l'emporterait sur celle de conviction ; on se souvient que chez Vieri, le parcours du jardin est pratiquement assimilé à l'expérience émotive que vise à susciter les effets rhétoriques du sublime :

³¹³. Voir *supra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire ».

³¹⁴. Freud, 1985, « L'inquiétante étrangeté » (1919), p. 209-263. Il n'est pas inutile de rappeler que cet essai, présenté comme une « investigation esthétique » (p. 213), part justement de la thèse du psychologue Ernst Jentsch, selon laquelle l'un des cas privilégiés du sentiment d'*Unheimliche* est déclenché lorsque l'on se demande « si un objet vivant n'aurait pas par hasard une âme », et qui se réfère à « l'impression que produisent les personnages de cire, les poupées artificielles et les automates » (p. 224).

³¹⁵. Voir à ce sujet Quignard, 1994, en particulier p. 114.

³¹⁶. Baldi, 1601, fol. 12v : « (...) né poco segno, secondo me, dell'applicazione dell'anima porge il veder [noi] l'uomo immobile, e pendente quasi dalla cosa, a cui egli ha fatto l'applicazione. Tale è la natura di queste machine »

À Pratolino, afin que ces statues se tournent, fassent de la musique, jettent de l'eau, il y a tant et tant d'artifices stupéfiants dans des lieux cachés, que celui qui les verrait tous ensemble serait porté à l'extase³¹⁷.

L'intention obsessionnelle de produire sur le spectateur un effet de stupeur, en l'immergeant dans une machinerie féerique : c'est ainsi que peut se déchiffrer le titre même que donne le philosophe à son ouvrage sur Pratolino. Le jardin est un recueil de « *maravigliose opere* », un *théâtre* de merveilleuses œuvres ou encore d'opérations miraculeuses³¹⁸.

Qui tire la corde ? Un démiurge qui de l'intérieur a donné vie aux statues, un thaumaturge qui orchestre le grand spectacle. Buontalenti ne serait que l'assistant. Celui qui commande, dirige et conduit (*maestro, magister*), le Générateur (le Géniteur), reste invisible.

Analysés en parallèle, l'essai général de Baldi sur les automates et l'ouvrage que Vieri consacre à Pratolino offrent cette hypothèse, qui concilie d'une certaine manière l'interprétation de Battisti et celles de Rinaldi et de Morel : *dux mechanicus*, François apparaît comme le « prince machiniste³¹⁹ ». Les lignes de Borghini sur l'invention de Buontalenti sont assez significatives : il l'a découverte « sur les conseils et avec l'aide du grand-duc, lequel possède des connaissances approfondies dans les domaines subtils des choses ingénieuses, des secrets de la nature et de l'art³²⁰ ». L'ingénieur professionnel et *talentueux* travaille aux côtés d'un ingénieur amateur et *génial*, « prince soigneux un peu de l'alchimie et des arts mécaniques, et surtout grand architecte³²¹ ».

L'aspect envisagé ici prolonge certaines des analyses et des hypothèses proposées au cours des deux précédents chapitres. Si les implications politiques de Pratolino sont beaucoup moins explicites que dans les réalisations léguées par Côme, le jardin n'en

³¹⁷. Vieri, 1586, p. 64 : « *in Pratolino, perché quelle statue si voltino, suonino, gettino acqua, sono tanti e tanti artifizii stupendi in luoghi occulti, che chi gli vedessi tutti insieme se n'andrebbe in estasi* » ; voir *supra*, chap. 3, « Vers le sublime ».

³¹⁸. Le *topos* employé par Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 5r, offre de ce point de vue une image assez proche de Pratolino : « *Quivi veramente si veggiono cose che le meraviglie del Mondo a dietro si lasciano, e cose che a pena veggendole si credano* ».

³¹⁹. Je me réfère au livre d'Apostolidès, 1981, sur Louis XIV.

³²⁰. Borghini, 1584, p. 613 ; voir ci-dessus, « La procédure entre logique et biologie ».

³²¹. Montaigne, 1983, p. 178.

demeure pas moins rattaché sous François à une conception du pouvoir qui s'est partiellement mise en place avec le règne paternel, et qui mettrait à profit l'émergence d'un nouveau statut des savoirs sur la nature, de l'encyclopédisme à la technique et à la magie³²². Cette figure du prince savant qui paraît caractériser le mécénat culturel de François se double de celle du prince artiste ou artisan, laquelle coïncide à son tour – comme l'avait suggéré Battisti – avec la reconnaissance d'une dignité des arts mécaniques dans la seconde moitié du XVI^e siècle. C'est ainsi une sorte d'imaginaire politique de la nature qui se fait jour au travers du jardin. Posséder sa diversité en la collectionnant, modéliser ses phénomènes par leur représentation et maîtriser ses processus internes dans la fabrication d'artifices, tout ceci ouvrirait la voie à une certaine « science » du gouvernement.

En remontant le fil des références aristotéliennes chez Vieri et Baldi, l'automate s'éclaire comme une contrefaçon de la dynamique procédurale à l'œuvre dans la nature, telle qu'Aristote l'avait pensée à propos de la formation de l'embryon et, suivi en cela par Galien, mise en parallèle avec la création artistique. En examinant par le biais de la philologie les innombrables passerelles que la pensée antique et certains de ses prolongements modernes ont cultivées entre esthétique et biologie, entre art et vivant, Jackie Pigeaud a récemment introduit la notion de « rêverie culturelle ». Platon, Aristote, Pline ou encore Virgile se révèlent avoir été des « rêveurs », qui « se sont étonnés que la nature pût créer des formes, que ces formes naturelles parussent tantôt spontanées, tantôt réglées, et qu'elles eussent à voir avec les belles formes que l'Art prétend inventer³²³ ». Comment la Renaissance s'est nourrie de ces rêveries et en a forgées d'autres, le jardin aide à le comprendre un peu mieux. La dernière partie de cette enquête tentera d'en fournir l'illustration.

Dans son éloge de l'art qui reprend les *exempla* classiques de merveilles mécaniques – la colombe d'Archytas, les statues d'Hermès –, Ficin avait associé ces prouesses techniques au thème de la *dignitas hominis* cher à son ami Pic de la Mirandole :

³²². Il faudrait sans doute nuancer la suggestion de Morel, 1987b, p. 38 : « à Pratolino, nous croyons deviner le sentiment d'un échec, le constat d'une impossibilité qu'il y aurait à concilier magie et politique ».

³²³. Pigeaud, 1995, p. 11-12.

Chose admirable ! les arts humains fabriquent par eux-mêmes tout ce que crée la nature elle-même, comme si nous étions pas les esclaves de la nature, mais ses émules ! (...) La puissance de l'homme est donc presque semblable à la nature divine³²⁴.

Mais l'émule veut dépasser son modèle. Si l'art est le singe de la nature, son ambition consiste alors à si bien la singer, en se saisissant de sa propre dynamique et en dissimulant les procédés qui les imitent, que ses produits puissent sembler naturels : à devenir une sorte d'*ars naturans*, un art qui se mettrait à fabriquer tout seul, une fois la procédure enclenchée et d'une *manière* quasi automatique, de la *sur-* ou de la *contre-nature*. L'art devient alors un singe de génie, parce que l'artiste a su se faire démiurge ou en tout cas en donner l'illusion. La machine où Buontalenti aurait trouvé le moyen de produire un mouvement perpétuel, cet « instrument qui, à peine est-il assemblé, s'actionne de lui-même et de façon continue », pourrait fournir l'un des paradigmes à l'esthétique du jardin du maniérisme, telle qu'elle a pu se cristalliser à la fois chez le Tasse et à Pratolino. La dissimulation des procédures, l'escamotage des séquences réglées qui fabriquent l'artifice, serait à rapprocher de l'invisibilité d'un *Deus artifex* qui met en mouvement le cosmos sur un mode immanent. L'*ars naturans* est magique en ceci que l'artiste médite sur les opérations secrètes de la nature et vise à une thaumaturgie. Dans la pénombre d'une grotte, l'homme donne forme à ses rêveries prométhéennes.

³²⁴ Ficini, 1964-70, XIII, 3, vol. II, p. 223-224 : « *quod mirabile est, humanae artes fabricant per seipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quasi non servi simus naturae, sed aemuli. (...) Similis ergo ferme vis hominis est naturae divinae* » (trad. Raymond Marcel). Ficini introduit ici une question que nous aborderons ci-dessous, chap. 7, « Le complexe de Vulcain ».

Troisième partie

Figures de l'imaginaire : le rapport au monde

Chapitre 7

Daphnis, Vertumne et Vulcain : projection, analogie, création

« Es-tu vivante, ô Nature
Sacrée, vivante ? et l'oreille qui l'avait oubliée
Perçoit-elle la voix de sa mère ?
Jadis de nymphes blanches les ruisseaux furent
Le gîte, paisible gîte et miroir
Les sources claires. »
Leopardi, « Au printemps ou des mythes antiques »¹.

« Nos corps sont des jardins, dont nos volontés sont les
jardiniers. »

Shakespeare, *Othello*².

L'idée de « rêverie culturelle » que Jackie Pigeaud introduit dans *L'Art et le Vivant*, et à laquelle il a été fait allusion juste auparavant, semble tout à fait pertinente pour caractériser, d'un point de vue historique, de nombreuses continuités qui s'observent dans l'imaginaire occidental. Ainsi, le philologue a pu retracer à travers une multitude de textes antiques la déclinaison de thématiques ou, plus précisément, de lieux communs dynamiques ; ceux-ci naviguent entre philosophie, médecine et poésie mais engagent presque toujours le même questionnement : qu'est-ce que la création, et comment le vivant permet-il de penser la beauté que l'art se donne pour tâche de produire ? Pigeaud désigne volontiers le noyau qui rassemble ces « rêveries » et qui fonde l'unité de sa recherche comme une certaine « idée poétique », ou même comme « l'inconscient de la culture³ ». Son livre se réfère assez peu à l'œuvre de Gaston Bachelard, si ce n'est pour s'en démarquer⁴. Leurs approches n'ont certes pas les mêmes visées : Pigeaud étudie chaque auteur en fonction des traditions qui orientent sa pensée et ses expressions, selon une perspective qui

¹. Leopardi, 1995, « *Alla primavera, o delle favole antiche* » (1822), p. 70-71 : « *Vivi tu, vivi, o santa / Natura ? vivi e il dissueto orecchio / Della materna voce il suono accoglie ? / Già di candide ninfe i rivi albergo, / Placido albergo e specchio / Furo i liquidi fonti* » (trad. Michel Orcel).

². Shakespeare, 1971, I, 3, p. 96 : « *Our bodies are gardens ; to the which our wills are gardeners* » (je traduis).

³. Pigeaud, 1995, p. 11 (« Ce qui fait l'unité de ce livre, c'est une idée poétique. Je devrais dire que c'est un livre de Poétique... ») et p. 352.

⁴. Voir par exemple Pigeaud, 1995, p. 14 : « La rêverie est de l'imaginaire réglé par une pratique. Il ne s'agit pas du tout d'une rêverie de l'élément » (également p. 94 et 249).

ne cesse jamais de garder pour toile de fond la double trame de l'histoire des idées et de l'histoire des textes à partir de l'Antiquité. Bachelard, philosophe issu d'un carrefour paradoxal de l'épistémologie et de la psychanalyse, réfléchissait quant à lui sur la valeur anthropologique des rêveries auxquelles donnent forme les poètes, avant tout ceux de l'époque contemporaine.

Cependant, il me semble possible de prendre en compte chez l'auteur de *La Poétique de la rêverie*⁵ une proposition théorique qui pourrait venir s'appliquer à la notion de « rêverie culturelle ». Dès *La Psychanalyse du feu*, l'ouvrage qui a inauguré ses recherches autour de l'imaginaire des quatre éléments, Bachelard a en effet exploité un concept issu la psychanalyse, celui de *complexe*. Ainsi a-t-il pu parler des complexes de Prométhée, d'Empédocle et de Novalis à propos du feu, de ceux de Caron et d'Ophélie dans son essai sur l'eau, ou encore de celui de Jonas dans son livre consacré à la terre et aux images de l'intimité⁶. Ce concept, il l'emprunte moins à Freud – qui, en dehors du fameux « complexe d'Œdipe », n'y a que fort peu recours par souci d'éviter toute typification psychologique – qu'à l'école de Zurich et en premier lieu à Carl Gustav Jung. On doit toutefois marquer la manière spécifique dont Bachelard l'utilise. Chez Jung, le complexe est une donnée issue des recherches expérimentales sur les associations psychiques, qui possède une valeur individuelle sans nécessairement présenter de caractère pathologique :

Les contenus de l'inconscient personnel sont surtout ce que l'on appelle les *complexes à tonalité affective*, qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique. Par contre, les contenus de l'inconscient collectif sont des « *archétypes* »⁷.

Autrement dit, le complexe se présente comme un « ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients⁸ ». Chez Bachelard en revanche, chaque complexe mis en évidence à partir d'une figure mythique semble posséder une portée plus ou moins universelle, à la manière de l'archétype jungien, et résulter d'un travail de la conscience éveillée, puisque les manifestations symboliques dont le philosophe tente une prospection phénoménologique sont bien des « rêveries » et non des « rêves ».

⁵ Bachelard, 1984.

⁶ Bachelard, 1992a et 1988, 1993, 1948b. Le concept est moins central dans ses ouvrages sur l'air (1992b) et sur la terre et les rêveries de la volonté (1948a).

⁷ Jung, 1995, p. 24.

⁸ Laplanche – Pontalis, 1997, p. 72.

Comme je l'ai suggéré au début de cette étude, il faut sans doute se garder de généralisations théoriques hâtives si l'on veut percevoir la teneur et les enjeux d'un certain « imaginaire de la nature » qui se dessinerait à Pratolino et dans l'art des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle⁹. Le point qui me paraît surtout présenter un intérêt immédiat dans la notion de complexe employée par Bachelard, c'est la mise en évidence de réseaux de représentations, au double sens d'images culturelles et de formalisations de ces images dans des productions littéraires ou, ce que lui-même n'étudie pratiquement pas, artistiques. C'est-à-dire que l'on pourrait regrouper autour de certaines figures mythiques différentes « rêveries culturelles » sur la nature, qu'il faut suivre au travers de strates superposées et sans cesse mêlées les unes aux autres, les visages que prend la nature en fonction des manières dont elle est interrogée, convoquée, représentée par la culture – par la science, par la philosophie, par la poésie, etc. Telle est la perspective qui va être suivie dans ce dernier chapitre. Un traitement exhaustif de la question est bien entendu utopique ; vouloir le tenter dépasserait, de toute façon, le cadre déjà très large que cette étude s'est fixé. La portée essentielle de ce type de démarche repose à mes yeux dans l'articulation de différentes échelles. En simplifiant, on peut en effet distinguer des lignes de force qui traversent l'histoire des rapports entre homme et nature considérée sur la « longue durée », leur actualisation dans la période qui nous occupe, enfin leur cristallisation dans un cas particulier comme Pratolino, qui engage directement cette question difficile : comment une « idée poétique », une idée qui relève avant tout du règne du langage, peut-elle se « matérialiser » dans une œuvre d'art, dans une « image » qui est ici un jardin, un système spatial d'images ? Sur le plan méthodologique, il paraît toutefois nécessaire de relier ces niveaux selon le cheminement inverse, suivant une voie déductive plutôt qu'inductive. Encore une fois, c'est Pratolino qui va servir de terrain d'observation pour dessiner certains contours plus généraux de l'imaginaire de la nature dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

Ce qui m'intéresse ici par rapport aux analyses menées précédemment, c'est de dégager plus clairement la place que tient cet imaginaire de la nature dans l'art des jardins, en somme la valeur « anthropologique » de cet art, à travers son *statut* explicite ou implicite. Statut tout à la fois *esthétique* et, si l'on me permet l'expression, *ontologique*. En partant d'un

⁹. Voir *supra*, introduction.

corpus spécifique de descriptions contemporaines de Pratolino, formé de poèmes à la tonalité « bucolique », je vais en effet essayer de cerner certains rapports entre jardin, poésie et peinture. Trois figures mythiques vont alors être privilégiées pour définir différents versants de ce que Pigeaud appelle « l'inconscient de la culture », et pour repérer la manière dont ils sont mis en jeu dans l'ordre de la représentation. Cet angle d'approche va tirer profit de nombreux aspects qui ont été dégagés jusqu'à présent et permettre, par une série de recoupements, d'ouvrir un premier bilan sur toute notre problématique.

Figures pastorales

Dès l'époque de sa création sous François, Pratolino donna lieu à des descriptions poétiques¹⁰. En 1579, à l'occasion du mariage du grand-duc avec Bianca Cappello, Raffaello Gualterotti publiait ses quatre *Vaghezze sopra Pratolino*, dont nous avons conservé une première rédaction datée de 1577 dans différents manuscrits¹¹. L'image du jardin qui y est donnée est tout autre que chez Francesco de' Vieri, lequel alterne *ekphrasis* sur le mode « historique » et exégèse allégorique¹². La représentation en est cette fois « poétique » au sens aristotélicien du terme, délibérément idéalisante ; il s'agit d'identifier Pratolino à un paysage paradigmatique, à un *locus amœnus*¹³ :

Bergères et bergers
à travers les belles campagnes et les vertes prairies
paissent leurs troupeaux chéris
en paix, et s'en allant chanter leurs douces amours
tressent des herbes et des fleurs.
Ils ont des fruits, du miel, du lait, de la rosée

¹⁰. J'ai pu présenter une première analyse de ces textes dans un article intitulé « La forêt, la montagne et la grotte : Pratolino et la poétique pastorale du paysage à la fin du XVI^e siècle » (Brunon, 2000c)

¹¹. Pour cette première version plus réduite (vingt-trois strophes, qui sont redistribuées dans le texte imprimé en 1579), intitulée *Canzone in lode di Pratolino* (1577), voir Gualterotti, BNCF Magliab. VII, 1024, fol. 16-26 et fol. 171-178, ainsi que la copie sans nom d'auteur dans le Magliab. VII, 404. Il faut noter que les *Vaghezze* publiées dans les *Rime* du poète (Gualterotti, 1581, pages non numérotées) ne constituent pas la reprise du texte sur Pratolino mais une série de poèmes encomiastiques dédiés à des grands personnages de la cour tels que François, Bianca Cappello, le cardinal Ferdinand ou encore Giovanni Sommai.

¹². Voir *supra*, chap. 5, « Les enjeux d'une exégèse ».

¹³. Voir à ce sujet *supra*, chap. 3, « La gaieté archétypale du *locus amœnus* ».

tels qu'ils n'envient pas l'âge le plus ancien¹⁴.

Bergers et troupeaux, félicité rustique et référence à l'âge d'or : en une seule strophe, c'est tout l'univers pastoral qui se voit convoqué dans l'espace fictif de la représentation littéraire du jardin.

À l'aube du siècle, l'*Arcadie* de Sannazar avait consacré le triomphe de la restauration humaniste de la bucolique. Dès le XIV^e siècle, nombre de lettrés, au premier rang desquels Pétrarque, avaient cultivé le genre de l'églogue latine sur les traces de Virgile ; Boccace l'avait adapté à la métrique vernaculaire, notamment dans la *Commedia delle ninfe fiorentine*. À la fin du *Quattrocento*, le genre pastoral conquiert définitivement la langue vulgaire et redécouvre Théocrite. Le succès du roman de Sannazar, attesté par près de soixante-dix éditions au cours du XVI^e siècle, va marquer sa pleine diffusion en Europe¹⁵. Il s'agit de l'un des registres littéraires qui reposent le plus sur l'*imitatio*, c'est-à-dire sur le recours à un lyrisme, à des formes, à des motifs et même à des syntagmes que les poètes puisent dans la tradition déjà établie. En ce sens, les stéréotypes employés dans les *Vaghezzze* ont moins de valeur en eux-mêmes que par la manière dont ils sont agencés et surtout mobilisés dans la description d'un lieu réel.

Gualterotti empruntait avant tout des lieux communs de la tradition pastorale, comme le fit de son côté Palla Rucellai dans ses *Lodi di Pratolino*, poème manuscrit en quinze strophes¹⁶. Giovan Piero Manenti mit en musique douze d'entre elles sous la forme

¹⁴. Gualterotti, 1579, p. 12 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 485) : « Pastorelle, e pastori / Per le belle campane, e verdi prati / Pascon lor greggi amati / Securi, e via cantando i dolci amori / Trecciano erbette, e fiori / E tali han pomi, e mel, latte, e rugiade, / Che non invidian la più antica etade ».

¹⁵. Pour l'histoire de la pastorale depuis ses origines antiques, l'ouvrage de Carrara, 1908, reste essentiel ; pour les modèles médiévaux à la Renaissance, voir entre autres Cooper, 1977. Un aperçu de la diffusion culturelle de la pastorale est donné par les actes du colloque *Le Genre pastoral en Europe*, 1980 ; voir en particulier les contributions de De Robertis, 1980, Ponte, 1980, et Tissoni Benvenuti, 1980, sur cette « restauration humaniste » de l'églogue. Parmi la vaste bibliographie consacrée plus spécifiquement à l'*Arcadia*, voir notamment les recherches de Tateo, 1972, et Corti, 1969 (sur sa place dans la littérature italienne méridionale), l'essai de Boillet, 1977 (avec un examen attentif du contexte napolitain à la fois littéraire, social et politique et de la structure du livre), ainsi que les livres de Kennedy, 1983 (qui replace le roman dans la tradition pastorale et dans l'œuvre de Sannazar), et de Monga, 1974 (sur son rôle de modèle).

¹⁶. Rucellai, BNCF Magliab. VII, 1024, fol. 6-13. On retrouve ce texte, intitulé *Madrigali in lode di Pratolino*, dans le Magliab. VII, 633, fol. 48-51, recueil qui contient une troisième copie, anonyme, aux fol. 13-16. Baccini, 1885, p. 18-20, en a donné une transcription. Du même Palla Rucellai, voir la *Canzonetta in lode di un Colle fiorito* dans le BRF Ricc. 2546, fol. 164r-165v, éloge des plus génériques qui ne semble pas s'appliquer à Pratolino.

de madrigaux à cinq voix publiés en 1586, *Li Pratolini*¹⁷. D'autres textes de la même époque se rattachent plus directement au genre pastoral en adoptant la structure discursive et l'orientation lyrique de l'églogue, du *carmen bucolicum* dans lequel un ou plusieurs bergers prennent la parole. C'est le cas de l'*Egloga d'incerto autore* imprimée en 1578 à l'occasion de la mort de Jeanne d'Autriche, due en fait au polygraphe Silvano Razzi¹⁸. Deux bergers, Erasto et Damone, y évoquent le décès de la grande-duchesse et font son éloge funèbre. Pratolino est à peine décrit au début de l'églogue : le jardin, « qui semblait un paradis », s'est terni en un effroyable hiver ; les eaux ont la couleur du Léthé et du Styx, tous les éléments du paysage sont « imprégnés de ténèbres et d'images de la mort¹⁹ ». L'inversion du *locus amoenus* associée au deuil est d'ailleurs un procédé rhétorique fréquent dans le genre bucolique : on le rencontre notamment dans la douzième et dernière églogue de l'*Arcadie* de Sannazar²⁰. Un texte anonyme intitulé *Pratolino, Egloga* présente davantage d'intérêt sur le jardin lui-même, puisque la description et l'histoire légendaire de Pratolino constituent cette fois le sujet principal du dialogue entre les deux bergers, Cirillo et Nereo²¹. Enfin, Cesare Agolanti rédigea, probablement entre 1582 et 1584, une longue *Descrizione di Pratolino*, qui atteint près de trois mille vers²².

Ces poèmes ne cherchent guère à renouveler les conventions déterminées par les deux genres qu'ils associent : l'éloge et le chant pastoral. Leur fonction première est bien l'apologie du prince à travers la célébration de son cher Pratolino. L'historiographie récente ne les exploite que fort partiellement ; le plus souvent, ils sont rapidement mentionnés comme témoignages de la renommée précoce du jardin dans les études sur Pratolino²³, au mieux cités pour un passage sur tel élément²⁴. Seul un bref essai de Detlef Heikamp²⁵ a su

¹⁷. Manenti, 1586 ; voir désormais l'édition critique de Piero Gargiulo (Manenti, 1987), qui suggère (p. 14-15) que ces *Lodi* de Rucellai aient été composées avant les *Vaghezzze* de Gualterotti (1579).

¹⁸. Razzi, 1578. Pour l'attribution à cet auteur, voir Moreni, 1805, vol. II, p. 231-232 (réimprimé en 1588, 1608 et 1622, ce poème apparaît dans Razzi, 1627, vol. II, p. 110 et suiv.).

¹⁹. Razzi, 1578, fol. A ii : « *Che pur dianzi sembrava un paradiso* », « *impressi / D'oscurezza, e d'immagini di morte* ».

²⁰. Sannazar, 1990, églogue XII, p. 224-237.

²¹. *Pratolino, Egloga*, BNCF Magliab. VII, 403 ; voir l'analyse proposée plus loin, « Le complexe de Vertumne », et la transcription dans le document 2.

²². Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8 ; voir *infra*, document 3.

²³. Voir par exemple Zangheri, 1986a, p. 17.

²⁴. Ainsi l'*Egloga* anonyme et les *Lodi* de Rucellai sont partiellement transcrites, sans analyse, respectivement par M. Paola. Maresca et Alessandro Vezzosi dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 84-85 et 92 ; Acidini Luchinat, 1988a, utilise les descriptions de l'*Apennin* dans ces textes.

²⁵. Heikamp, 1986b.

relier le contenu littéraire du poème d'Agolanti à l'iconographie de certaines sculptures de genre disposées dans le *barvo*, en ignorant toutefois ces autres descriptions, qui semblent pourtant confirmer l'hypothèse qu'il formule : Pratolino paraît destiné à créer une véritable atmosphère « poétique ». C'est une question qui mérite d'être creusée.

L'observation d'Heikamp doit être élargie : à la représentation littéraire construite par un auteur comme Agolanti semble répondre toute une partie du décor de Pratolino. De ce point de vue, les sculptures de genre ne sont pas les plus immédiatement significatives, et leur présence engage certains problèmes qui vont nous occuper tout à l'heure. L'univers pastoral fait se côtoyer deux types de figures : humaines et divines. Les pâtres, les bergers et leurs compagnes y vivent au contact des satyres et des nymphes, de Pan et de Palès, bref d'un cortège de divinités de la nature. Un examen un peu attentif de l'iconographie de Pratolino, telle que les sources permettent de la reconstituer non sans zones d'ombres, met effectivement en évidence de multiples échos à cet univers dans la statuaire, les grottes et les fontaines.

Il faut d'abord relever parmi les sujets mythologiques ceux qui dérivent de thèmes propres au genre pastoral. La grotte de Pan en est un bon exemple²⁶ (fig. 34). La métamorphose de Syrinx en roseaux renvoie bien entendu à une séquence ovidienne²⁷, mais la flûte du dieu arcadien est aussi l'un des motifs privilégiés de la tradition bucolique : c'est l'instrument qui parviendra à Théocrite puis à Virgile, selon le mythe chanté par Sannazar²⁸, et qui incarne ainsi l'invention de la poésie pastorale. La grotte de Galatée (fig. 40) possède également une connotation idyllique, puisque Théocrite avait chanté l'amour du cyclope Polyphème pour cette Néréide²⁹. Dans une autre grotte du palais, située entre la grotte de la *Spugna* et la salle à manger secrète, Guerra représente une fontaine murale (fig. 42). Trois nymphes dénudées se tiennent dans des niches autour d'un bassin et dissimulent leurs seins ; elles entourent une autre nymphe couchée sur le côté, la tête blottie dans ses bras ; au-dessus d'elles, la scène semble être observée par une figure assise et

²⁶. La grotte est notamment décrite par Vieri, 1586, p. 44 (éd. Barocchi, 1977, p. 3413), et dans BAV Barb. 5341, fol. 208v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175).

²⁷. Ovide, *Métamorphoses*, I, 689-712 (éd. 1969-72, vol. I, p. 31-32).

²⁸. Sannazar, 1990, prose X, 13-18, p. 168-169.

²⁹. Théocrite, *Idylles*, XI (éd. 1972, p. 74-77). L'iconographie dériverait ici d'un passage de Politien : voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

vêtue, et par des animaux dont certains sont sans doute des moutons ou des chèvres. La réalisation de l'ensemble paraît non documentée et en tout cas tardive : Vieri ne mentionne pas cette fontaine, et Aldrovandi parle seulement de troupeaux de chèvres³⁰. Detlef Heikamp a en tout cas proposé une identification convaincante du sujet : il s'agirait de la grossesse de Callisto³¹. On peut effectivement reconnaître un épisode des *Métamorphoses*, celui où la nymphe chasserresse d'Arcadie, déflorée par Jupiter ayant pris les traits de Diane, ne peut cacher sa grossesse lorsque ses compagnes se baignent³². Les détails dessinés par Guerra permettent d'avancer une lecture iconographique : allongée au sol, la nymphe pleure la découverte de sa faute, tandis que Junon, qui ne tardera pas à la punir en la transformant en ourse, veille dans le ciel. La pose choisie pour Callisto reprend l'iconographie de la nymphe endormie si diffusée dans les fontaines de jardins au XVI^e siècle³³. Agolanti ne fait pas allusion à ce décor, qui n'est sans doute pas encore exécuté lorsqu'il rédige sa *Descrizione*, mais il évoque Arcas à propos de la grotte de l'Ourse, en rappelant le mythe de la métamorphose de Callisto et de son fils en constellations, la Grande Ourse et le Bouvier³⁴. Le récit ovidien était donc susceptible de justifier une mise en rapport des deux grottes de Pratolino. Il est même possible d'aller plus loin : Guerra intitule son dessin : « Fontaine de déluge d'eau, avec grondement de tonnerres, et jeu de foudres et d'éclairs », effets qui sont confirmés par Fynes Moryson³⁵. La représentation météorologique aurait donc à la fois un caractère « mimétique » et « métaphorique », pour reprendre les catégories introduites plus haut. Qui est l'origine des malheurs et de la transfiguration finale de Callisto ? Jupiter « tonnant » – dans Ovide, l'épisode succède à la chute de Phaéton –, le dieu qui règne sur l'ensemble du jardin dans le poème d'Agolanti³⁶, non sans raison puisque la statue de Baccio Bandinelli l'incarne au sommet de l'axe. Autant

³⁰. Vieri, 1586, p. 36-37 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409-3410) passe directement de la grotte de la *Spugna* à la grotte servant de salle à manger ; Aldrovandi, 1989, fol. 76v, p. 354, indique à cet endroit : « *Fons alter sequens, in quo sunt capree pascentes cum opilionibus variis figuris interstinctis* ».

³¹. Heikamp, 1969b, p. 24, mais celui-ci situe cette fontaine dans la Grande Grotte dite du Déluge en raison de la légende de Guerra sur les effets météorologiques, alors que l'artiste la repère bien à cet endroit sur son plan par la lettre G.

³². Ovide, *Métamorphoses*, II, 409-465 (éd. 1969-72, vol. I, p. 51-52).

³³. Sur ce type, voir MacDougall, 1975 et *supra*, chap. 3, « Silence et recueillement ».

³⁴. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 98v (voir *infra*, document 3). Ce passage se situe à la fin du poème, en dehors des parties proprement descriptives : Agolanti aurait-il voulu refléter un projet de fontaine de Callisto alors en cours ?

³⁵. « *Fonte di dilvio d'acqua con rimbombo di tuoni e scherzo di folgori e baleni* » ; Moryson, 1907-08, vol. I, p. 329 ; voir *supra*, chap. 5, « Représentations météorologiques ».

³⁶. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, en particulier fol. 91v-92r.

d'indices qui suggèrent, au moins sur certains points, la présence de séquences narratives dans l'iconographie³⁷.

D'autres éléments se rapportent à l'univers pastoral de manière plus explicite sans forcément illustrer un sujet précis, mais ils nécessitent à leur tour une confrontation minutieuse des documents. Ainsi, Vieri mentionne dans la grotte suivante, celle qui sert de salle à manger, un « berger qui joue de la cornemuse, en compagnie de divers animaux³⁸ ». On le retrouve sur le croquis de Guerra correspondant (fig. 43) : le berger accompagne désormais une « nymphe » qui va chercher de l'eau. Ce théâtre d'automates, dont les mécanismes sont détaillés par Schickhardt (fig. 44), doit dater d'additions postérieures. Herbert Keutner a suggéré que ce pasteur dessiné par Guerra puisse dériver d'un modèle de Giambologna, dont une statuette de bronze présente la même iconographie³⁹. Or, ce motif du berger assis sur un rocher et jouant de la cornemuse se retrouve précisément dans la première salle de la grotte de Buontalenti à Boboli, à l'angle postérieur de la paroi de gauche (fig. 87 et 90) : c'est l'une des sculptures de *spugne* et de mosaïques dues à Piero Matti, dont l'ensemble compose une évocation presque complète du répertoire des figures pastorales. Ce mur de gauche comprend des pasteurs et leurs compagnes menant un troupeau gardé par un chien, alors que l'autre paroi, avec ses nymphes endormies et son dieu fleuve, donne à voir les divinités de la nature (fig. 88-89). Ces figures sont même insérées dans un paysage alpestre, dominé par deux personnages qui semblent être Pan et Silène, et dont nous avons eu l'occasion de mesurer la dimension littéraire⁴⁰. Comme sur bien d'autres plans, la grotte de Boboli paraît refléter et même cristalliser certains enjeux développés à Pratolino, où ils sont moins immédiatement lisibles en raison de la dispersion ou de la destruction des éléments du décor.

³⁷. Les observations proposées ici, qui complètent celles formulées ci-dessus au chap. 3 (notamment « Délices et tourments, ou le jardin comme récit »), tendent à remettre en question une affirmation plusieurs fois répétée par Lazzaro, 1990, sur l'iconographie des jardins du XVI^e siècle, en particulier p. 162 à propos de Pratolino : « *These themes were not related in any narrative sequence* ». Certes en règle générale, mais des exceptions apparaissent sensibles à défaut d'être manifestes.

³⁸. Vieri, 1586, p. 37 (éd. Barocchi, 1977, p.) : « *un pastore che suona la cornamusa, il quale è in compagnia di più sorti d'animali* ».

³⁹. Keutner, 1986, p. 59, qui se réfère au *Berger jouant de la cornemuse* (Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. *Bronzi* 464). Sur ces statuettes de genre, voir également *Giambologna*, 1978, n° 135-136, p. 164, et Avery, 1987, p. 47.

⁴⁰. Voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi », ainsi que la discussion plus générale sur la symbolique de cette grotte au chap. 5, « Parcours allégoriques : les mystères de Vénus ».

Par exemple, nous savons par Raffaello Borghini que Valerio Cioli avait sculpté pour Pratolino « une satyresse de marbre, qui traie une chèvre ; de ses mamelles sort de l'eau au lieu de lait⁴¹ » ; mais Borghini ne dit pas où ce groupe fut installé dans la villa. Il apparaît sur la gravure de Stefano Della Bella qui montre l'allée débouchant sur le pont qui traverse les *gamberaie* occidentales et conduit à la grotte de Cupidon (fig. 60). La *Satyresse* est placée à gauche, face à une ronde-bosse que l'on peut identifier comme le *Narcisse* en marbre de Benvenuto Cellini, aujourd'hui au Bargello, que François avait acquis à la mort de l'artiste⁴². Un *Narcisse* est en tout cas mentionné en 1586 par Aldrovandi dans cette partie du jardin, ainsi que la statue de Cioli, dite « satyre qui traie une chèvre⁴³ ». Cependant, les indications de Vieri et de l'auteur de la description vaticane peuvent prêter à confusion : ils associent le « satyre » ou « paysan » de Cioli à un « paysan qui vide une barrique⁴⁴ ». Cette dernière pièce correspond à une sculpture de Giovanni Fancelli aujourd'hui à Boboli (fig. 61), réalisée selon le témoignage de Vasari sur un modèle de son maître Baccio Bandinelli et initialement destinée à un *vivaio* de Boboli⁴⁵. L'hypothèse la plus plausible est que ce *Paysan versant une barrique* ait été placé sur une autre allée issue de la grotte de Cupidon, à proximité du début du *stradone*⁴⁶. La lunette Utens montre d'ailleurs que cette partie du *barco vecchio* comprenait de nombreuses esplanades circulaires s'ouvrant entre les massifs d'arbres (fig. 3).

⁴¹. Borghini, 1584, p. 600 : « una Satira di marmo, che mugne una pecora, e dalle poppe esce d'acqua in cambio di latte ». Cette sculpture semble aujourd'hui avoir été perdue.

⁴². Voir les notices d'Alessandro Vezzosi dans *Il concerto di statue*, 1986, n° 85-86 et 88, p. 137, et dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 38-39, qui signalent le problème que je vais tenter ici d'éclaircir, la disposition originelle des statues dans cette allée.

⁴³. Aldrovandi, 1589, fol. 74v : « Fons alter Narcissi dictus ubi est sua statua marmorea, ex cuius fiascone exibat aqua. Fons alter ubi satyrus est, qui capram mulgebat ex cuius pudendo aqua exilibat » (juste avant la grotte de Cupidon et avant que le texte ne retourne au *stradone*).

⁴⁴. Vieri, 1586, p. 54 (éd. Barocchi, 1977, p. 3420) : « un contadino, il quale vota un barile pieno d'acqua, et un satiro che mugne una pecora o una capra e ne trae acqua » (juste après la grotte de Cupidon, à la fin de la description) ; BAV Barb. 5341, fol. 210r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 176) : « Vi ha partendo quindi altra fontana ove sono due contadini ch'uno versa un baril d'acqua continuamente e l'altro mugendo una capra fa delle sue poppe acqua chiarissima scaturire » (juste après la grotte de Cupidon).

⁴⁵. Vasari, 1967, vol. VI, p. 79. Le *Paysan* de Fancelli fut transporté de nouveau à Boboli en 1773 (voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 160, et *Il concerto di statue*, 1986, n° 128, p. 151, ainsi que la note suivante). Cette sculpture vient d'être restaurée. Son installation à Pratolino ne paraît pas documentée, mais est en tout cas antérieure à 1586 puisque Vieri la mentionne (voir la note précédente).

⁴⁶. C'est ce que laisse penser Sgrilli, 1742, p. 25 : « andando verso levante per una viottola, che conduce in testa allo stradone delle pile, trovasi un Contadino in mezzo di due statue antiche tutte di marmo, il quale vuota un barile d'acqua in un'urna pure antica » (après la grotte de Cupidon). De même le rapport de Francesco Piombanti qui prévoit le déplacement de la sculpture à Boboli la situe ainsi : « un villano che versa un barile che resta a man destra della Villa in luogo apparato » (ASF, Regie Fabbriche, 1985, n° 21, 2 mai 1773, document reproduit dans Zangheri, 1979, vol. I, n° 66, p. 256).

Le peintre figure également une petite grotte au sud de cette zone, un peu en dessous de la grotte de Cupidon et de la Fontaine rouge mais toujours du même côté des *gamberaie* (fig. 55). On distingue une figure inclinée sur le rebord d'un sarcophage. Deux dessins de Guerra peuvent être mis en relation avec cette grotte : l'extérieur correspondrait à la « Fontaine rustique » dessinée sur la même feuille que la Fontaine rouge (fig. 62), tandis que l'intérieur apparaît dans la planche où il représente la Fontaine du Paysan et de la Salamandre (fig. 72), sous le titre de « Source native, recueillie en ce lieu, qui jamais ne perd fraîcheur ni bonté⁴⁷ ». Dans cette aquarelle, Guerra détaille un peu plus le décor : un bassin reçoit de l'eau d'un tonneau et d'une urne que verse un *putto* allongé sur le côté. Cette figure était en fait un satyre selon la description de Sgrilli, qui nomme cette *grotticella* la « *fonte di Calcinoli* »⁴⁸. La grotte pourrait avoir été construite dès 1577, comme le suggère le rapport sur l'état du chantier en novembre⁴⁹. En outre, ce satyre peut raisonnablement être identifié comme le bronze diversement attribué qui se trouve aujourd'hui au Bargello⁵⁰.

Enfin, il convient de rattacher à ces figures typiques de l'univers pastoral diverses scènes de genre sur lesquelles l'étude de Heikamp a attiré l'attention⁵¹. D'après Baldinucci, Giambologna aurait par exemple sculpté des paysans pour Pratolino, que l'on n'a pas clairement identifiés d'après les *bronzetti* qui pourraient correspondre⁵². Outre la *Satyresse*, Valerio Cioli réalise les deux groupes qui décorent des fontaines à l'extrémité sud du *barco vecchio*, la *Lavandière* et son *puer mingens* (fig. 50-51) ainsi que le *Paysan* fauchant des joncs face

47. « *Fonte natia nel luogo ov'è raccolta né mai perde chiarezza o sua bontade* ».

48. Sgrilli, 1748, p. 23 : « *Dall'altra parte della Lavandaia verso ponente vi sono altri vivai, ed una grotticella con un sorgente d'acqua freschissima, detta la fonte di Calcinoli, che esce da un fiasco, che tiene in mano un satirino di bronzo, e da una piccola botte di marmo* ». Sgrilli cite d'autre part « *due piccoli satiretti di bronzo* » dans la grotte de l'étuve (p. 14), mais les sources plus anciennes ne les mentionnent pas.

49. ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 248, 22 novembre 1577 : « *La Conserva dello satiro finita* » ; des travaux sur la Fontaine rouge sont détaillés juste après.

50. Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. *Bronzi* 471 : voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 165 (qui le cite comme de l'école de Giambologna) ; *Il concerto di statue*, 1986, n° 108, p. 144 (où toutefois la mention du texte d'Aldrovandi sur la « *Fons alter Narcissi* » n'a pas lieu d'être). La courte notice d'Emma Micheletti dans *Il primato del disegno*, 1980, n° 181, p. 107, évoque une provenance de Castello, et retient le nom de Valerio Cioli plutôt que Giambologna. Keutner, 1986, p. 59-60, attribue ce *Satyre* au Flamand Elia Candido (il remet en question le rapprochement avec le dessin de Guerra, mais le témoignage de Sgrilli qu'il ne prend pas en compte permet pourtant de corriger l'imprécision iconographique du dessin).

51. Heikamp 1986a.

52. Baldinucci, 1974-75, vol. II, p. 566 : « *Aveva già il granduca Francesco fatta edificare la regia villa di Pratolino cinque miglia presso di Firenze, quando egli ordinò a Giovanni Bologna, che là si portasse a fare opere di sua mano. In quel luogo dunque egli scolpì in pietra alcune statue di villani* ». Sur cette question délicate, voir Keutner, 1986, p. 58-59, et Brook, 1991.

à une *Salamandre* dans le bassin situé à côté⁵³ (fig. 72). Le premier a déjà été commenté pour sa valeur comique et son détournement du type classique de Vénus et Cupidon⁵⁴. Il n'est pas non plus impossible de voir dans le *Paysan* une certaine dimension parodique⁵⁵. La tradition pétrarquiste faisait de la salamandre vivant au milieu du feu la métaphore de l'état amoureux :

De ma mort je me pais et je vis dans les flammes :
curieuse nourriture, salamandre étonnante⁵⁶ !

Agolanti évoque justement le *Paysan* sous le signe de la *meraviglia* : le héros regarde « avec émerveillement » cette sculpture qui « paraît vivante » et dont le visage montre des « sourcils haussés », marque physiognomonique de l'étonnement⁵⁷. Mis en scène au milieu d'un bassin, le *Paysan* incarnerait le travailleur des champs pétrifié par la vue du monstre – *obstupefactus*, paralysé de stupeur –, mais aussi, au second degré, l'amant transi et narcissique qui contemple son propre double, son propre état amoureux. Derrière le moissonneur de

⁵³. Borghini, 1584, p. 600 : « *di macigno una donna maggiore del naturale, che premendo un panno di marmo, finto bagnato, ne fa cader l'acqua fuori, et a canto le è un fanciullino, che alzatasi la camicia dinanzi, quasi scherzando piscia ; et ha sculptato ancora un contadino che miete, maggiore del vivo, le quali figure sono nella meravigliosa Villa di Pratolino* ». Le groupe du *Paysan* et de la *Salamandre* est rapidement décrit par Vieri, 1586, p. 51 (éd. Barocchi, 1977, p. 3418), et dans BAV Barb. 5341, fol. 209r-v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175). Si la *Salamandre* a disparu, on pensait que le *Paysan* de Cioli avait été transporté à Boboli au XVIII^e siècle, et pouvait être identifié comme l'une des statues de *pietra serena* placée dans l'hémicycle de l'Isolotto (inv. 159) : voir Thomson, 1976, p. 158-159, Zangheri, 1979, vol. I, p. 159, et la notice de Detlef Heikamp dans *Il Giardino d'Europa*, 1986, p. 66. La restauration récente de cette dernière a cependant révélé qu'il s'agissait d'une sculpture de la fin du XVIII^e siècle (je remercie Litta Medri, directeur du jardin Boboli, de m'avoir communiqué cette information). Or, il vient d'être découvert à Pratolino un buste de *pietra serena* qui pourrait provenir de la sculpture de Cioli (voir Zangheri, 1999, p. 12-14 et la reproduction photographique p. 14). Il faut rappeler que d'autres fragments de *pietra serena* semblent d'ailleurs correspondre à la *Lavandière*.

⁵⁴. Voir *supra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire ».

⁵⁵. Brook, 1991, p. 122-123, interprète ce groupe comme une allégorie des effets du temps sur l'amour et la constance, en relevant que la salamandre est associée à l'amour dans la tradition symbolique, et que la faucille renvoie à Saturne, dieu de l'agriculture, en tant que Chronos. Ma lecture privilégie un arrière-plan poétique selon la perspective qui est ici choisie.

⁵⁶. Pétrarque, 1988, CCVII, 40-41, p. 350 : « *Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme : / stranio cibo, et mirabil salamandra* » (trad. Pierre Blanc). Le *topos* apparaît entre autres chez Sannazar, 1990, églogue II, 120-124, p. 72 : « *vegna a me salamandra, / felice insieme e miserabil mostro, / in cui convien ch'ognor l'incendio cresca, / dal dì ch'io vidi l'amoroso sguardo* ». Lazzaro, 1990, p. 136 et p. 304, note 34, rapproche judicieusement le groupe de Cioli de ce dernier texte, en suggérant qu'il en ait fourni le sujet ; elle remarque en effet que Gualterotti, 1579, p. 13 (éd. Battisti, p. 486), évoque à Pratolino un « *villanel, che narra / Cantando il foco, che nel cor gli è corso* ». L'hypothèse est tout à fait défendable, mais le rapport de la sculpture au roman de Sannazar me paraît moins littéral.

⁵⁷. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 79v : « *Rimirò Dafni ancor con meraviglia / Di pietra un Villanel, che da lontano / Par' vivo ; ha crespo il volto, alte le ciglia* » ; mais le poème ne fait pas allusion à la *Salamandre*. Sur la physiognomonie de la *meraviglia*, voir *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ». Vieri, 1586, p. 51 (éd. Barocchi, 1977, p. 3418), semble même se référer au *topos* pétrarquiste, mais en le tirant vers un sens moral : « *Tutte queste opere ci significano i viziosi (...) ; di questi, altri sono a guisa di salamandre fredde e non sentono il freddo della carità, se bene vivono fra buoni, i quali bruciano del divino fuoco amoroso* ».

joncs, il faudrait lire le berger perpétuellement épris de quelque nymphe, taillant des roseaux pour jouer de la syrinx⁵⁸.

Bien entendu, il ne s'agirait que d'une connotation induite par le reste de l'iconographie, celle de la grotte de Cupidon notamment. Au premier degré, de telles images renvoient d'abord à la réalité d'un labeur quotidien, ce qui constitue une certaine nouveauté en sculpture. Ces scènes de genre, catégorie « inventée » dans la seconde moitié du XVI^e siècle, trouveraient dans le milieu médicéen, en particulier à partir du *Paysan* de Bandinelli et Fancelli puis des commandes de Pratolino, une sorte de laboratoire. Ainsi Valerio Cioli multipliera sous Ferdinand les figures de cette veine, par exemple la *Lavacapo* exécutée vers 1597-1599 pour Boboli, groupe de marbre qui représente une mère lavant les cheveux de son enfant, selon une iconographie manifestement dérivée de sa *Lavandière*⁵⁹. Son élève et parent Giovan Simone Cioli continuera sur la même voie, suivi par de nombreux autres sculpteurs actifs à Boboli tels que Domenico Pieratti⁶⁰.

Trois schémas explicatifs ont été fort pertinemment avancés au sujet de l'origine de ces nouveaux types de sculpture. Tout d'abord, selon Charles Avery, ces scènes de genre répondent à un goût médicéen prononcé pour la vision nordique des activités campagnardes ; véhiculée par les gravures, celle-ci s'acclimate à Florence, notamment dans la production de tapisseries de la manufacture confiée en 1545 par Côme aux Flamands Giovanni Rost et Nicola Karcher, pour laquelle Stradano donne par exemple les cartons des *Chasses* destinés à Poggio a Caiano. Bien que liés à la statuaire gréco-romaine, les *bronzzetti* de Giambologna en feraient foi, tel le *Berger jouant de la cornemuse*, qui peut être rapproché d'une gravure de Dürer⁶¹. En revanche, Anthea Brook privilégie pour Bandinelli, Fancelli et Cioli une impulsion donnée par les modèles hellénistiques, sensible dans le *Paysan versant une barrique*, dont la composition reprend celle du *Silène versant du vin* de la villa

⁵⁸. Image pastorale que l'on rencontre par exemple chez Longus, *Daphnis et Chloé*, I, 10 (éd. 1973, p. 25).

⁵⁹. Voir essentiellement Thompson, 1976, p. 145-150, ainsi que Brook, 1991, p. 123.

⁶⁰. Voir à ce sujet Pizzorusso, 1989, notamment p. 95 et suiv. sur les statues qui entourent l'Isolotto de Boboli.

⁶¹. Voir les notices de Charles Avery dans *Giambologna*, 1978, n° 135-136, p. 164, et surtout n° 130, p. 160-161, à propos de l'*Oiselle* de Giambologna (Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. *Bronzi* 56) ; de même Avery, 1987, p. 45-47. Sur cette manufacture de tapisseries, voir la synthèse récente de Meoni, 1997, et la bibliographie qui y est citée ; pour la série des chasses de Poggio a Caiano, voir *supra*, chap. 1, « Villégatures médicéennes ».

Albani, alors exposé dans le jardin du cardinal Cesi à Rome⁶². Le facteur essentiel serait ici la difficulté grandissante à se procurer ces antiques prisés et pour lesquels le marché n'offre que peu d'offre⁶³. La commande viendrait donc combler les attentes du collectionnisme. Ces deux hypothèses ne sont pas contradictoires ; elles avancent d'ailleurs pour le phénomène en question des causes de même ordre : les modèles utilisés par les artistes en fonction du goût des commanditaires. La seconde prend toutefois en considération le fait que ces sculptures de genre soient destinées à des jardins, où la réinterprétation de la culture antique tient effectivement une place centrale et possède une portée politique, sensible dans l'assimilation idéologique de Côme à un nouvel Auguste⁶⁴. D'autre part, Claudia Lazzaro remarque que les sujets considérés comme appropriés aux jardins dans les textes théoriques incluent ce double versant des figures mythologiques ou pastorales et des scènes de genre ; la dimension parodique de ces dernières correspondrait au précepte d'Alberti qui autorisait les « statues ridicules » dans le cadre festif de la villa⁶⁵. C'est aussi ce type d'explication qu'avance Detlef Heikamp dans le cas de Pratolino, tout en tenant compte chez Bandinelli d'une dette possible vis-à-vis des gravures nordiques et de la statuaire hellénistique : ces images prosaïques offriraient un contrepoint ludique aux thèmes plus « élevés » développés dans le reste du jardin, à cette aura poétique dont Agolanti veut se faire le chantre⁶⁶. S'agit-il uniquement de cela ? Ou bien le jardin permettrait-il précisément d'intégrer une représentation des activités quotidiennes dans la sphère mythologique et poétique qui le domine ?

Lorsque le poème d'Agolanti fait allusion à certaines de ces fontaines, il célèbre leur eau nourricière et intarissable et leur applique une lecture mythologique : la *Satyresse* est décrite comme une nymphe qui traie une chèvre, et sa fontaine, dont les douces eaux

⁶². Brook, 1991, p. 119, qui souligne avec justesse la proximité de sujet mais aussi de traitement plastique, puisque la pose du *Silène* est inversée dans le *Paysan* de Bandinelli et Fancelli (voir la reproduction photographique du *Silène* dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, fig. 45).

⁶³. Brook, 1991 ; déjà Wiles, 1933, p. 97-99, avait avancé l'hypothèse d'une influence de la statuaire hellénistique sur les sculptures de genre de Cioli.

⁶⁴. Brook, 1991, p. 117 et 130.

⁶⁵. Lazzaro, 1990, p. 150-152 ; Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 809 : « *Statuas ridiculas per ortum non reprobo, modo nihil obsceni* » : voir *supra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire ».

⁶⁶. Heikamp, 1986b.

semblent « du lait pur », est dédiée à Amalthée⁶⁷ ; la grotte gardée par le Satyre de bronze, où l'eau s'écoule « à toutes les heures », « est consacrée au dieu de la Nature⁶⁸ », c'est-à-dire à Pan. Agolanti suit le programme qu'il a annoncé dans sa préface : décrire « poétiquement » le jardin et, dès lors, évoquer par ses vers « rustiques » les fontaines comme si elles étaient « dédiées » aux divinités qui résident à Pratolino⁶⁹. Doit-on seulement parler d'un procédé littéraire ? Les jardins médicéens sont pourtant loin d'avoir ignoré une telle poésie du lieu sacré et nourricier.

En l'occurrence, la petite grotte dite *grotticina di Madama*, commandée par Éléonore de Tolède à Boboli et construite de 1553 à 1555 par Davide Fortini et Battista del Tasso, offre un précédent direct à ces fontaines de Pratolino, qui n'a pas été assez pris en compte jusqu'ici. Vasari associe cette grotte au *Paysan qui vide une barrique*⁷⁰, sans doute prévu pour ses abords immédiats. La niche du fond, recouverte de concrétions comme le reste des parois, accueille plusieurs sculptures de marbre (fig. 83) : une chèvre due à Baccio Bandinelli, deux boucs se faisant face, enfin une tête de bélier au sommet, éléments exécutés par Giovanni Fancelli tout comme le bassin de marbre ; ce dernier est payé pour ces travaux en 1554, ce qui incite à dater le *Paysan* de la même période⁷¹. La grotte pourrait bien revisiter le thème classique de l'*Amaltheion*, du sanctuaire consacré à la nourrice de Zeus, en associant l'iconographie caprine au signe zodiacal du duc, le Capricorne : une épigramme latine invitait à boire l'eau de la fontaine et célèbre la fraîcheur de ce lieu sacré, dédié par Côme aux nymphes et aux satyres⁷². En ce sens, Le *Paysan qui vide une barrique* de

⁶⁷. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 49r : « Dentro a la selva gli mostrò la Dea / Di marmo un fonte, ove selvaggia, e bella / Ninfa munge una capra, e pare / Puro latte la dolce acqua, che quella / Versa, e gli disse : è sacro ad Amaltea / Del gran Giove nutrice, e ritien' ella / Il suo bel nome, e quella Grotta appresso / Visita Pane, e la Dea Pale spesso ».

⁶⁸. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 50r : « Entro una grotta quindi non lontana, / Ov'è per sua natura acqua al pastore / Veder fece ella chiara, alma fontana, / Onde breve urna getta a tutte l'ore / Dolcissim'acqua, e non può mente umana / La materia stimar, l'opra, e 'l valore ; / Un satiro la regge ; ei sol n'ha cura, / Et è sacrata al Dio de la Natura ».

⁶⁹. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 5r-v : « poeticamente dimostro Giove et più Numi, oltre le castissime Ninfe et i leggiadri Pastori che quivi stanno, con somma pace e gioia talhora trovarse ; alle divinità et grandezze de' quali le limpidissime fontane et le pregiate cose che quivi si mirano, da me per queste rime, benché rozze e di stile basso rispetto alla altezza dell'oggetto, dedicate si veggono ».

⁷⁰. Voir Vasari, 1967, vol. VI, p. 78-79.

⁷¹. Voir Wiles, 1933, p. 127, Borsi, 1993, p. 129, et surtout Baldini Giusti, 1979, pour la documentation d'archives et les phases de réalisation, travaux ponctuellement complétés par Bencini, 1980, p. 218, et Rinaldi, 1991, p. 25-26. Le décor actuel comprend certains rajouts, notamment des *putti* ; le bassin originel a été remplacé en 1696 ; les fresques de la voûte seraient dues à Bachiacca. L'iconographie de la grotte n'est guère commentée dans ces diverses études.

⁷². L'inscription est reportée dans Gurrieri – Chatfield, 1972, p. 42 : « Qui solem fugis aurati sub fornice tecti / Frigentique specu frigora opaca capis, / Ne pigeat laticis Caprino ex ore cadentis Sumentem, / niveo fonte levare sitim. / Hos Nymphae prius : hos satyri ante bibere liquoreis : / Labra sacra admovit his quoque Cosmus aquis ».

Bandinelli et Fancelli posséderait une connotation antiquisante par son contexte et non pas seulement par son modèle probable, le *Silène versant du vin* de la villa Albani. Cette sculpture hellénistique appartenait alors à la collection du cardinal Federico Cesi et servait, au moins depuis les années 1530, comme décor de fontaine dans le jardin Cesi du Borgo Vaticano, sans doute devant une niche murale dans un premier temps puis au centre de l'un des *quadri* du *giardino segreto*⁷³ (fig. 121). Or, il faut remarquer que la vigna Cesi comprenait également une fontaine à la nymphe endormie, motif des plus fréquents dans les jardins d'antiques à Rome, accompagnée d'une épigramme évoquant le murmure de l'eau⁷⁴. La *grotticina* de Boboli adapte en quelque sorte certains thèmes antiquisants développés dans les jardins romains dès le pontificat de Léon X, en recourant cette fois à des sculptures modernes⁷⁵. C'est sans doute une étape importante pour saisir les enjeux d'une telle iconographie à Pratolino.

Plusieurs aspects liés les uns aux autres méritent ici d'être soulignés. L'épisode de la *grotticina* doit d'abord être replacé au sein d'un phénomène plus général, la faible utilisation des antiques dans les jardins médicéens avant l'ouverture du collectionnisme ducal à la grande statuaire classique à partir de 1560, date du séjour romain de Côme, qui fait justement venir Valerio Cioli à Florence comme restaurateur d'antiques⁷⁶. Le *Paysan* de Fancelli paraît exemplaire dans sa réadaptation d'un type hellénistique, le faune qui verse l'eau d'une urne, transformé en scène de genre. Ce point va nous occuper plus en détail tout à l'heure, mais il faut dès à présent noter que le *Satyre* de bronze de la grotte de Pratolino reprend cette catégorie iconographique. Dans le même temps, la *grotticina* correspond à une commande d'ensemble marquée par la thématique pastorale, qui se

⁷³. Sur cette fontaine de la vigna Cesi, voir entre autres la mise au point de Meulen, 1974, p. 21. Le *Silène* est notamment décrit par Aldrovandi, 1556, p. 124, dans le *giardino segreto* visible à droite sur la vue de Van Cleef (voir le plan résumant l'hypothèse de reconstitution des sculptures dans Hülsen, 1917, fig. 4, repris dans Meulen, 1974, p. 23). Il apparaît en revanche dans une niche sur un dessin de Maarten van Heemskerck (qui séjourne à Rome de 1532 à 1536), faisant partie de son carnet de croquis conservé au Kupferstichkabinett du Staatliche Museum de Berlin (79 D 2, fol. 25r, reproduit notamment dans MacDougall, 1994, p. 24, fig. 18). Le bassin antique à trois pieds où l'eau s'écoulait correspond au Bassin Torlonia, aujourd'hui à Rome, Museo Nazionale delle Terme, inv. n° 214.

⁷⁴. « *Dum Blandae Sentio Murmur Aquae* » : voir Hülsen, 1917, p. 32, n° 125, Coffin, 1991, p. 23 et 34, et sur ce type de fontaines le développement *supra*, chap. 3, « Silence et recueillement ».

⁷⁵. L'analyse proposée ici s'avère complémentaire de l'interprétation iconologique très récemment avancée par Petrucci, 2000, laquelle, en considérant le cercle d'Éléonore de Tolède et en opérant certains rapprochements avec l'*Arcadia* de Sannazar, étudie le rôle central de la *grotticina* dans la symbolique du premier projet de Tribolo à Boboli.

⁷⁶. Voir *supra*, chap. 4, « Le jardin comme collection ».

trouve doublement mise en scène : l'épigramme commente l'iconographie, comme c'était souvent le cas dans les nymphées romains dès la première moitié du siècle ; ces marbres sont d'autre part associés à un contexte architectural précis, une grotte qui manifeste un « style rustique » tel que Vasari vient à peine de théoriser en 1550 dans son introduction aux *Vite*, en traitant de l'addition de concrétions à une *opera toscana*⁷⁷. La grotte du Satyre à Pratolino répond à sa deuxième formule typologique – sa deuxième « *maniera* », au sens de procédure constructive –, les grottes qui sont « composées de façon plus rustique, en contrefaisant les sources sauvages⁷⁸ ». De son côté, le *Paysan* de Fancelli, qui était prévu pour un *vivaio* à Boboli, se trouve intégré à la spatialité particulière du *barco vecchio*, son découpage irrégulier de *viottole* ponctuées de « clairières »⁷⁹. Comme la *Satyresse* de Cioli, on devait le découvrir au détour d'une allée, parmi le feuillage des arbres. En un mot, les figures pastorales prennent place dans un *paysage*, qui offre lui-même les éléments les plus caractéristiques du monde bucolique, décrit comme *locus amœnus* ou bien comme *locus horridus* : la grotte, la forêt, la montagne⁸⁰. En outre, de telles pièces sculptées sont susceptibles de s'insérer dans un schéma iconographique à valeur narrative, de venir illustrer un sujet littéraire. Le cas de la fontaine de Callisto, où le type de la nymphe endormie semble utilisé pour évoquer le mythe ovidien, est à ce titre significatif. Le mode associatif de lecture cultivé par Agolanti rejoindrait une certaine logique de l'invention iconographique.

Selon Pierre Grimal, l'*Amalthaeum* d'Atticus, imité dans celui de Cicéron, a sans doute fourni l'une des bases de l'élaboration de l'*ars topiaria* dans les jardins de la Rome antique. Cicéron se réfère à l'œuvre de son ami en utilisant le terme grec de *topothesia*, de tableau d'un lieu fictif – l'opposition n'étant pas toujours marquée avec *topographia*⁸¹ –, de paysage peint :

⁷⁷. Vasari, 1967, vol. I, p. 85-87 ; voir l'analyse de ces prescriptions *supra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

⁷⁸. Vasari, 1967, vol. I, p. 88 : « *un'altra specie di grotte più rusticamente composte, contrafacendo le fonti alla salvatica in questa maniera* ».

⁷⁹. Voir *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

⁸⁰. Voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments ».

⁸¹. Dans le vocabulaire de la rhétorique, *topographia* désigne la description d'un lieu réel, *topothesia* celle d'un lieu fictif : c'est d'ailleurs le sens qu'emploie Tasse, 1997, *Discours du poème héroïque*, III, p. 272, à propos de Virgile.

Je voudrais que tu me dises comment est ton *Amalthéon*, quelle est sa décoration, quel *paysage* [*topothesia*] en forme le cadre, et que tu m'envoies les poèmes et les récits que tu possèdes sur Amalthée. J'ai envie d'en faire un dans ma villa d'Arpinum⁸².

Atticus aurait donc recueilli les écrits relatifs à la légende crétoise d'Amalthée, la nymphe « idyllique » du mont Ida qui nourrit Zeus dans le secret d'une grotte, afin de donner une traduction de ce « paysage sacré » en reprenant des principes de la peinture hellénistique⁸³. Même si un lien direct n'est pas immédiatement décelable, il est frappant de voir des jardins comme Boboli et surtout Pratolino développer dans le même sens la mise en scène des figures de la tradition pastorale.

Ut pictura poesis, ut poesis hortus, ut hortus pictura

Dans la culture classique au sens très large du terme, il n'existe pas de « paysage avec figures absentes » – comme le dirait le poète contemporain Philippe Jaccottet. Roger de Piles prend soin de le rappeler dans ses *Cours de peinture par principes* (1708) : « Que le Peintre se souvienne enfin qu'entre les parties qui donnent l'âme au paysage, les figures tiennent le premier plan », affirme-t-il après avoir soutenu « que le meilleur moyen de faire valoir les figures est de les accorder tellement au caractère du paysage qu'il semble que le paysage n'ait été fait que pour les figures⁸⁴. »

Annibal Caro a été avec Vincenzo Borghini l'un des grands « iconographes » du XVI^e siècle, mettant au service des commanditaires, un Alexandre Farnèse ou un Vicino Orsini, les trésors de sa culture classique. Latiniste et helléniste, il traduira *L'Énéide* en toscan peu avant de mourir en 1566 ; dès la fin des années 1530, il s'était attaqué à la *Rhétorique* d'Aristote, à la première *Idylle* de Théocrite et au *Daphnis et Chloé* de Longus⁸⁵. En 1551, son ami Ieronimo Soperchio le presse de lui fournir des sujets pour le décor d'une

⁸². Cicéron, *Correspondance*, XXII = *Ad Atticum*, I, 16, 18 (éd. 1967-78, vol. I, p. 146) : « *Velim ad me scribas cuiusmodi sit Amaltheion tuum, quo ornatu, qua topothesia, et quae poemata quasque historias de Amaltheia habes ad me mittas. Libet mihi facere in Arpinati* ».

⁸³. Grimal, 1984, p. 99 et 304-306.

⁸⁴. Piles, 1989, p. 113-112.

⁸⁵. Voir la notice de Mutini, 1977 ; sa traduction de Longus est débutée en 1537 (Caro, 1977, p. 80-81). Aucune de ces versions ne paraîtra de son vivant.

grotte artificielle au pied d'une colline, qui n'est autre que le nymphée de la villa Giulia⁸⁶ ; n'ayant guère de temps pour y penser, le lettré avoue répondre à la va-vite :

Si vous voulez mettre des figures à l'intérieur de la grotte, [choisissez] des bergers qui chantent, des nymphes qui dansent, des satyres, des faunes, des silènes et autres fantaisies sauvages [*fantasia salvatiche*]. Ou, le lieu étant souterrain, Vulcain et ses trois garnements qui fabriquent des flèches. (...) Faites plutôt allusion aux mines, qui donnent occasion à de fort belles actions. Mettez-y des chercheurs de bijoux, des enchanteurs d'esprits, un enlèvement de Proserpine, l'union d'Énée et de Didon, un Ulysse qui aveugle Polyphème (...). Si vous ne voulez pas mettre de figures, remplissez le lieu de grotesques⁸⁷.

Sa petite liste de sujets mythologiques et de scènes de genre cherche à faire correspondre iconographie et lieu du décor ; les thèmes pastoraux ne seraient pas moins motivés, puisque la grotte fait partie d'un jardin. Cette panoplie de thèmes possibles rejoint ce qui s'observe à Pratolino, notamment le décor des grottes de l'Apennin avec l'évocation des mines⁸⁸, et plus largement l'éventail de l'iconographie qui entremêle les registres : aux sujets « purement mythologiques » – Jupiter, Persée, le Parnasse, Cupidon, etc. – viennent s'ajouter les figures du monde bucolique et celles qui représentent la part prosaïque du labeur humain.

Ce petit texte introduit en fait un problème assez complexe, celui du rapport entre jardin et poésie sur le plan de l'*invention* iconographique. Dans une étude pionnière, Elisabeth Blair MacDougall a cherché à montrer que l'iconographie des jardins du XVI^e siècle répondait à un certain nombre de sujets conventionnels, tels que le *boschetto* et le nymphée. Il s'agirait de *topoi* déterminés par la tradition littéraire antique, selon le principe même de l'*ut pictura poesis* ; les préceptes de l'art poétiques seraient ainsi adaptés à une « *ars hortulorum* », la formule horatienne pouvant dès lors s'infléchir en *ut poesis hortus*⁸⁹. À sa suite, Claudia Lazzaro a développé le recensement de ces *topoi*, dont plusieurs relèvent

⁸⁶. Voir à ce propos les arguments avancés par Coffin, 1979, p. 158-159.

⁸⁷. Caro, 1957-61, lettre à Ieronimo Soperchio, 15 mai 1551, vol. II, n° 367, p. 100 : « *Dentro de la grotta, se ci volete far figure, pastori che cantino, ninfe che ballino, satiri, fauni, sileni, cotali fantasie salvatiche. O, per esser il loco sotterraneo, un Volcano con li suoi tre mascalzoni, che fabbricano saette (...). Fatevi piuttosto che attendino alle miniere, intorno a le quali sono di molte belle operazioni. Fatevi cercatori di gioie, incantatori di spiriti, una rapina di Proserpina, il congiungimento d'Enea con Didone, un Ulysse che ciechi Polifemo (...). Se non vi volete figure empietelo di grottesche* ».

⁸⁸. Ce point est relevé par Lazzaro, 1990, p. 150, qui ne s'interroge pas sur une telle convergence. Sur ces fresques, voir *supra*, avant tout chap. 4, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

⁸⁹. MacDougall, 1972, étude complétée sur certains points dans un autre article sur l'iconographie des jardins de Rome (MacDougall, 1985). Sur la question de l'*ut pictura poesis* à la Renaissance, je renvoie à l'étude incontournable de Lee, 1991, mais aussi au livre essentiel d'Ossola, 1971, partie I, chap. 1, p. 33-119.

effectivement de la poésie pastorale ; elle les rapporte à la question de la représentation de la nature dans les jardins de la Renaissance, mais en délaissant l'arrière-plan théorique sur lequel MacDougall avait mis l'accent⁹⁰. C'est ce terrain qu'il me semble nécessaire de parcourir à nouveau : il permet en effet d'éclairer à la fois la juxtaposition des figures pastorales et des scènes de genre à Pratolino, et la portée des descriptions poétiques de la villa.

Remontons le fil, en partant d'un texte paru en 1586, au moment où la création de Pratolino s'achève. Giovan Battista Armenini consacre un chapitre de son traité, *De' veri precetti della pittura*, au décor pictural des jardins et des villas. On prévoira le long des murs, dans les portiques et les loggias,

des choses joyeuses comme le sont d'agréables paysages [*paesi*], dans lesquels on placera au loin des cités, des châteaux, des théâtres, des ports maritimes, des scènes de pêche, de chasse et de baignade [*pescagioni, cacciagioni, notazioni*], des jeux de bergers et de nymphes, et l'on placera des faunes, des satyres, des sylvains, des centaures, des monstres marins, avec d'autres thèmes des eaux et des forêts [*cose acquatice e selvaggie*], de la même façon qu'on les trouve imaginés [*finte*] dans livres des bons poètes ; et que surtout rien ne soit susceptible de rendre mélancolique⁹¹.

Ce passage possède une longue généalogie⁹². Le précédent immédiat est fourni par le *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de Lomazzo (1584), qui développe les mêmes éléments en détaillant certains exemples de ces « peintures qui donnent de l'allégresse et conviennent au lieu⁹³ ». Nous retrouvons l'association fondamentale entre jardin et gaieté, et c'est à l'un des principaux théoriciens de ce lien qu'il faut dès lors s'adresser, l'auteur de *De re aedificatoria* :

Notre âme s'égaie au plus haut degré à la vue de peintures figurant des contrées charmantes [*amenitates regionum*], des ports, des viviers, des zones de chasse, des bassins pour se baigner

⁹⁰. Lazzaro, 1990, chap. 6 : « Ornaments of Art, Mostly About Nature », p. 131-166.

⁹¹. Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1586), III, dans Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 2595 : « cose allegre, come sono paesi dilettevoli, dentro a i quali vi siano da lontano città, castella, teatri, porti di mare, pescagioni, cacciagioni, notazioni, giochi di pastori, di ninfe ; vi siano fauni, satiri, silvani, centauri, mostri marini, con altre cose acquatice e selvaggie, nel modo che si trovano esser finte per i libri de' buoni poeti, e non vi sia sopra tutto cosa che renda punto di malenconico ».

⁹². Coffin, 1991, p. 80, a bien vu le rapport de contenu entre les textes d'Armenini, de Lomazzo, d'Alberti et de Vitruve sur les peintures murales de jardins que je vais citer, mais sans creuser aucunement leurs enjeux théoriques.

⁹³. Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), VI, 25, dans Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 2501 : « pitture che tengono dell'allegro e del conveniente al loco ».

[*piscationes et venationes et natationes*], des jeux agrestes, [des lieux] couverts de fleurs et de feuillages⁹⁴.

On sent bien qu'Armenini est venu trouver sa terminologie dans ce passage où Alberti définit les sujets propres à donner de la joie, et qu'il fait immédiatement précéder d'une mise au point sur les types de décorations à employer en fonction des lieux :

Puisque la peinture comme la poésie offrent des sujets variés – les gestes mémorables des grands princes, les mœurs des simples citoyens, la vie des paysans [*aratoriam vitam*] –, les premiers, d'un caractère majestueux, s'emploieront dans les édifices publics et les demeures des grands ; les seconds s'appliqueront dans le décor peint des murs des maisons privées ; la dernière catégorie convient le mieux aux jardins, car elle est la plus agréable de toutes⁹⁵.

Texte fondateur en ce qu'il explicite le recours à l'*ut pictura poesis* à travers la *varietas* des sujets. Mais la matrice d'un tel précepte est moins horatienne que vitruvienne. « *Cumque pictura ut poetica varia sit* » : ce qui importe ici, ce n'est pas comme chez Horace la diversité des effets que produisent le tableau ou le poème, l'éventail des modes d'appréciation par les critiques⁹⁶, mais plutôt la classification des sujets en fonction du niveau social des personnages et donc du genre poétique ou pictural. C'est en s'appuyant sur Vitruve qu'Alberti construit cette trilogie de trilogies : trois registres d'actions et de caractères déterminent trois catégories de décors, lesquels viennent s'appliquer à trois types de lieux, ceux-là mêmes dans lesquels vivent ces différents personnages. La matrice noue trois plans en une même boucle, tragédie, comédie et, en toute logique, drame satyrique – logique qu'il nous faudra commenter.

Vitruve expliquait que les trois décors de scène étaient utilisés dans les peintures murales au sein du chapitre du *De architectura* qui s'attaquait aux dérives de la peinture de son époque et à son goût pour les formes chimériques et monstrueuses, passage qui servira, à la Renaissance, de fondement à la critique des grotesques menée de front par un Barbaro ou un Paleotti⁹⁷. À ces ornements qui n'offrent, dira le premier, que des « songes de

⁹⁴. Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 805 : « *Hilarescimus maiorem in modum animis, cum pictas videmus amœnitates regionum et portus et piscationes et venationes et natationes et agrestium ludos et florida et frondosa* ». Voir *supra*, chap. 3, « La gaieté archétypale du *locus amœnus* ».

⁹⁵. Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 805 : « *Cumque pictura ut poetica varia sit – alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu, alia quae privatorum civium mores, alia quae aratoriam vitam exprimat –*, prima illa, quae maiestatem habet, publicis et praestantissimorum operibus adhibebitur ; secunda vero privatorum civium parietibus, ornamento ut sit, appingetur ; ultima ortis maxime conveniet, quod omnium sit ea quidem iocundissima ».

⁹⁶. Horace, *Art poétique*, 361-365 (éd. 1978, p. 209).

⁹⁷. Voir à ce sujet Morel, 1985a et 1997, p. 115-122 : une telle critique s'appuie aussi sur le début de l'*Art poétique* d'Horace, les fameux vers sur la licence poétique, dont la fortune a été retracée par Chastel, 1978, « Le

peintures⁹⁸ », Vitruve oppose en effet la tradition des décors tirés des scènes de théâtre, en ajoutant deux autres cas de sujets « réalistes » et non « fantaisistes ». D'une part, les Anciens ornèrent les promenades, à cause de l'espace qu'offraient leur longueur, de diverses sortes de *topia*, représentant les images tirées des caractères propres et bien définis de certains sites [*locorum*] ; c'est ainsi que l'on peint des ports, des promontoires, des rivages, des sources, des canaux [*euripes*], des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux [*pecora*], des bergers [*pastores*].

Je cite ici la traduction de Pierre Grimal, lequel voit se formuler dans cet extrait le rapport privilégié entre peinture et jardin dans la Rome antique, selon ce qu'il appelle l'« *ars topiaria* », rapport marqué jusques dans ses termes techniques par le modèle hellénistique des paysages peints, des *topia*⁹⁹. La version que donne Daniele Barbaro en 1556 est significative sur certains points : *euripes* est traduit comme « cours d'eau » et surtout *topia* est rendu par *giardini*¹⁰⁰. Autrement dit, le patriarche d'Aquilée saute le pas qui séparait peinture de paysage et jardin, en assimilant les « diverses sortes de *topia* » à une « variété de jardins ». D'autre part, Vitruve évoque les peintures qui représentent « les images des dieux [*deorum simulachra*] » ou « les expositions bien arrangées des fables [*fabularum dispositas explicationes*] », la guerre de Troie et les pérégrinations d'Ulysse par exemple, « peintures plus dignes et ayant davantage de facture » comme l'interprète Barbaro¹⁰¹.

C'est là que doit être pris en compte un autre passage des plus connus à la Renaissance sur la peinture antique, celui où Pline l'Ancien, dans ses considérations sur les

Dictum Horatii quidlibet audendi potestas et les artistes (XIII^e-XVI^e siècle) » (1977), vol. I, p. 363-376. Or, cet autre texte est aussi l'une des sources de la doctrine de l'*ut pictura poesis* (comme le rappelle Lee, 1991, p. 12, note 14) : peinture et poésie possèdent la même capacité créative. C'est une question qui va nous occuper ci-dessous, « Le complexe de Vulcain », notamment à propos des réflexions de Léonard sur ce terrain.

⁹⁸. Vitruve – Barbaro, 1567, VII, 5, p. 323 : « *sogni della pittura* ». Sur ce point, voir le commentaire de Falguières, 1996b.

⁹⁹. Grimal, 1984, p. 94.

¹⁰⁰. Vitruve – Barbaro, 1567, VII, 5, p. 319 : « *ne i luoghi da passeggiare per essere gli spazii lunghi si diedero ad ornarli di varietà di giardini, esprimendo le imagini di certe proprietà di paesi : perché dipingono i porti, le promontore, i liti, i fiumi, le fonti, gli tratti delle acque, i tempj, i boschi sacri, i monti, le pecore, i pastori* ». Le texte de Vitruve établi par Barbaro dans son édition latine de 1567 est le suivant : « *ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent, ab certis locorum proprietatibus, imagines exprimentes, pinguntur enim portus, promontoria, littora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores* » (d'après Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 2629-2630). On remarquera également que Barbaro traduit *loci* par *paesi*, qui garde ici un sens géographique et non artistique (sur l'apparition tardive du mot *paesaggio* dans la langue italienne, attesté en tout cas chez Titien en 1552, voir les recherches de Franceschi, 1997).

¹⁰¹. Vitruve – Barbaro, 1567, VII, 5, p. 319-320 : « *et in altri luoghi si fanno pitture più degne, et che hanno più fattura, che dimostrano anche cose maggiori, come sono i simulacri dei Dei, le ordinate dichiarazioni delle favole* », ce qui traduit « *item signorum megalographiam habentem deorum simulachra, seu fabularum dispositas explicationes (...) per topia* » (dans Barocchi, 1971-77, vol. III, p. 2630).

« genres mineurs » (*minores picturae*), rend hommage au peintre Ludius ou Studius ayant vécu à l'époque d'Auguste :

Le premier, il imagina une façon charmante de peindre les parois avec des villas et des portiques ainsi que des décors de jardins [*topiaria opera*], bois sacrés, bosquets, collines, bassins, canaux artificiels, cours d'eau, bords de mer, suivant le désir de chacun, avec diverses silhouettes [*species*] de gens à pied ou en bateau ou se dirigeant, sur la terre ferme, vers leurs villas, montés sur de petits ânes, ou en voiture, voire en train de pêcher, de prendre des oiseaux, de chasser ou même de vendanger¹⁰².

Plinie reprend pratiquement mot pour mot l'énumération d'éléments « topographiques » donnée par Vitruve, en modifiant toutefois les derniers termes puisque *pecora* et *pastores* laissent la place aux diverses activités des *species*, autrement dit des personnages, des effigies, bref des figures au sens pictural du terme. En outre *topia* glisse vers *opera topiaria* : là où Vitruve détaillait ces éléments comme composantes de la peinture de paysage, Plinie en fait des exemples d'œuvres de l'*ars topiaria*, de thèmes décoratifs de l'art des jardins¹⁰³.

C'est ce même glissement, de la peinture au jardin, que manifeste la traduction de Vitruve par Barbaro – celle que devait lire François¹⁰⁴. On peut en dégager une première conséquence théorique, qui reste implicite dans les textes : les sujets donnés par Alberti et, à sa suite, par Lomazzo et surtout par Armenini peuvent valoir non seulement pour la peinture mais aussi pour la sculpture des jardins, pour leur « iconographie » au sens large. La résonance entre les extraits de Vitruve et de Plinie ouvre la voie à cette boucle de la représentation qu'Alberti cherche à nouer et que Lomazzo estampille comme « convenance au lieu » : les décors peints de jardin sont des *topia* qui puisent dans le même répertoire que les *opera topiaria*, les représentations que l'art des jardins met en scène dans l'espace. Seconde conséquence théorique : la peinture de jardin désigne ce qu'est l'art des jardins.

¹⁰². Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV,37, § 116 (éd. 1997, p. 100-102) : « *primus instituit amoenissimam parietum picturam, uillas et portus [porticus] ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, uarias ibi obambulantium species aut nauigantium terraque uillas aduentium asellis aut uehiculis, iam piscantes, aucupantes aut nenantes aut etiam uindemiantes* » (je modifie ponctuellement la trad. proposée par Grimal, 1984, p. 96, tout en tenant compte de ses observations sur la structure du texte ; la leçon *portus* ou *porticus* varie selon les éditeurs).

¹⁰³. C'est ce qu'a montré Grimal, 1984, p. 96-98 : « En d'autres termes, Ludius a inventé un genre nouveau : les représentations de villas et de jardins, invention facilitée par le fait que, par elle, la peinture reprenait son bien » (p. 98). Comme l'auteur le reconnaît dans sa préface, les travaux récents sur la peinture antique ont montré que l'attribution d'une telle innovation à Ludius ne va pas de soi (p. II). Mais cela reste accessoire pour ce qui nous occupe, c'est-à-dire les principes théoriques que la Renaissance était susceptible de tirer à partir de ce passage dans Plinie.

¹⁰⁴. Voir Borsi, 1980, p. 46, qui suppose que le Vitruve inventorié dans la bibliothèque personnelle du grand-duc était l'édition de Barbaro (1556).

Que ce jeu de miroir ou de mise en abyme ait effectivement joué dans les pratiques du XVI^e siècle, nous en avons croisé au moins deux signes tangents. Les fresques des villas vénètes qui donnent à voir les divertissements de la villégiature, comme dans les cycles de Giovanni Antonio Fasolo¹⁰⁵ (fig. 126-127), appliquent d'une certaine manière le principe albertien de correspondance entre les personnages des sujets peints et les fonctions et statuts des édifices. De même, les vues à vol d'oiseau de jardins insérées dans le décor intérieur d'une villa, par exemple les fresques de Bagnaia (fig. 105, 108, 109) ou les lunettes d'Utens¹⁰⁶ (fig. 3, 73, 82, 93-97), seraient finalement des *topia* (des *topographiae*) d'*opera topiaria*. Jeu de miroir qui s'ébauche déjà chez Pline le Jeune :

Vous aurez le plus vif plaisir à apercevoir l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous en verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage [*formam pictam*] d'une grande beauté. Cette variété, cette heureuse disposition, partout où se posent les regards, les réjouit¹⁰⁷.

Nous avons vu qu'Alberti pouvait avoir tiré d'un tel passage l'idée d'allégresse constitutive de la villa¹⁰⁸ ; la description des *Tusci* amorce également l'équivalence entre le site vu depuis la villa et le paysage peint qui, placé à l'intérieur de celle-ci, montre ce site vu à son tour de l'extérieur¹⁰⁹.

Dans son essai sur « la théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » (1953), Ernst Gombrich a voulu montrer que l'émergence du genre pictural du paysage en Italie pouvait s'expliquer par un autre schéma que « l'influence nordique » qui est souvent mise en avant : le développement d'un marché favorisé par le cadre théorique que l'humanisme avait développé¹¹⁰. L'allusion plinienne à Studius fournirait l'idée essentielle qu'un spécialiste de peinture de paysage peut tout à fait être reconnu en tant que grand maître. Gombrich rapproche en effet cet extrait de l'*Histoire naturelle* et l'éloge de Dosso Dossi chez Paul Jove :

¹⁰⁵. Voir *supra*, chap. 1, « L'apologie rustique ».

¹⁰⁶. Voir *supra*, chap. 2, « Voir à vol d'oiseau ».

¹⁰⁷ Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 13 (éd. 1967-72, vol. II, p. 64) : « *Magna capies uoluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque terras tibi, sed formam aliquam ad excimiam pulchritudinem pictam uideberis cernere ; ea uarietate, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficientur* ».

¹⁰⁸. Voir *supra*, chap. 3, « La gaieté archétypale du *locus amoenus* ».

¹⁰⁹. Nys, 1999a, p. 255, a très bien perçu le rapport possible entre ce texte et les vues à vol d'oiseau des villas de la Renaissance. Le point amorcé ici va être approfondi ci-dessous, « Le complexe de Vulcain ».

¹¹⁰. Gombrich, 1983, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » (1953), p. 15-43.

On a de l'estime pour la manière noble dont témoigne Dosso de Ferrare dans ses propres œuvres, mais surtout celles qu'on appelle des *parerga*. En effet, s'adonnant lui-même avec délectation aux agréables distractions de la peinture, il avait coutume de représenter dans un style gai et généreux, des rochers déchiquetés, des bocages verdoyants, les rives fermes des grands fleuves qui traversent les pays, les florissants travaux des champs, le dur et joyeux labeur des paysans et aussi des vues lointaines d'une région ou de la mer, les flottes des navires, la chasse aux oiseaux, la chasse à courre, et tout ce qui appartient à ce genre [*genus*] si agréable à regarder¹¹¹.

Gombrich insiste sur l'intérêt de ce témoignage, l'une des premières descriptions détaillées de peintures de paysages en tant qu'œuvres exécutées et non plus postulats théoriques comme chez Léonard et Alberti, où s'esquisse déjà la place déterminée du paysage dans cette hiérarchie des genres que consacrera un Félibien : ces tableaux sont des « distractions de la peinture » qui se justifient par le divertissement qu'ils procurent, des *parergia*, c'est-à-dire des « hors-d'œuvre » au sens plinien du terme, à la fois détails de fond de tableau et occupations accessoires de l'artiste comme la peinture de navire chez Protogène¹¹².

Ces observations méritent d'être prolongées. Car ce filon plinien de la peinture de paysage véhicule encore un autre aspect, le statut des figures. Ce qui est loué chez Studiùs ou Dosso Dossi, ce sont également les actions des personnages, ici « les florissants travaux des champs, le dur et joyeux labeur des paysans ». Paul Jove ne se réfère pas aux sujets pastoraux que Dosso Dossi introduit dans ses paysages et qui font pourtant de ce peintre, aux côtés de Giorgione, l'un des fondateurs de ce « genre » spécifique qu'est le paysage pastoral, peuplé de nymphes et de satyres, de bergers et de musiciens, et dont l'essor paraît fortement lié, comme a pu le suggérer Rudolf Wittkower, à la restauration humaniste de la bucolique que j'ai évoquée tout à l'heure, au renouveau de la pastorale mise au goût du jour par l'*Arcadie* de Sannazar¹¹³. Paysage pastoral qui côtoie de très près la peinture de genre, le premier tirant vers le versant mythologique ce que la seconde ramène à la vie

¹¹¹. Cité et traduit dans Gombrich, 1983, p. 25 et p. 41, note 33 : « *Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amena namque picturae diverticula voluptuario labore consecutus, praeceptis cautes, viventia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit* ».

¹¹². Plin l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV, 36, § 101 (éd. 1997, p. 88 ; Plin utilise la forme latin *parergia* pour le grec *parerga*) ; voir Gombrich, 1983, p. 26.

¹¹³. Wittkower, 1963. Voir sur ce sujet le volume *The Pastoral Landscape*, 1992.

quotidienne¹¹⁴. Le parallèle entre peinture et jardin vaut la peine d'être exploré au moins sur le plan théorique.

Il faut donc réfléchir sur les catégories de figures – de *species* – que nos différents auteurs associent à la peinture de paysage. *Pecora* et *pastores* s'effacent chez Pline devant les habitants des villas, en train de se rendre dans leurs résidences ou « de pêcher, de prendre des oiseaux, de chasser ou même de vendanger » : autrement dit, des personnages qui pourraient à la fois incarner les propriétaires, les serviteurs et les propriétaires se divertissant aux activités des serviteurs, comme l'oisellerie ou la vendange. Alberti est plus proche de Vitruve lorsqu'il parle de « la vie des paysans ». Armenini quant à lui semble greffer aux « jeux agrestes » d'Alberti l'adaptation littéraire des « troupeaux et bergers » de Vitruve, opération qui aboutit à « des jeux de bergers et de nymphes, des faunes, des satyres, des sylvains, des centaures, des monstres marins, avec d'autres thèmes des eaux et des forêts » : la liste pourrait bien développer l'autre catégorie vitruvienne, « les images des dieux ou les expositions bien arrangées des fables ».

Revenons au texte d'Alberti en le confrontant cette fois à l'autre passage « canonique » de Vitruve, non plus sur la décoration murale (*De architectura*, VII, 5) mais sur les scènes de théâtre (V, 6)¹¹⁵. « La peinture comme la poésie offrent des sujets variés », explique Alberti en détaillant : « les gestes mémorables des grands princes, les mœurs des simples citoyens, la vie des paysans ». Les premiers, « d'un caractère majestueux, s'emploieront dans les édifices publics et les demeures des grands » : ce sont les constructions « royales » que Vitruve associe à la scène tragique. Les seconds

¹¹⁴. C'est ce qu'ont souligné Chastel – Klein, 1995, p. 94, en reprenant l'hypothèse de Gombrich sur le rôle fondateur du texte de Pline.

¹¹⁵. Voici précisément les deux textes (je souligne) :

Alberti, 1966, IX, 4, vol. II, p. 805 : « *Cumque pictura ut poetica varia sit – alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu, alia quae privatorum civium mores, alia quae aratoriam vitam exprimat –, prima illa, quae maiestatem habet, publicis et praestantissimorum operibus adhibebitur ; secunda vero privatorum civium parietibus, ornamento ut sit, appingetur ; ultima ortis maxime conveniet, quod omnium sit ea quidem iocundissima* ».

Vitruve, *Architecture*, V, 6, 9 (éd. 1962-70, vol. I, p. 288) : « *Genera autem sunt scaenarum tria : unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus ; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus ; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati* ».

« s'appliqueront dans le décor peint des murs des maisons privées », soit les « bâtiments communs » de la comédie. La dernière catégorie « convient le mieux aux jardins, car elle est la plus agréable de toutes » : c'est à ce troisième volet que devrait se relier le décor de la scène satyrique. La terminologie d'Alberti n'est pas celle de Vitruve, mais les référents sont les mêmes. Autrement dit, le théoricien de la Renaissance, sans aucunement trahir son modèle, greffe l'un sur l'autre les deux moments du *De architectura*, celui qui applique à la décoration des scènes une typologie architectonique (V, 6), et celui qui valorise comme principes de décoration des édifices le recours aux motifs des trois scènes, des *topia* et de la fable (VII, 5). Il faut relire la définition vitruvienne de la scène satyrique :

Les scènes satyriques sont ornées d'arbres, de grottes, de montagnes et autres accessoires champêtres disposés de façon à former un *opus topiarium* [*topeodi*]¹¹⁶.

Ainsi traduit Grimal, qui préfère transformer le grec en latin afin d'explicitier l'intérêt du témoignage de Vitruve sur les jardins romains : « Le jardin se trouvait introduit dans la décoration des maisons en même temps que les autres décors de théâtre. Le jardin n'y était plus une perspective, mais déjà l'image d'une perspective, celle qu'il prétendait être sur la scène de théâtre¹¹⁷. » On doit remarquer que là encore, Barbaro traduit le mot grec par « *giardini*¹¹⁸ », suggérant du même coup que la conception des jardins antiques comme *ars topiaria* était loin d'avoir échappé à la Renaissance¹¹⁹.

La triple boucle albertienne ne fait finalement que tisser le fil qui reliait ces deux passages de Vitruve, mais qui n'était vraiment tendu ou plutôt noué qu'entre les deux notions de scène satyrique et de *topia*, ce nœud étant fourni par l'idée du jardin comme *ars topiaria*, représentation se fondant sur la peinture de paysage, qui était elle-même fondée, dans une large mesure, sur la poésie. Il y a pourtant un point qui reste à éclaircir : Alberti tient apparemment à refléter la trilogie scénique mais sans s'y référer explicitement, et préfère parler pour le troisième volet de « la vie des paysans [*aratoriam vitam*] ».

¹¹⁶. Vitruve, *Architecture*, V, 6, 9 (éd. 1962-70, vol. I, p. 288) : « *satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati* », une autre leçon donnant « *in topeodis speciem deformatis* » (trad. de Grimal, 1984, p. 242).

¹¹⁷. Grimal, 1984, p. 242.

¹¹⁸. Vitruve – Barbaro, 1567, V, 8, p. 256 : « *le Scene Satiriche sono ornate di alberi, e di spelonche, e di monti, e d'altre cose rusticali e agresti in forma di giardini* ».

¹¹⁹. Voir à ce sujet *supra*, chap. 3, « La terrifiante puissance du lieu ».

Il y aurait une hypothèse à formuler à ce sujet¹²⁰. L'interprétation des préceptes vitruviens par la théorie architecturale de la Renaissance n'a pas été des plus faciles ; il faut par exemple attendre Battista da Sangallo et surtout Sebastiano Serlio (fig. 138) pour voir se systématiser les trois décors de la scène en perspective¹²¹. Il me semble en particulier qu'une certaine hésitation a longtemps persisté sur le genre théâtral qui pouvait être identifié au drame satyrique des Anciens. En 1545, Serlio paraît pour le moins embarrassé à ce sujet, puisqu'il tient à préciser :

Dans les satyres, on tourne en dérision (...) tous ceux qui vivent dans la licence et sans gêne, et dans les satyres antiques, on montrait pratiquement du doigt les hommes vicieux et se conduisant mal. Mais on peut entendre par licence celle des personnages qui parlent sans gêne, comme par exemple les gens de la campagne¹²².

Ce n'est donc pas le drame pastoral que Serlio a en tête, et pour cause : même s'il se trouve des exemples précoces de poésie pastorale destinée à la représentation, tel l'*Orfeo* composé en 1480 par Politien, un proche d'Alberti – qui préface l'édition *princeps* du *De re aedificatoria* (1485) –, il faut toutefois attendre les années 1550 pour voir se développer un genre dramatique suffisamment abouti qui puisse dignement figurer aux côtés de la tragédie et de la comédie. La mise au point de Serlio peut être confrontée à la critique systématique de l'églogue menée vers 1549 par Giovan Giorgio Trissino – le mentor de Palladio – dans son commentaire à la *Poétique* d'Aristote. Il associe l'églogue au genre de la comédie, mais l'estime inférieure pour différentes raisons, essentiellement fondées sur la théorie théâtrale de la *Poétique*, dont les idées commencent alors être discutées dans la péninsule, en particulier depuis la traduction latine d'Alessandro de' Pazzi (1536) et autour du commentaire publié en 1548 par de Francesco Robortello¹²³. Pour Trissino, les personnages

¹²⁰. L'hypothèse que je vais développer ici rejoint sur certains points les analyses récentes de Nys, 1999b, chap. 3 : « L'institution romaine de la scène satyrique », p. 83-117. À partir d'une perspective herméneutique, le philosophe identifie en effet le paradigme de la scène satyrique, qui introduit un « écart » dans une structure ternaire, comme constitutif du statut « intermédiaire » donné à l'art des jardins dans la tradition occidentale, qui se traduirait dans un « refoulement » continu de la scène satyrique par rapport aux scènes tragique et comique. Sans partager toutes les conclusions de Nys, il me semble en effet que la position « ambivalente » de la scène satyrique permet de « réfléchir le "surgissement" du statut de l'art des jardins en tant que tel » (p. 115).

¹²¹. Voir Klein, 1983, « Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne (en collaboration avec Henri Zerner) » (1964), p. 294-309, en particulier p. 299.

¹²². Serlio, 1584, *Il secondo libro di prospettiva* (1545), vol. I, fol. 51r : « *La scena Satirica è per rappresentar satire, nelle quali si riprendono (...) tutti coloro che licentiosamente vivono e senza rispetto ; nelle satire antiche erano quasi mostrati a dito gli uomini vitiosi e mal viventi. Però tal licentia si può comprendere che fusse concessa a' personaggi, che senza rispetto parlassero, come saria a dire gente rustica* ».

¹²³. Sur cette assimilation progressive de la *Poétique* d'Aristote, outre Weinberg, 1961, voir récemment Vickers, 1988.

de la pastorale sont de plus basse condition puisqu'il s'agit de paysans et non de citoyens de rang moyen comme dans la comédie¹²⁴. C'est un genre qui n'est pas destiné à la scène et dont les parties se réduisent à l'histoire (*fabula*), aux caractères (*costume*), aux pensées (*discorso*) et aux énoncés (*parole*) – soit les catégories aristotéliennes du *muthos*, de l'*ethos*, de la *dianoia* et du *logos*. Toutefois, poursuit Trissino, les actions représentées dans l'histoire ne construisent pas de péripéties, se limitant « à des déclarations et chants de bergers et de paysans, au sujet de leurs amours et de leurs querelles pastorales ». Les caractères sont desservis par les paroles que les auteurs donnent à leurs personnages : pour Trissino, c'est le *logos* qui pose problème. Selon lui, Théocrite a su conférer quelque chose de « rustique » à ses bergers en employant la langue dorique ; Virgile n'y a guère réussi, et encore moins Sannazar, abusant de ces rimes *sdrucchioli* – avec accentuation sur la syllabe antépénultième – que Dante et Pétrarque ont peu utilisées. Il conclut à l'obstacle formé par l'écriture versifiée, et conseille de recourir à ces « dialectes rustiques [*lingue rustiche*] » que Ruzante par exemple – le Padouan Angelo Beolco – a su introduire¹²⁵. Il semble que Serlio se réfère effectivement à cette littérature *rusticana* développée dès les années 1520, laquelle tourne d'ailleurs volontiers en dérision les codes de la bucolique humaniste, comme dans *La Pastoral* de Ruzante (1521) où les bergers arcadiens ne sont que de ridicules déclamateurs¹²⁶.

En revanche, dans son commentaire publié en 1556, Barbaro est plus assuré que Serlio :

Les auteurs de satyres présentaient la vie des forêts et des bois, se rapportant aux bergers, aux nymphes et choses semblables.

Il désigne ces spectacles comme des « représentations d'églogues¹²⁷ » : la satire serait donc un drame pastoral et plus précisément bucolique, au sens virgilien du terme. On aurait pu s'attendre à voir le Patriarche d'Aquilée s'appuyer sur la mise au point de Trissino, tous deux appartenant en définitive au même cercle culturel dont Palladio est l'épicentre

¹²⁴. « La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation [*mimèsis*] d'hommes bas », affirme le Stagirite dans l'un des rares passages consacrés à ce genre qui nous soit parvenu : Aristote, *Poétique*, 5, 1449a 32-33 (éd. 1980, p. 49).

¹²⁵. Giovan Giorgio Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica* (vers 1549), dans Weinberg, 1970-74, vol. II, p. 87-88 (« *Ma sono per lo più parlamenti e canti di pastori e di rustici, circa i loro amori e circa alcune loro contese pastorali* »).

¹²⁶. Ruzante, 1967. Sur les particularités linguistiques de l'œuvre du Padouan, voir entre autres *La poesia rusticana nel Rinascimento*, 1969.

¹²⁷. Vitruve – Barbaro, 1567, p. 256 : « *I Satirici portavano cose silvestri e boscarecci convenienti a pastori, a ninfe e simili cose* » ; « *fare la rappresentazione d'alcuna egloga* ».

artistique. Mais Barbaro semble en fait tenir compte de la récente évolution de la dramaturgie : la pastorale vient de s'affirmer comme genre dramatique à partir du milieu littéraire de Ferrare¹²⁸. Battista Guarini, l'auteur du *Pastor fido* (composé entre 1580 et 1584), publiera en 1592 une défense de sa pièce où il fait remonter l'origine de la *favola pastorale* au *Sacrificio* d'Agostino Beccari récité en 1554, qui aurait selon lui opéré une synthèse entre deux genres antiques, la satire et l'églogue, autrement dit entre deux traditions dramatique et lyrique : la *favola pastorale* possède selon lui la structure d'une comédie avec exposition, intrigue et dénouement, mais ses personnages sont des bergers. C'est surtout grâce à l'*Aminta* du Tasse, représentée pour la première fois en 1573, que ce nouveau genre prend vraiment son impulsion, comme le reconnaîtra Angelo Ingegneri dans son traité *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598). Le flottement qui se manifeste dans la tradition vitruvienne à propos de la scène satyrique correspond finalement à la juxtaposition de scènes de genre et de figures pastorales qui se décèle en partie dans l'approche théorique de la peinture de paysage et s'observe en tout cas dans l'iconographie de Pratolino. Les présences poétiques du lyrisme bucolique peuvent côtoyer sur la même scène le quotidien burlesque de la comédie rustique¹²⁹.

En définitive, ce qui travaille les textes théoriques sur l'iconographie des jardins, cette boucle vitruvienne et albertienne de la représentation, pourrait se ramener à une série d'équivalences fondée sur la notion de *genre* poétique. *Ut pictura poesis*, ou plus exactement *ut poesis pictura* : la peinture représente les mêmes histoires et caractères que la poésie (*mutboi et etboi*), et peut donc être divisée en catégories génériques, susceptibles d'une certaine hiérarchie qui est d'abord fondée sur une échelle sociale des *etboi*. Au sommet les dieux et les princes de l'épopée ou de la tragédie, domaine où la « peinture d'histoire » tire sa matière, selon une idée qu'ébauche déjà Vitruve en se référant à l'*Illiade* et à l'*Odyssée* ; à la

¹²⁸. Voir sur ce point Bigi, 1971, sur lequel je m'appuie pour cette question. Godard, 1977, en particulier p. 187-193, analyse les développements de cet intérêt de la cour d'Este pour la pastorale dramatique. Sur l'adaptation de la scène satyrique dans les spectacles de la cour ferraraise, voir récemment Pietrogrande, 1997 et 1999, et la bibliographie qui y est citée.

¹²⁹. Battisti, 1989, chap. 10 : « Dal "comico" al "genere" », vol. I, p. 314-354, a d'ailleurs montré que l'évolution de la scène de genre dans les arts décoratifs et celle de la comédie méritaient d'être mises en parallèle à partir de la notion de genre poétique ; voir en particulier p. 344-354 sur la représentation du paysan, où il confronte l'affirmation de ce thème plastique avec l'œuvre de Ruzante, et conclut sur la veine très différente offerte par l'univers pastoral. De manière générale, mes analyses vont dans le même sens, comme celles de Gombrich, 1983, et de Brook, 1991 : ces aspects de la l'art italien trouvent d'autres modèles explicatifs que la seule « influence nordique », à savoir du côté de la réinterprétation de la culture antique.

base le monde des paysans et des bergers – mais encore des aristocrates déguisés en bergers –, celui que chantent l'idylle et l'églogue, celui qui remplit les *topia* d'un Studius, genre mineur nous dit Pline. Or le fait est que l'*ars topiaria* latine, telle que ces deux auteurs la reflètent, sous-entend une autre équivalence : *ut pictura hortus, ut hortus pictura*. Le jardin dialogue avec la peinture de paysage et donc, à la Renaissance, avec la pastorale. Pratolino paraît offrir la cristallisation de cette affinité particulière : nymphes, satyres et bergers de la bucolique viennent animer le jardin (*ut poesis hortus*), et les poètes chantent celui-ci sur le mode de l'églogue (*ut hortus poesis*). Arbres, grottes, montagnes : les constituants de la scène satyrique forment le cadre du *barco*. S'il est possible de lire dans les jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle le reflet des trois scènes vitruviennes¹³⁰, la composition de Pratolino le rattache essentiellement à la troisième. Son irrégularité peut s'interpréter comme une application du principe même de l'*ars topiaria*, puisqu'au paysage vient s'ajouter un registre multiple de figures, de *species*. Pratolino anticiperait sur le jardin « pittoresque » ou « paysager » d'un point de vue paradigmatique beaucoup plus que formel, au sens où les théoriciens du XVIII^e siècle, Horace Walpole en tête, feront du jardin, de la poésie et de la peinture une triade indissoluble.

On se souvient que Francesco Sansovino, dans la dédicace de son édition de l'*Arcadie* à Vicino Orsini, rapprochait Bomarzo des paysages décrits par Sannazar¹³¹. Pratolino et Bomarzo sont les jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle où le traitement de l'espace en « *selvatico* », selon la terminologie toscane, tend le plus à évacuer la partition géométrique, le « *spartimento* ». Ils peuvent ainsi apparaître comme les expérimentations les plus poussées de ce que j'ai appelé, sur le plan du rapport entre processus créateur et résultat final, l'*ars naturans*, l'art qui imite le mieux la nature tout en dissimulant – fictivement – ses propres opérations. Chez le Tasse, le jardin d'Armide en offre la formulation : le cultivé se mêle si bien au négligé que tout semble naturel¹³². La question de la langue mise en avant par Serlio et Trissino ouvre une piste supplémentaire à ce sujet. Le poème pastoral repose sur un principe esthétique qui n'est pas si éloigné : écoutez de simples bergers chanter leurs amours, dit-on au lecteur même si celui-ci doit d'abord goûter la dextérité du poète à tourner l'hendécasyllabe et à broder sans fin sur les mêmes motifs

¹³⁰. Fagiolo, 1980a, p. 129 ; Fagiolo – Giusti – Cazzato, 1997, p. 58-61.

¹³¹. Voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments ».

¹³². Voir *supra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

avec les mêmes mots. La première prose de l'*Arcadie* s'ouvre par exemple sur la description d'un *boschetto* planté de différents arbres, « disposés en un ordre non artificiel » :

Quiconque les verrait jugerait que c'est la Nature, en maître [*la maestra Natura*], qui s'est appliquée avec grand plaisir à les former¹³³.

Mais c'est bien le poète qui, avec un art de maître justement, assure la *dispositio* des *topoi*, puisqu'il accole à chaque nom d'essence l'épithète que lui a donnée Virgile (« le frêne élevé »), Ovide (« le buis feuillu ») ou encore Boccace (« le chêne robuste ») ; la reprise de syntagmes inaltérés mais épars dans le corpus poétique joue sur les subtils effets d'un « déjà vu »¹³⁴. Ce que désigne négativement l'énoncé n'est autre que le procédé d'énonciation, selon cette logique propre à l'*ekphrasis* : élaborer la description comme métalangage¹³⁵.

L'idée de « style rustique », amorcée par un Vasari au sujet d'un mode ornemental, la *maniera* de « contrefaire les sources sauvages », rejoindrait ainsi l'*humilis stilus*¹³⁶ pratiqué dans les « frustes églogues issues de veine naturelle », tel qu'il est défendu dans le célèbre prologue de l'*Arcadie*¹³⁷ :-

Le plus souvent, ce sont les arbres amples et élevés produits par la nature dans les monts escarpés qui plaisent d'ordinaire à ceux qui les regardent, bien plus que les plantes cultivées et soignées par des mains expertes dans les jardins ornés. (...) Et qui douterait qu'une source qui jaillit naturellement des pierres vives, entourées d'herbes vertes, soit plus chère aux âmes humaines que toutes celles faites artificiellement de marbres immaculés et d'or resplendissant ? Personne, je le crois assurément. Ainsi conforté, je pourrai bien parmi ces champs déserts raconter aux arbres attentifs et aux quelques bergers présents les frustes églogues issues de veine naturelle, et dépouillées d'ornements, les rapportant comme, sous les ombres agréables, au murmure des ruisseaux limpides, je les ai entendues chanter par les bergers d'Arcadie. Tant de fois les dieux des montagnes, vaincus par la douceur, leur

¹³³. Sannazar, 1990, prose I, 2, p. 56 : « *in ordine non artificioso disposti* » ; « *chiunque li vedesse giudicarebbe che la maestra Natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli* ».

¹³⁴. Sannazar, 1990, prose I, 3-4, p. 56-57 : « *l'alto frassino* » ; « *il fronzuto bosso* » ; « *la robusta quervia* » (voir les commentaires philologiques de Francesco Erspamer dans l'édition citée, en particulier p. 53, note 1, et les observations générales dans son introduction, p. 10-11).

¹³⁵. Voir sur ce point Galand-Hallyn, 1994.

¹³⁶. La tripartition cicéronienne des styles d'expression – élevé, moyen, humble – restera centrale dans la théorie littéraire de la Renaissance, qui en rediscutera les implications dans la définition des différents genres : voir par exemple Tasse, 1997, *Discours de l'art poétique*, III, p. 117-135, mais aussi *Discours du poème héroïque*, IV, p. 295-304, où le Tasse résume les positions de certains de ses prédécesseurs et s'attaque à l'Arioste sur ce terrain.

¹³⁷. Lazzaro, 1990, p. 111-112, a souligné à juste titre l'intérêt de ce texte pour comprendre les implications « poétiques » de la catégorie du *barco*.

prêtèrent oreille, et les tendres nymphes, oubliant de poursuivre les animaux errants, abandonnèrent arcs et carquois au pied des hauts pins des monts Ménale et Lycée¹³⁸.

Passage essentiel, fréquemment imité au XVI^e siècle, y compris par Bartolomeo Taegio dans son apologie de la villa et sa défense d'une « esthétique du naturel »¹³⁹. « Car toujours la Nature est meilleure que l'art », résume Ronsard lorsqu'il s'inspire à son tour de ce prologue¹⁴⁰. L'art qui donne le plus de plaisir serait celui qui paraît le moins artificiel. Les grottes et le *bosco* faussement « sauvages » des jardins de la *maniera* peuvent y trouver une justification esthétique. Le genre bucolique serait bien l'équivalent de la *poétique* qui s'y fait jour : une représentation du paysage qui joue à donner l'illusion de ne pas être représentation, une *mimèsis* qui aurait capté le *logos* de la nature. Si l'esthétique du rustique a pu être ramenée à un « style¹⁴¹ », il faudrait entendre le terme dans son sens rhétorique : un niveau de langue qui conditionne l'*elocutio*. Aussi, dans le cas d'un jardin comme Pratolino, peut-on quasiment parler de « poétique de l'espace » en prenant au pied de la lettre l'expression lancée par Bachelard¹⁴².

La conception de la scène satyrique chez Serlio offre finalement la même tension intérieure que chez Sannazar. La gravure qu'il publie donne l'image d'un paysage à peine touché par l'homme : quelques cabanes rudimentaires – « *alcune capanne alla rustica*¹⁴³ » – presque cachées dans la forêt, un sol parsemé de rochers (fig. 138). À mieux regarder, on

¹³⁸. Sannazar, 1990, prologue, 1-5, p. 53-55 : « *Sogliono il più delle volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, più che coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a' riguardanti aggradare (...). E chi dubita che più non sia a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attorniata di verdi erbe, che tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi, risplendenti per molto oro ? Certo che io creda niuno. Dunque in ciò fidandomi, potrò ben io fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi e a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude esprimendole come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udiu cantare ; a le quali non una volta ma mille i montani idii da dolcezza vinti prestarono intente orecchie, e le tenere ninfe, dimenticate di perseguire i vaghi animali, lasciarono le faretre e gli archi appiè degli alti pini di Melano e di Liceo ».*

¹³⁹. Voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments ».

¹⁴⁰. Pierre de Ronsard, *Bergerie*, « Le Prologue » (1565), dans Joukovsky, 1994, n° LXII, p. 204. Il faut noter que l'*Arcadia* n'exclut pourtant pas un modèle plus « artificiel » du jardin : la description du tombeau de Massilia (Sannazar, 1990, prose X, 50-60, p. 178-181), imitée de la septième *Idylle* de Théocrite, présente l'aménagement sophistiqué d'une clairière au milieu de la forêt inculte ; la pyramide sépulcrale est ainsi entourée de topiaires (51, p. 178 : « *torri di rosmarino e di mirti, intessute con mirabilissimo artificio* ») et de nombreuses fleurs : voir à ce sujet Boillet, 1977, p. 116-117. On pourrait confronter cet éventail de conceptions esthétiques du jardin, différemment graduées entres les pôles art et nature – et donc du point de vue de la relation avec le « paysage arcadien » – avec celui qui s'affirme dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), mis en évidence par les travaux de Polizzi, 1998a, 1998b et 1999.

¹⁴¹. Rappelons que l'on doit à Kris, 1926, la formulation théorique de l'expression « style rustique » pour la seconde moitié du XVI^e siècle, à partir de la question du moulage d'après nature chez Palissy et Jamnitzer.

¹⁴². Bachelard, 1998.

¹⁴³. Serlio, 1584, *Il secondo libro di prospettiva*, vol. I, fol. 51r.

sent pourtant les traces de la perspective architecturale qui est exhibée dans les vues des autres scènes ; un axe central découpe l'espace, l'escalier d'avant-scène est taillé à même le roc, dans des blocs à peine équarris. « Plus ces grottes offrent un ordre qui paraisse désordre et sauvage, plus elles apparaissent naturelles et vraies¹⁴⁴ », dira Vasari cinq ans plus tard. L'artifice doit atteindre l'illusion d'avoir créé de la nature. Au lieu d'« imiter » les constructions par la peinture comme dans les deux autres scènes, il s'agit ici selon Serlio d'« imiter les arbres, les herbes et les fleurs » ; et puisque les spectacles sont surtout organisés l'hiver, on fabriquera « artificiellement » des arbres et des fleurs avec de la soie, « éléments qui seront encore plus loués que ceux de la nature¹⁴⁵ ». L'illusion n'est que fictive : il faut que la « dépense » du mécène soit visible¹⁴⁶, conformément à la notion de magnificence par laquelle la Renaissance, sur les traces d'Aristote, a pu concevoir le mécénat. Lorsqu'il justifie l'aménagement de Pratolino par le paradigme du divertissement que donnent les puissants à leurs sujets, Vieri donne l'exemple du jardin artificiel apparaissant lors des intermèdes de l'*Amico fido* organisés en 1586. Le public

vit avec grande stupeur des effets miraculeux produits en un instant grâce à des machines et à des mécanismes presque surhumains, entendit des musiques très suaves, et le chant d'oiseaux si bien contrefait que l'on croyait qu'il s'agissait d'oiseaux réels¹⁴⁷.

Ainsi, Buontalenti illustrerait davantage que le va-et-vient entre scène et jardin. Domaines mis en miroir dès l'Antiquité, *ars topiaria* et scène satyrique deviennent dans la seconde moitié du XVI^e siècle deux expressions d'un même « langage rustique », deux formes d'*ars naturans* où la création est conçue comme une thaumaturgie.

Dans son *Essai sur les jardins* (1774), Claude-Henri Watelet établira plusieurs « caractères » : le pittoresque, le poétique, et le romanesque ; Jean-Marie Morel opérera de même une division en « genres » dans sa *Théorie des jardins* (1776)¹⁴⁸. Même s'il n'a pas connu d'exposition systématique de cet ordre, l'*ars hortulorum* de la Renaissance, pour reprendre

¹⁴⁴. Vasari 1991, vol. I, p. 38 : « *più con ordine che paia disordine e salvatico si rendono più naturali e più vere* ».

¹⁴⁵. Serlio, 1584, *Il secondo libro di prospettiva*, vol. I, fol. 51r-v : « *Et perché a' tempi nostri queste cose per il più delle volte si fanno la invernata, dove pochi arbori et erbe con fiori si ritrovano, si potran bene artificiosamente fare cose simili di seta, le quali saranno ancora più lodate che le naturali ; perciòché, così come nelle scene Comiche e Tragiche si imitano li casamenti et altri edificiù con l'artificio della pittura, così ancora in questa si potran bene imitare gli arbori e l'erbe co' fiori* ».

¹⁴⁶. Serlio, 1584, *Il secondo libro di prospettiva*, vol. I, fol. 51v : « *Et queste cose quanto saranno di maggior spesa tanto più lodevoli saranno ; perché, nel vero, son proprie di generosi, magnanimi e ricchi signori, nimici della brutta avaritia* ».

¹⁴⁷. Vieri, 1586, p. 22 : « *con grandissimo stupore si veddono opere miracolose condotte in un subito con machine, et ingegni quasi soprahumani, si udirono musiche suavissime, et voci contrafatte di ucelli tanto simili, che di ucelli stessi si credeva, che fussero* » ; voir *supra*, chap. 1, « Magnificence ».

¹⁴⁸. Voir sur ce point Mosser, 1992.

l'expression de MacDougall¹⁴⁹, est-il lui-même susceptible de se différencier en plusieurs « sous-genres » ? Une telle idée semble se refléter chez certains auteurs, en particulier Anton Francesco Doni, qui établit une typologie de villas selon le niveau social du propriétaire¹⁵⁰.

Le texte des *Ville* est des plus intéressants sur ce plan, puisque l'écrivain accorde finalement sa préférence au type de résidence qui s'accorde avec « l'esthétique du naturel » défendue par Sannazar. C'est en effet la cinquième villa, la « *capanna de l'utile* » habitée par les paysans, qui trouve le plus de grâce à ses yeux. Selon l'un des principes de l'apologie de la villégiature, Doni associe vie rurale et bonheur simple, dans la lignée du « *O fortunatos agricolos* » de Virgile ou du « *Beatus ille* » d'Horace¹⁵¹. Et le Florentin de s'écrier à son tour avec le même lyrisme :

Oh vie campagnarde, heureuse, libre et belle, vie tranquille et sereine¹⁵² !

Lyrisme qui dérive davantage des *Géorgiques* que des *Bucoliques*. Mais comme chez Sannazar, c'est la « *maestra natura* » qui semble avoir tout disposé :

Comment peut-on mieux peindre ou broder ? Quel plus beau tableau qu'une aurore admirable ? quel meilleur artifice ? quel meilleur maître ? Oh, chose stupéfiante que de voir un clair lever de soleil ! oh que de beaux rayons, ombres et reflets ! Montagnes, collines et plaines charmantes, avec des clairs et des obscurs, et combien de sortes de lumières que savent et ne savent pas rendre les peintres¹⁵³.

La villa idéale serait donc celle qui offre le paysage le plus « naturel », c'est-à-dire le moins travaillé. Juste avant, Doni a loué dans une villa de sa connaissance « les tableaux du Titien, les paysages de bons maîtres flamands colorés à fresque¹⁵⁴ ». Mais ici, le panorama découvert depuis la petite cabane est à lui seul un tableau de paysage peint par la nature elle-même, que les artistes n'ont plus qu'à imiter pour leurs *topia* :

¹⁴⁹. MacDougall, 1972.

¹⁵⁰. Doni, 1977 ; voir *supra*, chap. 1, « Les divertissements du prince ».

¹⁵¹. Virgile, *Géorgiques*, II, 458-459 (éd. 1998, p. 68) ; Horace, *Épodes*, II, 1 (éd. 1976, p. 201) ; voir *supra*, chap. 1, « L'apologie rustique ».

¹⁵². Doni, 1977, p. 3355 : « *Oh vita della villa, felice, libera e bella, vita tranquilla e quieta !* ».

¹⁵³. Doni, 1977, p. 3354 : « *Come si può dipingere e ricamare meglio ? Che più bel quadro d'una mirabile aurora ? qual miglior artificio ? qual miglior maestro ? Oh stupenda cosa a vedere un chiaro levar di sole ! oh che bei raggi, ombre e riflessi ! Montagne, colline e pianure vaghissime, con chiari e scuri, e quante sorte di lumi sanno e non sanno fare i pittori* ».

¹⁵⁴. Doni, 1977, p. 3352 : « *i quadri di Tiziano, i paesi di buon mastri fiamminghi coloriti a fresco* ».

Qui voudrait représenter en peinture l'agrément des Champs-Élysées, pourrait (...) joliment se servir du côté de midi, là où cédratiers, orangers et citronniers forment un *bosco*¹⁵⁵.

Au nord, poursuit-il, cavernes et précipices sont tout prêts pour ceux qui chercheraient à peindre les « refuges alpestres [*alpestri eremi*] » d'un saint Jérôme, d'un saint Antoine ou d'une Madeleine. *Locus amœnus* ou *horridus*, scènes profanes ou religieuses : les modèles littéraires et picturaux seraient rassemblés dans un même site, autour d'une modeste chaumière.

Le complexe de Daphnis : le moi et la nature

Doni ne se rattache qu'indirectement à la veine pastorale. Mais cette dernière nourrit sans conteste l'idéologie de la villégiature élaborée dans les traités à partir des années 1540. Taegio en témoigne amplement. En 1554, il fait paraître un recueil de petits discours sur différents sujets en forme de lettres, *Le Risposte*. La première d'entre elles amorce la thématique qu'il développera cinq ans plus tard dans son dialogue sur *La Villa* ; elle s'intitule justement « *Della vita pastorale* ». Il engage son interlocuteur à ne pas quitter l'heureuse vie des champs, ce qui l'amène à condenser en quelques lignes un tableau bucolique – et non plus géorgique – du bonheur :

Vous bavardez avec votre bergère et en vous-même ; tour à tour vous jouissez de la compagnie d'Apollon et des Muses, ou à l'ombre d'un hêtre plaisant vous jouez de la cornemuse¹⁵⁶, libéré de tout souci ; tantôt il vous amuse de voir les chèvres descendre d'un chemin raide, et paître tel ou tel rejet d'arbrisseau, tantôt l'agréable murmure d'un ruisseau vous invite à dormir, tantôt voir nos bœufs qui s'affrontent vous égaie, tantôt écouter le vers inculte de quelque villageoise vous divertit, le chant des oiseaux vous réjouit et l'allégresse de l'âme accroît la vigueur de la vie¹⁵⁷.

¹⁵⁵. Doni, 1977, p. 3356 : « *Chi volesse ritrarre in pittura l'amenità de'campi Elisi, potrebbe (...) dal mezzo giorno, dove i cedri gli aranci i limoni fanno bosco, vagamente servirsene* ».

¹⁵⁶. Ou « sonnez du flageolet, de votre cornet ou chalemie », comme le traduit Antoine du Verdier (Taegio, 1577, p. 3) : l'italien *zampogna* renvoie à différents instruments de musique, dont la flûte de Pan.

¹⁵⁷. Taegio, 1554, fol. 3r-v : « *Con la vostra pastorella e con voi stesso ragionate, or in compagnia d'Apollino e delle Muse ve ne godete, or all'ombra d'uno ameno faggio, stando senza pensieri sonate la zampogna vostra, or vi diletta veder pender da un'erta le capre, e pascere questo e quel virgulto ; quando dal grato mormorar de' correnti ruscelli sete invitato a dormire, quando vi giova veder cozzar insieme i nostri montoni, quando vi diletta sentire il verso inculto di qualche villanella ; or vi rallegra il canto de gli uccelletti, e l'allegria dell'animo vi accresce il vigor della vita* ». Les mêmes thèmes apparaissent dans Taegio, 1559, p. 109.

Allégresse structurelle au *locus amoenus*, un topique que Taegio mobilise ici sous sa version « pastorale » : la vue chèvres accrochées à un escarpement, le bruissement des ondes qui appelle le sommeil. Ces images viennent tout droit de Virgile et d'Horace¹⁵⁸ ; comme chez Sannazar, le texte vise sans doute à susciter chez le lecteur une impression de « déjà vu », qui le persuadera de la dignité d'une retraite rustique¹⁵⁹.

Ne s'agit-il que d'une vision purement littéraire de la vie campagnarde ? Montaigne laisserait pourtant penser que les choses ne sont pas aussi simples. En effet, lorsqu'il traverse la Toscane, le voyageur au regard d'ethnographe prend soin de noter :

Je fus frappé (...) de voir ces paysans un luth à la main, et de leur côté les bergères ayant l'Arioste dans la bouche : mais c'est ce qu'on voit dans toute l'Italie¹⁶⁰.

L'observation a de quoi troubler. Le monde de Sannazar n'était peut-être pas si éloigné d'une certaine réalité, contrairement aux reproches que lui formule un Trissino¹⁶¹. Mais quoi qu'il en soit, la fortune du genre pastoral, son succès littéraire et ses répercussions sur le terrain de la peinture comme dans l'art des jardins suggèrent qu'il ait tenu un rôle non négligeable dans l'imaginaire des élites sociales ou lettrées du XVI^e siècle. Il faut s'interroger sur la représentation des rapports entre homme et nature qui s'y joue, car elle constitue à elle seule l'une des ces « rêveries culturelles » sur lesquelles je voudrais réfléchir.

Dans *La Villa*, Taegio semble illustrer l'une des composantes que Reinhard Bentmann et Michael Müller ont dégagées dans l'idéologie de la villégiature : « l'utopie négative », c'est-à-dire une conception régressive de l'histoire¹⁶². Vitauro, partisan de la villa dans le dialogue, réplique à son adversaire :

Vous me dépeignez la cité comme un paradis terrestre, et cependant il n'y avait dans ce lieu (...) aucune de ces villes que vous préférez. Elles n'auraient jamais été fondées si la maladie des hommes ne s'était aggravée, (...) ce que démontre l'avare, le cruel et méchant Caïn, fils d'Adam, qui fut le premier à édifier une ville en Orient, appelée Hénoch du nom de son

¹⁵⁸. Virgile, *Bucoliques*, I, 74-76 (éd. 1983, p. 41) ; Horace, *Épodes*, II, 23-28 (éd. 1976, p. 202) ; voir *supra*, chap. 3, en particulier « La gaieté archétypale du *locus amoenus* ».

¹⁵⁹. Il faudrait aussi s'interroger sur la permanence profonde de ces *topoi*. C'est « sur un corpus restreint, et toujours semblable, que s'exerce l'imaginaire » de la retraite, note avec justesse Beugnot, 1982, p. 9, qui pose quelques jalons méthodologiques à ce sujet pour le XVII^e siècle.

¹⁶⁰. Montaigne, 1983, p. 312 (texte original : « *Considerai (...) di veder questi contadini il liuto in mano, e fin alle pastorelle l'Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta Italia* », p. 475).

¹⁶¹. Sur ce problème des rapports entre « figuration bucolique » et « réalités sociales », voir la mise au point méthodologique de Tenenti, 1985.

¹⁶². Bentmann – Müller, 1970, p. 75-103.

propre fils¹⁶³ (...). Il en découle que si ni villes ni forteresses n'avaient jamais été construites, les hommes, vivant à la campagne dans la concorde la plus grande et la sérénité de l'âme, auraient passé leurs années comme le faisait l'antique peuple au siècle d'or¹⁶⁴.

Taegio cite alors le récit d'Ovide sur la félicité de l'âge d'or¹⁶⁵. Pour Partenio, le défenseur de la cité, il s'agissait au contraire de l'époque de la poltronnerie et de l'ignorance, qui précéda la naissance de la civilisation, précisément incarnée dans les villes ; Jupiter mit fin au siècle de Saturne et créa les différents arts en introduisant le besoin, comme le rapporte Virgile au premier livre des *Géorgiques*¹⁶⁶. Mais Vitauro persiste : si les hommes avaient continué à vivre à l'âge d'argent, – au siècle de Jupiter –, les villes ne seraient pas devenues nécessaires,

car vivant de notre sueur nous serions restés en sécurité dans les cabanes d'arbres et de branches entrelacés ; mais puisque les hommes se consacrèrent aux armes (...), l'or et l'argent se changeant en bronze et en fer, les cités furent inventées¹⁶⁷.

De même, Alberto Lollio affirme dans la lettre sur la villégiature qui sert de modèle à Taegio :

Dans le premier âge du monde (...), les hommes éparpillés çà et là habitaient à la campagne, se nourrissant des fruits produits par la terre qu'ils trouvaient par hasard ; et leurs maisons étaient des huttes [*padiglioni*], des cabanes [*capanne*], des forêts, des grottes et autres abris de cette sorte¹⁶⁸.

Mais dans ses *Risposte*, Taegio « actualise » cet autrefois légendaire en faisant aussi allusion à un ailleurs qui, au XVI^e siècle, prend facilement les couleurs de la Fable :

Les hommes que l'on a récemment trouvés dans les Indes occidentales, heureux sans lois, sans lettres et sans sages, n'accordaient de prix ni à l'or, ni à l'argent ni aux pierres précieuses, ne connaissaient ni l'avarice, ni l'envie, ni l'ambition, ni l'orgueil ni aucun art ; ils se nourrissaient de fruits que la terre fournissait sans culture ; (...) ils avaient, comme le

¹⁶³. Genèse, IV, 17.

¹⁶⁴. Taegio, 1559, p. 15 : « *Voi mi dipingete la città per un Paradiso terrestre, e pur in quel loco (...) non v'era alcuna di queste vostre favorite città, le quali non sarebbono elle state già mai fondate, se non fosse cresciuta la malattia de gli uomini (...); e che 'l sia vero lo dica l'avar, crudele e malvagio Cain figliuolo di Adamo, il quale fu il primiero che edificasse città con mura in Oriente, & nominolla Enoch dal suo figliuolo, che così chiamavasi (...). Onde se mai non fossero state edificate né città, né castella, gli uomini vivendo alla campagna con somma concordia e tranquillità d'animo passerieno gl'anni alla maniera che facevano le antiche genti nel secolo d'oro* ».

¹⁶⁵. Ovide, *Métamorphoses*, I, 89-112 (éd. 1969-72, vol. I, p. 10-11), cité par Taegio, 1559, p. 16-18.

¹⁶⁶. Virgile, *Géorgiques*, I, 121-146 (éd. 1998, p. 10-12), cité par Taegio, 1559, p. 19-20.

¹⁶⁷. Taegio, 1559, p. 21 : « *perché vivendo del nostro sudore sicuri saremmo stati nelle capanne d'alberi e di frasche intessuti ; ma poi che gli uomini si diedero alle armi (...), mutandosi l'oro et argento in rame e ferro, furono trovate le città* ».

¹⁶⁸. Lollio, 1544, fol. A VIIIr : « *nella prima età del mondo (...) gli uomini, qua e là sparsi, abitavano alla campagna, pascendosi di quei frutti che a caso trovavano prodotti da la terra ; et le lor case erano padiglioni, capanne, selve, spelonche e cose tali* ». Il faut signaler que Lollio jouera un certain rôle dans le développement de la pastorale ferraraise ; il est notamment l'auteur de l'*Aretusa*, « comédie pastorale » jouée en 1563 : voir Godard, 1977, p. 188-193.

souhaite Platon dans sa *République*, toutes choses en commun, (...) comme au siècle heureux du vieux Saturne (...). Et maintenant sous la crainte des lois que nos sages y ont portées, ils vivent comme nous autres dans le tourment¹⁶⁹.

Créatures innocentes ou brutes barbares : la Renaissance a eu deux grandes manières d'aborder les peuples du Nouveau Monde, nettement orientées par la culture classique ; les référents mythiques du paradis ou de l'âge d'or pouvaient influencer la première¹⁷⁰. Là encore, Montaigne, qui se veut plus impartial, n'exprime pas un sentiment très différent :

Il me semble que ce que nous voyons par expérience en ces nations-là, surpasse, non seulement toutes les peintures de quoi la poésie a embelli l'âge doré, et toutes ces inventions à feindre une heureuse condition d'hommes, mais encore la conception et le désir même de la philosophie¹⁷¹.

Dans ce fameux chapitre *Des cannibales*, où il regrette que Platon n'ait pu observer ces peuples pour concevoir son utopie, Montaigne exalte l'idée de nature humaine contre les idées d'art et de raison, jusqu'à formuler une certaine condamnation de la civilisation, ouvrant la voie à la notion de « bon sauvage » que Rousseau rendra centrale dans son éthique¹⁷².

On sait que la pensée antique a formulé deux grandes conceptions des origines de l'humanité¹⁷³. À un primitivisme « doux » ou positif, qu'expriment notamment Hésiode¹⁷⁴ et les *Métamorphoses* d'Ovide, et selon lequel la condition première de l'homme dans le monde est idéalisée, s'oppose en effet un primitivisme « dur » ou négatif, celui de Vitruve ou de Lucrèce, qui retracent la naissance de la civilisation comme l'effort de l'espèce humaine pour sortir d'un état bestial grâce au progrès technique et intellectuel. Le mythe de l'âge d'or renvoie à la première position et vient en cela rejoindre le récit de la Genèse – l'état idéal est celui qui précède la Faute –, si ce n'est qu'Adam fait lui-même figure de premier

¹⁶⁹. Taegio, 1554, fol. 6r : « *gl'uomini nuovamente trovati nelle Indie occidentali, [i quali] beati senza leggi, senza lettere e senza savi non apprezzavano oro, né argento né pietre pretiose, non conoscevano avaritia, né invidia, né ambizione, né superbia né arte veruna, si nutrivano de' frutti che la terra da se stessa senza cultura procedeva, (...) avevano, come piace a Platone nella sua Repubblica, ogni cosa commune, (...) senza odio, senza passione alcuna, come nel secolo fortunato del vecchio Saturno (...); et or sotto 'l timor delle legi portate là da i nostri savi vivono in travaglio come noi altri* ».

¹⁷⁰. Sur ce sujet amplement documenté, voir de manière générale *First Images of America*, 1976 ; *L'Amérique vue par l'Europe*, 1976, ou encore Grafton, 1992 ; pour le rôle joué précisément par les mythes des origines, voir notamment Levin, 1970, p. 58-83, Delumeau, 1992, p. 145-152, et Magasich-Airola – Beer, 1994.

¹⁷¹ Montaigne, 1992, I, 31, vol. I, p. 206.

¹⁷². Selon Scaglione, 1976, ce mythe amorcé par Montaigne ne se rencontre guère dans la culture italienne du XVI^e siècle : le témoignage de Taegio laisserait pourtant penser le contraire.

¹⁷³. Je renvoie à l'incontournable étude de Lovejoy – Boas, 1935.

¹⁷⁴. Hésiode *Les Travaux et les jours*, 109-126 (éd. 1982, p. 90).

« inventeur » en donnant un nom aux animaux ou en créant l'agriculture. Comme tous les défenseurs de cet art, Taegio prend soin de rappeler une origine aussi ancienne¹⁷⁵. Mais l'éloge de la vie rustique passe aussi, sans contradiction apparente, par ce fantasme « ovidien » d'une félicité primordiale ou d'un « état de nature », comme le diront certains philosophes des Lumières.

La distinction intéresse directement l'art des jardins, et Pratolino vient l'illustrer. La villa apparaît comme une retraite hors du tumulte de Florence ; elle est munie d'espaces intimes et secrets comme la grotte et le chêne qui servent de salle à manger et manifestent un certain goût enfantin du refuge¹⁷⁶. Il n'est pas impossible de lire dans la grotte de Cupidon (fig. 56 et 59) une variation sur le double thème de la « caverne » et de la « cabane » primitives, origines de l'architecture selon Vitruve¹⁷⁷, puisque d'après Guerra (fig. 57), la lanterne au sommet émergeait depuis une sorte d'auvent en treillage. Un dôme fait de rochers et de verdure : en tant que scène satyrique, le jardin comprendrait donc ces « *capanne alla rustica* » introduites par Serlio dans la scénographie. La fontaine du Chêne offrirait d'ailleurs une autre version de l'habitation primordiale (fig. 71). En effet, Vieri explique sans son exégèse de Pratolino :

Ce grand chêne dénote l'antique rudesse des premiers hommes, qui vivaient de glands, c'est-à-dire de nourritures préparées sans art¹⁷⁸.

Son interprétation reflète ainsi le primitivisme négatif de Lucrèce, sa vision d'un premier genre humain plus dur (« *durius* »), menant la vie errante des bêtes :

Le plus souvent parmi les chênes et les glands ils restauraient leur corps¹⁷⁹.

Mais ce motif se retrouve aussi dans la description de l'âge d'or chez ce grand lecteur de Lucrèce qu'est Politien – « leurs maisons étaient de grands chênes feuillus » –, au prix d'un renversement puisqu'il s'agit cette fois d'un primitivisme « doux », qui célèbre l'abondance des produits de la nature offerts aux hommes, le miel qui coule des troncs comme dans les

¹⁷⁵. Taegio, 1559, p. 27 et 53-54 ; voir de même Lollio, 1544, fol. A VIIIr, Gallo, 1575, p. 1 et 390, ou encore Falcone, 1599, fol. a 2v.

¹⁷⁶. Voir *supra*, chap. 1, « Une retraite solitaire ».

¹⁷⁷. Vitruve – Barbaro, 1567, II, 1, p. 68-72.

¹⁷⁸. Vieri, 1586, p. 47 (éd. Barocchi, 1977, p. 3416) : « *Questa gran quercia dinota l'antica rozzezza de' primi, che viveano di ghiande, cioè de' cibi senza arte disposti* ».

¹⁷⁹. Lucrèce, *De la nature*, V, 926 et 939-940 (éd. 1997, p. 366-367) : « *Glandíferas inter curabant corpora quercus / plerumque* ».

*Bucoliques*¹⁸⁰. À Pratolino, laquelle des deux conceptions pourrait-elle s'incarner ? Le dessin de Guerra suggère une certaine ambiguïté (fig. 70) : la multitude des *zampilli d'acqua* donnerait une image de la fertilité spontanée de la terre, tandis que le Géant qui paraît sculpté à la base – auquel les autres sources ne font pas allusion – figure peut-être cette première race humaine, « charpentée par des os plus grands et plus solides¹⁸¹ ». En tout cas, la fontaine du Chêne semble introduire une sorte d'évocation des origines de l'homme, à proximité du Parnasse, qui renvoie cette fois aux origines de la poésie, au travers d'un dispositif iconographique et spatial où le modèle pictural de l'*ars topiaria* laisse sentir sa marque (fig. 67-68).

Y aurait-il donc à Pratolino une part de « nostalgie des origines » ? Autrement dit une part de cette « nostalgie de revivre la béatitude et l'exaltation créatrice des “commencements” ; bref, la nostalgie du Paradis terrestre », qui, selon Mircea Eliade, fonde un trait essentiel de certaines cultures, cristallisé autour du désir de « vivre dans un monde auroral et parfait, tel qu'il était avant que le Temps ne le ronge et que l'Histoire ne l'avilisse¹⁸² ». Un historien des mentalités comme Jean Delumeau n'hésite pas à interpréter la place centrale que les jardins ont acquise dans la culture de la Renaissance italienne comme la manifestation d'un tel désir nostalgique, la tentative de recréer sous une forme tangible le paradis terrestre¹⁸³. Sans franchir le même pas, Terry Comito souligne combien les mythes des origines comme le paradis terrestre ou l'âge d'or ont pu modeler la sensibilité de la fin du XV^e siècle à l'égard des jardins, en partant de l'exemple emblématique de l'approche admirative des villas de Naples de la part de Charles VIII¹⁸⁴ :

¹⁸⁰. Politien, 1994, *Stanze*, I, 20, p. 44 : « *lor case eron fronzute querce e grande, / ch'avean nel tronco mèl, ne' rami ghiande* » ; Virgile, *Bucoliques*, IV, 30 (éd. 1983, p. 61) : « *et durae quercus sudabunt roscida mella* ».

¹⁸¹. Lucrèce, *De la nature*, V, 925-928 (éd. 1997, p. 366-367) : « *genus humanum (...) maioribus et solidis magis ossibus intus / fundatum* ». La figure plus petite située à droite sur le dessin de Guerra doit correspondre à la statue d'Orphée qui apparaît sur la gravure de Della Bella, et qui n'apparaît pas non plus clairement documentée dans les sources écrites. Après la disparition du chêne à la fin du XVII^e siècle, Sgrilli, 1742, p. 26-27, expliquera seulement : « *Poco distante dal Monte Parnaso trovasi la fonte della Rovere, circondata da murriciuoli, di figura ottagonale, ed in ogni lato vi è un fonte, e vi stà collocata una statua, che getta dell'acqua, la quale cade in una gran nicchia* », en renvoyant à l'eau-forte de Della Bella pour l'état antérieur.

¹⁸². Eliade, 1971, « Paradis et utopie : géographie mythique et eschatologie » (1963), p. 151 et 184.

¹⁸³. Delumeau, 1992, p. 167-175.

¹⁸⁴. Comito, 1971.

Une version ou l'autre de l'Âge d'or, enrichie par son association avec les notions chrétiennes de Paradis et celles, humanistes, de la *vita contemplativa*, constituait le mythe fondamental des jardins de la Renaissance¹⁸⁵.

Il me paraît cependant nécessaire de s'interroger justement sur ces différentes versions.

L'âge d'or semble avoir joué un rôle privilégié dans le milieu médicéen. L'exploitation idéologique du mythe a souvent été commentée : l'identification de l'ère de Laurent le Magnifique à un nouvel âge d'or s'est en effet affirmée dès les premières décennies du XVI^e siècle chez les partisans politiques du clan médicéen, aboutissant dans l'historiographie vasarienne à la célébration inconditionnelle de son mécénat ; dans une certaine mesure, le terrain avait été préparé par le cercle humaniste du Magnifique¹⁸⁶. Sa devise – « *Le temps revient* » – pourrait sous-entendre non pas tant la nostalgie de l'âge d'or que son annonce, dans la lignée de la quatrième *Bucolique* de Virgile, où le mythe prend une autre teneur que dans les *Géorgiques* : l'imminence d'un retour du grand règne de Saturne – dans laquelle Lactance ou saint Augustin virent une prophétie messianique – renvoie à une eschatologie et non plus à une origine mythique de l'humanité. Politien y fait allusion dans *Manto* (1482), l'une de ses quatre *Silves*, poèmes qui servirent de leçons inaugurales à ses cours sur la poésie classique au Studio Fiorentino. Il ne s'agit toutefois que d'un condensé de la quatrième des *Bucoliques*, auxquelles *Manto* est consacrée¹⁸⁷. L'évocation de la félicité du « *secol d'oro* » n'occupe d'ailleurs que deux strophes assez conventionnelles dans les *Stanze*¹⁸⁸ (1475) ; elle reste diffuse et non explicite dans *Rusticus* (1483), la *Silve* qui introduit au cours sur Hésiode et les *Géorgiques*. C'est en fait chez Laurent lui-même que le mythe acquiert davantage de relief, dans ses propres *Selve*, stances pétrarquistes en *ottave rime* dont la rédaction définitive doit dater d'après 1486. Le motif du « renouveau » du premier siècle y est appliqué au « lieu escarpé et sylvestre » où se trouve la bien-aimée¹⁸⁹ ; la version « originelle » et non « prophétique » du mythe est beaucoup plus développée, car elle intervient dans le fil narratif du poème : le poète attend avec espérance le retour de sa bien-

¹⁸⁵. Comito, 1991, p. 37.

¹⁸⁶. Je renvoie sur ce point à Gombrich, 1966, « Renaissance and Golden Age » (1961), p. 29-34 ; voir également Chastel, 1982, p. 25-27, et Levin, 1970, p. 38-42.

¹⁸⁷. Politien, 1987, *Manto*, 121-126, p. 148.

¹⁸⁸. Politien, 1994, *Stanze*, I, 20-21, p. 44.

¹⁸⁹. Laurent de Médicis, 1996, *Selve*, I, 122, p. 181 : « *Lasso a me ! or nel loco alto e silvestre / ove dolente e trista lei si truova, / d'oro è l'età, paradiso terrestre, / e quivi il primo secol si rinnova* ».

aimée et demande au dieu Amour de la lui rendre plutôt que de revivre cet état idéal¹⁹⁰. Quelques strophes auparavant, la célébration de l'âge d'or a préparé ce pacte avec Cupidon. À la suite d'Ovide, Laurent chante la fertilité spontanée de la terre qui suffisait à nourrir les hommes sans travail¹⁹¹. Il insiste sur la paix régnant entre les animaux et le contact immédiat qui s'établissait entre l'homme et la nature¹⁹² ; l'amour était simple et sans passion, et l'homme ne cherchait à connaître de Dieu que ce qu'il est capable de comprendre. Il ne doit pas, dit la conclusion de ce passage,

chercher avec un soin si inutile
les causes que la nature nous cache¹⁹³.

Affirmation qui contraste avec l'une des définitions – épicuriennes – du bonheur que donne le deuxième chant des *Géorgiques* :

Heureux qui a pu connaître les principes des choses¹⁹⁴.

Les œuvres de Politien et de Laurent suggèrent en fait que le mythe de l'âge d'or n'ait informé qu'assez indirectement l'idée poétique de la villégiature qui s'est mise en place dans la Florence médicéenne de la fin du XV^e siècle. Par exemple, Laurent chante les plaisirs d'une journée de chasse dans l'*Uccellagione di starne*, petit poème composé dans les années 1470¹⁹⁵. À la fin d'*Ambra* (1485), la *Silve* qui annonce l'étude d'Homère, Politien rend hommage à son protecteur et à la villa qu'il bâtit à Poggio a Caiano :

Tu fais percer de part en part les monts voisins, et tu les fais reposer sur un long aqueduc,
qui devra conduire les eaux glacées¹⁹⁶.

Un tel éloge s'accorderait mal avec l'approche de l'âge d'or manifestée dans les *Selve* du Magnifique – d'ailleurs il relève plutôt de l'imaginaire de la création que nous aborderons à

¹⁹⁰. Laurent de Médicis, 1996, *Selve*, I, 121, p. 180 : « *Se tu mi rendi bella ed amorosa / la mia donna gentil, come io lasciai, / quella età dell'oro, o vera o fabulosa, / io non ti chiederò, Amor, già mai, / né altro paradiso o altra cosa* ».

¹⁹¹. Laurent de Médicis, 1996, *Selve*, I, 85, p. 162 : « *La terra liberal dava la vita / comunemente in quel bel tempo a tutti* ».

¹⁹². Laurent de Médicis, 1996, *Selve*, I, 92, p. 166 : « *Non fuggè l'animal l'umana cera* » ; 94-95, p. 167 : « *Secura agli animali era la traccia, / né per nutrirsi o per piacer si caccia. / Gli augei cantando van di ramo in ramo / senza sospetto di rete o di lacci* ».

¹⁹³. Laurent de Médicis, 1996, *Selve*, I, 107, p. 173 : « *Né ricercar con tanta inutil cura / le cause che nasconde a noi natura* ».

¹⁹⁴. Virgile, *Géorgiques*, II, 490 (éd. 1998, p. 70-71) : « *Felix qui potuit rerum cognoscere causas* ». Sur l'ascendance épicurienne de la conception du bonheur et de la sagesse dans ce chant – l'ataraxie comme but de la connaissance –, voir le commentaire de Pigeaud, 1995, p. 258-259.

¹⁹⁵. Laurent de Médicis, 1996, *Uccellagione di starne*, p. 33-54.

¹⁹⁶. Politien, 1987, *Ambra*, 600-602, p. 284-285 : « *montesque propinquos / Perfodis ; et longos suspensos excipis arcu, / Praegelidas ducturus aquas* » (je suis, comme pour les autres passages des *Silvae*, la traduction de Perrine Galand).

la fin de ce chapitre. C'est que cette idée poétique de la campagne provient avant tout d'une inspiration géorgique et non bucolique. Les fameux vers de Virgile le font comprendre :

Avant Jupiter, point de cultivateur qui travailla les champs¹⁹⁷.

L'histoire humaine ne commence vraiment que lorsque le besoin, l'*usus*, aiguise l'intelligence à inventer les différents arts :

Alors arrivèrent les techniques variées : trompeur le travail a triomphé de tout, et le besoin qui presse dans les situations pénibles¹⁹⁸.

Pourtant, comme l'a bien vu André Chastel, la conception florentine de la villégiature est loin se limiter à une victoire de l'homme sur la nature : « Laurent a voulu faire de Poggio une demeure à l'antique, une villa modèle, une sorte de poème *De re rustica* et en même temps le lieu idéal de l'*otium* dans la nature, rêvé par les humanistes¹⁹⁹. » Cette observation se confirme à la lecture de *Rusticus*. L'éloge de la vie rustique, que Politien médite dans « le calme de [son] antre de Fiesole, dans cette campagne médicéenne proche de la ville²⁰⁰ », y développe le *O fortunatos agricolos* que Virgile avait déjà teinté d'une autre image épicurienne du bonheur, une *mediocritas aurea* comme le dirait Horace :

Ô douces richesses du berger ! Qu'il est grand, qu'il est tranquille le calme qui préserve son bonheur ! son cœur est rempli d'allégresse, son esprit est empli d'une joie sainte qu'il sait entretenir²⁰¹ !

Mais l'univers des idylles et des églogues n'est pas non plus étranger à cette existence sereine :

Le paysan a l'âme pleine des roches et des solitudes feuillues, de l'antre, des sources glacées, et du Tempé ruisselant de rosée, des vallons, des zéphyrs et des chants nombreux des oiseaux, des nymphes, des faunes et des satyres aux pieds de chèvre, de Pan le rubicond (...); toujours l'amour, toujours le chant et le son de la flûte emplissent le cœur du paysan²⁰².

Ce qui est tout à fait central. L'univers bucolique demeure inhérent à la vision de la vie campagnarde chez Politien, il y affleure tout en restant à l'horizon intérieur du sujet. Le

¹⁹⁷. Virgile, *Géorgiques*, I, 125 (éd. 1998, p. 10-11) : « Ante Iovem nulli subigebant arva coloni ».

¹⁹⁸. Virgile, *Géorgiques*, I, 145-146 (éd. 1998, p. 12) : « tum uariae uenere artes ; labor omnia vincit / improbus, et duris urgens in rebus egestas » (trad. Jackie Pigeaud, p. XVI dans cette édition).

¹⁹⁹. Chastel, 1982, p. 152-153.

²⁰⁰. Politien, 1987, *Rusticus*, 559, p. 226 : « fesuleo lentus medirabar in antro / Rure suburbano medicum ». Sur ce poème, voir notamment les analyses de Galand-Hallyn, 1994, p. 483-563.

²⁰¹. Politien, 1987, *Rusticus*, 283-285, p. 204-205 : « O dulces pastoris opes. O quanta beatum / Quam tenet hunc tranquilla quies, ut pectore toto / Laetitiam ! totaque sonet bona gaudia mente ! ».

²⁰². Politien, 1987, *Rusticus*, 319-330, p. 206-209 : « Illi sunt animo rupes, frondosa resqua / Et specus, et gelidi fontes, et rosida Tempe / Vallesque, zephyrique, et carmina densa uolucrum, / Et nymphae, et fauni, et capri pedes satyrici / Panque rubens (...) ; / Semper amor, semper cantus, et fistula cordi est ».

paysage pastoral – la géographie affective du *locus amœnus* peuplée des divinités de la nature – n'est vraiment présent que dans « l'âme » : son statut reste *imaginaire*.

L'allégresse mise en avant par Politien tend à s'infléchir chez Laurent, poète pétrarquiste de la mélancolie amoureuse²⁰³ :

Souvent, je m'assois sur un dur rocher
et appuie ma joue sur mon bras,
je médite et reviens à mon amoureux chemin
que je reparcours pas à pas²⁰⁴.

Cette métaphore du chemin apparaît en effet dans une fameuse *canzone* des *Rerum vulgarium fragmenta*, qui a dû servir de modèle à ce sonnet :

De penser en penser, de mont en mont
me guide Amour.

Le poète y cherche refuge au sein de la nature sauvage :

Par hauts monts et forêts âpres je trouve
quelque repos ; et tout lieu habité
est l'ennemi mortel de mes regards²⁰⁵.

Il dessine en esprit le visage de sa dame dans un roc, et croit la voir dans le reflet des ondes ou dans le tronc d'un hêtre :

Et d'autant plus sauvage
est le lieu où me trouve, plus désert le rivage
d'autant plus belle la dessine ma pensée²⁰⁶.

Ici encore, le paysage acquiert une valeur imaginaire mais elle est d'une autre teneur : c'est l'espace affectif où se projette le désir amoureux, où l'image de la bien-aimée semble prendre corps.

André Chastel a montré que l'inspiration mélancolique que Laurent avait donnée à sa poésie de la nature se cristallisa dans le *Triomphe de Pan* de Luca Signorelli, tableau aujourd'hui détruit. Pan s'y trouvait célébré comme divinité à la fois arcadienne et

²⁰³. Voir Chastel, 1978, « La mélancolie de Laurent de Médicis » (1945), vol. I, p. 149-159.

²⁰⁴. Laurent de Médicis, 1996, *Canzoniere*, p. 73-74 : « *Io mi sto spesso sopra un duro sasso / e fo col braccio alla guancia sostegno, / e meco penso e roncando vegno / mio cammino amoroso a passo a passo* » (trad. Chastel, 1978, vol. I, p. 149).

²⁰⁵. Pétrarque, 1988, CXXIX, 1-2, p. 256-257 : « *Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor* » ; 14-16, p. 258-259 : « *Per alti monti e per selve aspre trovo / qualche riposo : ogni habitato loco / è nemico mortal degli occhi miei* » (trad. Pierre Blanc).

²⁰⁶. Pétrarque, 1988, CXXIX, 46-48, p. 260-261 : « *et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e 'n più deserto lido, / tanto più belle il mio pensier l'adombra* » (trad. Pierre Blanc).

cosmique ; il était le dieu saturnien et médicéen « de la nature, du désir et de leurs cycles sans fin ». Pour Chastel, « la poésie de ce chef-d'œuvre dépasse Laurent et exprime pour la première fois le fond sentimental de la pastorale humaniste, qui va s'épanouir dans l'*Arcadie* de Sannazar²⁰⁷ ». C'est justement avec Sannazar que le mythe de l'âge d'or comme état primordial se trouve pleinement intégré à l'univers bucolique²⁰⁸, sous le signe de la « nostalgie des origines ». Le monde arcadien ne se confond pas avec le siècle de Saturne, qui en est à son tour l'horizon imaginaire, comme dans le chant du berger Opico pleurant la disparition de ce « *dolce tempo* »²⁰⁹. Le souvenir lyrique d'un passé idéal traduit tour à tour l'espérance d'un renouveau, le rêve consolateur d'une origine mythique ou la conscience douloureuse de l'imperfection du temps présent²¹⁰. Cette dernière prédominera nettement chez le Tasse : dans l'*Aminta*, le fameux chœur « *O bella età de l'oro* » se souvient de cet âge perdu où l'honneur n'entravait pas encore la liberté de l'amour²¹¹. Comme l'a rappelé Panofsky, c'est encore avec Sannazar que l'*Arcadie* redevient cette terre utopique du bonheur et de la beauté qu'en avait fait Virgile : dans ce pays idéalisé par le poète de Mantoue – tout au contraire d'Ovide, qui, dans les *Fastes*, l'avait associé à un primitivisme « dur »²¹² –, « la souffrance humaine et la surhumaine perfection du cadre créent une dissonance », qui est résolue grâce à « l'alliance vespérale de mélancolie et de sérénité » ; à travers Sannazar et sa poésie au « ton doucement, languissamment plaintif (...), le sentiment élégiaque (présent, mais comme périphérique, dans les *Églogues* de Virgile) devint la qualité centrale de l'univers arcadien²¹³ ». Il vaut la peine de confronter les deux poètes. Dans Virgile, les fameux vers où Mopsus s'épanche sur la mort ancienne de Daphnis conservent à cette tonalité élégiaque sa dimension propre au souvenir :

Depuis que les destins t'ont ravi, Palès elle-même, Apollon lui-même ont quitté les champs.
Les sillons auxquels nous avons souvent confié des grains d'orge magnifiques donnent

²⁰⁷. Chastel, 1982, p. 232.

²⁰⁸. Levin, 1970, p. 43.

²⁰⁹. Sannazar, 1990, églogue VI, 57-114, p. 112-114.

²¹⁰. Voir Boillet, 1977, en particulier ses conclusions p. 140.

²¹¹. Tasse, 1985, I, 656-723, p. 65-68.

²¹². Ovide, *Fastes*, II, 289 et suiv. (éd. 1990, p. 52).

²¹³. Panofsky, 1969, « *“Et in Arcadia ego”* : Poussin et la tradition élégiaque », p. 284 et 287. Pour une approche anthropologique du « mythe arcadien » de l'Antiquité à nos jours, voir Duvignaud, 1994, dont certaines analyses historiques sont toutefois un peu trop rapides.

naissance à l'ivraie stérile et à la folle avoine ; au lieu de la tendre violette, au lieu du narcisse pourpré, surgissent le chardon et l'épine aux piquants aigus²¹⁴.

Le lyrisme de l'*Arcadie* rend beaucoup plus systématique la lamentation sur le présent comparé au passé ; ainsi l'épilogue accentue-t-il nettement cette idée d'un abandon des dieux :

Nos Muses se sont éteintes, nos lauriers sont secs, notre Parnasse ruiné, les forêts muettes, les vallées et les monts sont devenus sourds à la douleur. On ne trouve plus de nymphes ni de satyres parmi les bois, les bergers ont cessé de chanter (...). Chaque chose se perd, chaque espérance manque, chaque consolation est morte²¹⁵.

Les présences sacrées ont quitté la nature. Le grand Pan est mort. Seul le chant du poète arrive à le faire revivre, « à réveiller les forêts endormies²¹⁶ ».

C'est sur ce « fond sentimental de la pastorale humaniste », ainsi que l'appelle Chastel, que pourrait se dessiner la rêverie culturelle sur la nature propre à l'« imaginaire bucolique » de la Renaissance et à sa vocation élégiaque ou nostalgique. À partir de Pétrarque, la « sympathie » qui unit l'amant et le lieu où il choisit de se retirer tient d'abord d'une projection du sujet : le désir se reflète sur la nature et c'est ce qui la rend belle ; le poète imagine – au sens de « mettre en images » – l'eau, la forêt et les rochers qui l'entourent en fonction de la figure aimée, mais lointaine, qui domine sa propre intériorité. Le sentier dont il suit les traces est avant tout un « amoureux chemin ». La rêverie sur la nature devient inséparable d'une rêverie sur l'amour²¹⁷. Autant dire que la conscience d'une coupure entre l'homme et le monde a déjà pris forme : le paysage prend pleinement naissance avec la subjectivité²¹⁸. L'intimité avec la nature n'a rien d'immédiat, c'est le lyrisme d'un moi qui parvient à la tisser. Aussi, un autrefois – ou un ailleurs – se tient-il à l'horizon. C'est l'âge d'or dont parlent les *Selve* de Laurent, c'est la mythologie intérieure qu'évoque *Rusticus*, c'est encore le temps où la forêt écoutait les bergers et leur répondait chez Sannazar. En cet horizon, un sens persiste, sa mémoire subsiste mais sa « réalité » est

²¹⁴. Virgile, *Bucoliques*, V, 34-39 (éd. 1983, p. 66) : « *Postquam te fata tulerunt, / ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo. / Grandia saepe quibus mandavimus bordea sulcis, / infelix lolium et steriles nascuntur avenae ; / pro molli uiola, pro purpureo narcisso / carduos et spinis surgit paliurus acutis* ».

²¹⁵. Sannazar, 1990, « A la sampogna », 10-11, p. 240 : « *Le nostre Muse sono estinte, secchi sono i nostri lauri, ruinato è il nostro Parnaso, le selve son tutte mutole, le valli e i monti per doglia son divenuti sordi. Non si trovano più ninfe o satiri per li boschi, i pastori han perduto il cantare (...). Ogni cosa si perde, ogni speranza è mancata, ogni consolazione è morta* ».

²¹⁶. Sannazar, 1990, « A la sampogna », 15, p. 241 : « *a risvegliare le adormentate selve* ».

²¹⁷. Comme le suggère Greco, 1985.

²¹⁸. Voir *supra*, chap. 3, « Silence et recueillement ».

perdue, ou plutôt fragilement restituée dans le seul ordre possible, la poésie. En ce sens, la nature tient à peu près le même rôle imaginaire que l'Antiquité, ces ruines dont la culture humaniste s'est donnée pour tâche de rassembler les bribes. La Renaissance fut sans doute portée par une profonde exaltation ; la mesure des distances qui la séparaient des origines qu'elle s'assignait à pu aussi, à bien des moments, la teinter d'une certaine nostalgie²¹⁹.

Vouloir chanter le temps où la nature parlait à l'homme pour en conjurer la perte, tantôt en faisant croire que ce temps s'est prolongé jusqu'à nous, tantôt en s'épanchant sur ce qui n'est plus. Consoler le rêve impossible de fusion par l'effusion. Tel serait l'une des racines de ce monde poétique de bergers et de nymphes que le XVI^e siècle s'est si souvent donné pour miroir. C'est ce que j'appellerais le *complexe de Daphnis*, du nom du berger mythique qui inventa la poésie bucolique selon la première *Idylle* de Théocrite, du nom aussi du chevrier qui, dans le roman de Longus, voit les nymphes lui apparaître en rêve et lui parler de son amour pour Chloé²²⁰, du nom enfin que donne Cesare Agolanti au héros de sa *Descrizione di Pratolino*.

Son œuvre se détache du reste de la production des poètes de la cour qui célèbrent Pratolino : non pas tant par son style, des plus conventionnels, que par son ampleur et surtout son ambition²²¹. Écrit en *ottave rime*, la strophe des *Stanze* de Politien, des *Selve* de Laurent ou encore des grands romans chevaleresques de la tradition ferraraise – de Boiardo à l'Arioste et au Tasse –, le poème est avant tout le récit d'une initiation au travers d'un parcours. Le héros apparaît au début assez proche du modeste Daphnis de Longus ; il apprendra sa nature presque divine et sa vocation à chanter le premier la gloire de Pratolino, ce qui le rapprochera du Daphnis de Théocrite et de Virgile, fondateur légendaire de la poésie pastorale. La trame narrative n'est pas sans rappeler la thématique du « jardin d'amour » issue du *Roman de la Rose* et réinvestie dans le *Songe de Poliphile*²²² :

²¹⁹. C'est l'une des suggestions de Panofsky, 1993, notamment p. 168 : « La "distance" créée par la Renaissance priva l'Antiquité de sa réalité. Le monde classique cessa d'être à la fois une possession et une menace. Il devint au contraire l'objet d'une nostalgie passionnée qui trouva son expression symbolique dans la réapparition – après quinze siècles – de cette vision enchanteresse, l'Arcadie. »

²²⁰. Longus, *Daphnis et Chloé*, II, 23 et III, 27 (éd. 1973, p. 54-55 et 80-81).

²²¹. Pour une présentation générale du poème et un résumé de son contenu, voir la notice *infra*, document 3.

²²². Sur ce point, voir notamment Comito, 1978, chap. 4 : « Guillaume de Lorris and the Garden of Love », p. 89-147 ; sur le rapport entre les deux modèles, Polizzi, 1990. J'ai proposé ailleurs une confrontation du texte d'Agolanti et du roman de Francesco Colonna (Brunon, 1999d).

l'itinéraire vers la révélation est un « amoureux chemin » conduit par l'Aimée, la déesse Flore. Apparue à Daphnis dans le temple de Pan, c'est elle qui le guide à travers Pratolino et lui en apprend tous les secrets.

La dédicace au grand-duc n'explicite pas tout à fait le genre duquel Agolanti se réclame. Il parle d'un « portrait véridique de Pratolino, décrit poétiquement²²³ » : expression antinomique, puisque suivant Aristote « poétiquement » se réfère moins à la forme versifiée qu'au statut mimétique des œuvres qui, contrairement aux chroniques des historiens, usent du *vraisemblable*²²⁴, fût-il « merveilleux » comme le dirait le Tasse²²⁵. Ce qui est bien le cas ici. Agolanti semble partir du postulat suivant : Pratolino est un « nouveau paradis, si toutefois il est permis de parler ainsi », un *locus amoenus* auquel l'air, l'eau et la terre prodiguent tous les biens. L'âge d'or s'y trouve rétabli, aurait-on presque envie de rajouter. Aussi, poursuit Agolanti,

outre les chastes nymphes et les charmants bergers qui y résident, j'y montre Jupiter et de nombreux dieux s'y trouver dans la plus grande paix et dans la joie ; c'est à ces divinités et à leurs grandeurs que les fontaines limpides et toutes les choses de prix que l'on admire ici se voient dédiées dans ces vers que j'ai composés, bien qu'ils soient frustrés et de style humble par rapport à l'élévation du sujet²²⁶.

Ces quelques lignes sont des plus instructives. Agolanti a fait auparavant allusion à ses prédécesseurs, parmi lesquels on doit compter Gualterotti. Les *Vaghezze* de ce dernier dépeignaient le bonheur comblé des habitants de Pratolino :

Ils ont des fruits, du miel, du lait, de la rosée
tels qu'ils n'envient pas l'âge le plus ancien²²⁷.

Dans ces poèmes à visée « encomiastique », la célébration du jardin à peine créé par le mécène ne laisse guère de place à une nostalgie primitiviste ; plus exactement, le passé mythique s'y trouve directement projeté dans le présent. Agolanti procède de même : y

²²³. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 6v : « un vero ritratto di Pratolino poeticamente descritto ».

²²⁴. Il faut à nouveau citer la distinction capitale d'Aristote, *Poétique*, 9, 1451b 4-5 (éd. 1980, p. 65) : la différence entre l'historien et le poète « est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ».

²²⁵. Sur cette notion de « merveilleux vraisemblable », voir Tasse, 1997, notamment *Discours de l'art poétique*, I, p. 77-79, et *Discours du poème héroïque*, II, p. 179-184, et le commentaire de Graziani, 1997, p. 38.

²²⁶. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 5r-v : « Quello [Pratolino] per l'amenità del luogo, per la sua bellezza, per la tranquillità et serenità dell'aria, per l'abbondanza dell'acque et d'ogni bene che dalla terra si possa produrre, è un nuovo Paradiso, se però così lece parlare, dove poeticamente dimostro Giove et più Numi, oltra le castissime Ninfe et i leggiadri Pastori che quivi stanno, con somma pace e gioia talhora trovarse ; alle divinità et grandezze de' quali le limpidissime fontane et le pregiate cose che quivi si mirano, da me per queste rime, benché rozze e di stile basso rispetto alla altezza dell'oggetto, dedicate si veggiono ».

²²⁷. Gualterotti, 1579, p. 12 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 485) ; voir ci-dessus, « Figures pastorales ».

compris dans sa préface, la fiction pastorale s'offre en quelque sorte comme le degré zéro de la représentation. Mais il lui faut aller plus loin tout en restant dans le domaine du « poétique », de l'idéalisation vraisemblable – attendu que toute norme est sur ce plan relative. Pour ceux qui ont vu Pratolino, explique-t-il,

il ne peut être tenu, poétiquement parlant, que comme un véritable séjour des dieux : de même, c'est de cette façon que je le représente et que je le chante²²⁸.

« Poétiquement » renvoie donc avant tout à un mode métaphorique, qui dans le poème ne semble qu'assez peu poussé jusqu'à l'allégorie. L'œuvre d'Agolanti est finalement symétrique de celle de Vieri. Là où le philosophe propose une « connaissance historique des œuvres de Pratolino avec leur significations²²⁹ », fondées sur une interprétation allégorique des images en tant que « *favole* », en tant que *muthoi*²³⁰, Agolanti donne au contraire une « description poétique » du jardin qui repose cette fois, comme l'annonce le titre, sur « l'invention de fables à propos de ses merveilles²³¹ ». Le style en sera rustre, prévient-il comme le faisait Sannazar ; il chante en « vers incultes²³² », même si le sujet est « élevé ». Certes, en introduisant massivement les dieux de l'Olympe au cœur du récit, le poème paraît transgresser les conventions du genre pastoral tel qu'il s'est développé au cours du XVI^e siècle. Ce faisant, il tire sa matière vers l'épopée, registre auquel sa métrique pourrait convenir. Mais on peut également y voir une certaine application de ce principe sous-entendu : *ut hortus poesis*. Si la juxtaposition des figures pastorales et divines dans l'iconographie de Pratolino répond d'une certaine manière à l'inventaire vitruvien des sujets décoratifs – « diverses sortes de *topia* », « images des dieux », « expositions des fables » –, la représentation littéraire du jardin pourrait la traduire dans une synthèse des genres. D'ailleurs un Francesco Patrizi, en ces mêmes années, reprend le dossier du statut dramatique que l'églogue est susceptible de manifester : il envisage l'hypothèse d'une définition hybride comme « *epopea drammatica* », fondée sur les limites de la distinction platonicienne entre représentation et narration, *mimèsis* et *diègèsis*²³³.

²²⁸. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 7r : « *il quale, per chi lo ha veduto, non può se non esser tenuto, poeticamente parlando, un vero seggio degli Dei : sì come io in guisa tale lo figuro, e canto* ».

²²⁹. Vieri, 1586, p. 22 : « *L'istorica cognitione dell'opere di Pratolino con le loro significationi* ».

²³⁰. Voir *supra*, chap. 4, « Les enjeux d'une exégèse ».

²³¹. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 1r « *con Inventione di Favole d'intorno alle sue maravigliose cose* ».

²³². Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 3r « *rime incolte* ».

²³³. Patrizi da Cherso, 1969-70, vol. II, p. 191-193 ; voir sur ce point Greco, 1985, p. 42. Pour cette distinction, Platon, *République*, III, 392c-394c (éd. 1966, p. 144-146).

Toutefois le contenu du poème d'Agolanti reste essentiellement lyrique : l'*epos* est subordonné au *melos*, le récit est d'abord un chant. Points de combats, sinon les joutes poétiques des bergers qui rivalisent en chantant leur flamme dans la pure tradition de l'églogue. La veine est bien pétrarquiste, puisque le moteur du récit n'est autre que l'amour. Éros règne sur Pratolino, semble vouloir dire le poète :

Daphnis entendait chanter doucement
sans voir qui chantait, et aux doux accents
chaque herbe ouvrait gracieusement ses fleurs,
le ruisseau suspendait son cours et les vents leurs ailes ;
Amour enflammait les âmes, blessait les cœurs
d'un feu suave et de traits doucement piquants ;
c'était l'harmonie des petits Amours
qui se cachaient parmi les herbes et les jolies fleurs²³⁴.

La strophe résume à elle seule l'essentiel de l'atmosphère du poème d'Agolanti. *Locus amoenus*, le jardin se fait « *locus amorifer* », propre à inspirer l'amour – et ce d'une toute autre manière que dans l'exégèse philosophique de Vieri. Les couples d'amants que croisent Flore et Daphnis ne font que démultiplier la même image :

Noble flamme, qui fait si doucement flamber les cœurs,
qui comme Phénix tirent des flammes leur vie,
flamme, qui de tes éclairs lumineux
allume l'air et le soleil, flamme agréable,
à ta belle splendeur les champs mûrissent,
les prairies s'égaient, et d'une infinie joie
les oiseaux chantent ; tu abrites dans le beau sein
mon âme, là où le jour est clair et serein²³⁵.

Rien d'inattendu dans un siècle encore tout imprégné des leçons de Marsile Ficin, son éloge de la beauté du monde et de l'amour universel, communion entre l'homme et Dieu, éloge qui déjà chez Bembo avait été associé à la félicité pastorale²³⁶. L'*eros*, « chaste et pudique », est presque épuré de toute passion sensuelle, comme dans l'âge d'or chanté par Laurent de

²³⁴. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 33v : « *Dolcemente cantar Dafni sentiva, / Né vedea chi cantasse, e a' dolci accenti / Vagamente ogn'erbetta i fiori apriva, / Fermava il corso il fiume, e l'ale i venti, / Amor l'alme accendeva, e i cor' feriva, / Soave fiamma, e strai dolce pungenti ; / Era armonia de' pargoletti Amori, / Ch'ascosi eran fra l'erbe, e i vaghi fiori* ».

²³⁵. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 58r : « *Fiamma gentil, che i cor' sì dolce avvampi, / Che qual Fenice nelle fiamme han vita, / Fiamma, che co' chiarissimi tuoi lampi / Accendi l'aria, e 'l sol, fiamma gradita, / Al tuo vago splendor spigano i campi, / Ridano i prati, e con gioia infinita / Cantan gli augelli ; accogli entro al ben seno / L'alma mia, dove è 'l dì chiaro, e sereno* ».

²³⁶. Voir Vasoli, 1985.

Médicis²³⁷. En réalité, la vision cosmique de l'amour renverse ou en tout cas dépasse la tension pétrarquiste entre le moi et le monde : ce n'est plus le sujet lyrique qui projette son désir sur le paysage ; l'amour se doit d'être céleste et non terrestre, jusqu'à se désincarner.

L'amant porte en lui l'image de sa bien-aimée

Et en elle contemple avec émerveillement

l'art, les étoiles, le ciel et la nature²³⁸.

Cette dilatation cosmique possède également une portée laudative : l'horizon du poème, au sens tout à fait métaphorique du terme, est en effet dominé par le couple princier, le « Soleil » grand-ducal et la « Blanche Aurore », sa nouvelle épouse. François et Bianca forment ainsi les référents symboliques de cette conception idéale de l'amour.

La figure princière apparaît en fait démultipliée en différentes instances : François est également désigné comme « le grand berger toscan²³⁹ » et se voit assimilé à Jupiter²⁴⁰. Le maître de l'Olympe règne triplement sur Pratolino : il domine le *barco* dans la fontaine qui lui est dédié, il y demeure²⁴¹, il a même présidé à sa destinée. Tel est l'objet du récit mythique des origines de Pratolino et du nom de Florence, raconté par Flore elle-même²⁴². Agolanti fait ainsi place à un passé légendaire qui aurait le même statut symbolique que l'âge d'or dans l'*Arcadie* de Sannazar, mais sans marquer aucunement une rupture avec le présent de la narration. Fondé par les dieux, Pratolino reste le séjour des dieux, qui à la fin s'ouvrira à tous les bergers grâce à la « révélation » de Daphnis. Car à l'issue de son initiation, Daphnis devra célébrer la gloire de Pratolino, comme vient de le faire le narrateur. C'est peut-être l'un des aspects les plus intéressants du texte : la démultiplication concerne aussi la figure du poète. L'auteur se représente à un moment comme le berger Erasto²⁴³, mais il est aussi métaphoriquement Daphnis, autorisé et inspiré divinement à chanter le jardin. L'épisode de la rencontre entre Daphnis et Apollon répète le motif du

²³⁷. Voir Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 63r : « *D'amore accese le ninfe, e i pastori, / D'amor casto, e pudico* », ou encore fol. 87r : « *Tutto acceso d'amor santo, e divino* » ; comparer avec Laurent de Médicis, 1996, *Selve*, I, 103 : « *D'amore accesi senza passione* ».

²³⁸. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 68v : « *E in lei contempla con mirabil cura / L'arte, le stelle, il cielo, e la natura* ».

²³⁹. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 23v : « *'l gran toscano pastor* » ; de même fol. 28r : « *L'idolo mio pastore è 'l toscano Duce, / Che l'Arno, e l'Arbia ingemma, e 'n quest', e 'n / quella Parte risplende con più chiara luce* ».

²⁴⁰. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 78r : « *il mio terreno Giove* » ; la même idée se retrouve dans *Pratolino*, *Egloga*, Florence, BNCF Magliab. VII, 403, fol. 9r : « *Nostro Giove terren* ».

²⁴¹. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 91v et 39v.

²⁴². Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 22v-28r.

²⁴³. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 69r.

second sonnet dédicatoire, l'enthousiasme poétique, à son tour repris dans la conclusion du texte :

Je chanterai puisque mon grand-duc
resplendira en moi de sa belle lumière²⁴⁴.

La projection propre à la tradition bucolique moderne s'exacerbe dans la mise en abyme. Les nymphes qui écoutent le narrateur seraient les mêmes que celles croisées dans le récit. Nous passons constamment de l'autre côté du miroir : c'est bien l'une des structures inhérentes au genre pastoral. Si l'on a discuté dès l'Antiquité sur l'identité du Daphnis célébré dans la cinquième *Églogue* de Virgile, Sannazar fait aussi allusion à la Naples de son époque tandis que l'*Aminta* du Tasse offre à la cour ferraraise son propre reflet²⁴⁵. Chez Agolanti, le tain est à peine couvert d'un voile transparent, et le jeu spéculaire repose plutôt sur des miroirs en enfilade – un peu à la manière de Longus, comme nous le verrons plus tard²⁴⁶.

Sa *Descrizione di Pratolino* montre que l'*ut poesis hortus* marche à double sens. Jusqu'où le travestissement de Pratolino en Olympe terrestre parcouru de nymphes et de bergers a-t-il pu avoir quelque consistance dans l'esprit de la cour médicéenne et du grand-duc ? Il serait bien difficile de répondre. Nous avons au moins quelques signes d'un certain engouement pour ces jeux de miroir. Par exemple, Bronzino a peint pour Côme, vers 1550, un double portrait du nain Morgante sur la même toile²⁴⁷ : le recto le montre de face en Bacchus, couronné de pampres et tenant une coupe de vin ; le verso le figure de dos, toujours nu mais cette fois en chasseur d'oiseaux, ses captures dans la main droite et une chouette sur l'épaule gauche. François placera les effigies sculptées du nain favori de son père à Boboli et dans le *giardino pensile* des Offices²⁴⁸ ; enfant, il chassait dans le labyrinthe de Castello à ses côtés :

²⁴⁴. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, respectivement fol. 87r, 10r, 103r : « *canterò poi che 'l mio gran Duce / Splenderà in me con la sua vaga luce* ».

²⁴⁵. Voir respectivement Boillet, 1977, et Godard, 1977.

²⁴⁶. Voir ci-dessous, « Le complexe de Vulcain ».

²⁴⁷. Vasari, 1967, vol. VIII, p. 23-24 ; sur ce tableau (Florence, Deposito della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, inv. 1890 n° 5959), voir Holderbaum, 1956, p. 441-445, et la notice de Marco Collareta dans *Palazzo Vecchio*, 1980, n° 513, p. 273-274.

²⁴⁸. Voir *supra*, chap. 3, « Les ambiguïtés du rire ».

Le Nain, qui avait tendu les pièges sur les buis à l'extérieur du *labyrinth*, et y avait placé à proximité sa chouette, a pris sept ou huit petits oiseaux, au grand plaisir de son Excellence, mais plus encore des seigneurs don François et donna Marie²⁴⁹.

Morgante était donc « réellement » un chasseur. Même si rien ne l'atteste, il a dû apparaître, dans quelque banquet, déguisé en Bacchus.

Il n'est pas improbable que François, sans doute poète à ses heures, se soit plu à surnommer sa Vénitienne « Aube » ou « Blanche Aurore », et qu'il ait parfois rêvé sur cette grande inspiration de la pastorale, le bonheur simple au sein d'une nature sereine dont l'aura mystique aurait été préservée²⁵⁰. Agolanti aurait voulu chanter Pratolino en touchant sur sa lyre les cordes les plus sensibles. Qu'il ait composé près de trois mille vers dans cette tonalité montre au moins que Pratolino avait de quoi se prêter au jeu.

On pourrait d'ailleurs dégager certaines convergences entre la structure de sa *Descrizione* et celle du jardin (fig. 1-2). Le trajet qui mène d'une extrémité de l'axe à l'autre, du Jupiter *pluvius* à la Lavandière, n'est pas sans faire penser à cette remémoration d'une origine mythique qu'offre le long récit de Flore²⁵¹, tandis que la proximité de la fontaine de Chêne et du Parnasse, au sud du *barco vecchio* (fig. 67), viendrait redoubler un tel entrecroisement entre passé et présent. De ce point de vue, la disposition spatiale des figures est loin d'offrir une cohérence immédiate, contrairement par exemple à Bagnaia, où

²⁴⁹. ASF, MdP, 1171, inserto III, fol. 147, lettre de Lorenzo Pagni à Pierfrancesco Riccio, octobre 1544 : « *il Nano, avendo teso i panioni a quelli bossi del laberinto di fuora, et avendo messo li appresso la sua civetta, ha preso sei o otto uccellini, con gran piacer di Sua Eccellenza, ma molto maggior delli Signori don Francesco et donna Maria* », d'après Wright, 1976, vol. II, p. 550, note 60 ; voir *supra*, chap. 1, « Villégiatures médicéennes ».

²⁵⁰. L'indice qui en serait le plus tangible doit appeler bien des précautions. En effet, le comte Paolo Galletti publia à la fin du XIX^e siècle quelques extraits d'un manuscrit en sa possession qui contenait selon lui des poèmes de François adressés à Bianca, où l'on retrouve en particulier des allusions constantes à l'« *Alba Bianca* » (Galletti, 1894, p. 47 et suiv.) ; le grand-duc inviterait par exemple sa Belle à Pratolino (« *Muse venite a l'ombra / Del mio colle gentil, che tutto infiora / L'Arno* », cité p. 33-34). La question mérite toutefois une certaine prudence, comme l'a bien rappelé Schrade, 1956, p. 108-109 : Galletti ne transcrit jamais que quelques fragments. On doit d'ailleurs noter qu'il justifie le caractère autographe du manuscrit en confrontant son écriture avec d'autres documents comme le billet qui, inséré dans le fameux portrait en relief de cire du Bargello, en donne la paternité à Cellini (Galletti, 1894, p. 16), lettre qui s'est depuis révélée être en fait l'œuvre d'un faussaire assez peu habile (voir sur ce point Berti, 1967, p. 37, qui par ailleurs ne se prononce pas sur l'authenticité de ces poésies, p. 214, note 4). Sans enquêter toutefois de manière systématique, je n'ai pas trouvé trace d'un tel manuscrit dans les bibliothèques publiques de Florence ni dans les catalogues de vente qui auraient pu en faire mention.

²⁵¹. Zangheri, 1977 et 1979, vol. I, p. 37-41 voit ainsi dans le programme de Pratolino l'évocation d'un cheminement de l'humanité à travers l'histoire (voir *supra*, chap. 5, introduction). Mais il paraît excessif d'affirmer que le *barco* était « consacré pour moitié aux gloires du passé, pour l'autre aux merveilles du présent » (Zangheri, 1991a, p. 55).

la lecture proposée par Claudia Lazzaro, l'opposition entre *barvo* et jardin régulier comme mise en scène du passage de l'âge d'or au siècle de Jupiter, apparaît suggestive²⁵². Si l'âge d'or n'est sans doute pas *le* mythe fondateur des jardins de la Renaissance comme l'a suggéré Terry Comito, il n'en demeure pas moins que le rapport complexe entre origines et présent, tel qu'il s'établit dans la tradition poétique, semble y trouver certains échos, en ébauchant dès lors une forme d'équivalence entre la progression d'un parcours et le déroulement métaphorique d'une temporalité.

Tel est peut-être l'un des ressorts symboliques de la grotte de Buontalenti à Boboli²⁵³ (fig. 86-92). La séquence des trois salles conduit des paysages alpestres et pastoraux jusqu'à la contemplation de Vénus, principe primordial, au travers d'une étape intermédiaire centrée sur la guerre de Troie²⁵⁴. Chacune des chambres renverrait ainsi à un registre littéraire : la bucolique intemporelle, l'épopée historique, enfin l'hymne mythique. La partition vitruvienne se reflète précisément puisque la grotte fait se succéder des « *topia* », l'« exposition d'une fable » et enfin une « image divine ». Dans cette « scène satyrique » que constitue la première chambre, un schéma ternaire se dégage : bergers sur le mur de gauche, dieux de la nature sur celui de droite, assemblée d'animaux au-dessus ; une discontinuité s'observe toutefois entre les parois et la voûte, notamment marquée dans le changement d'échelle des figures peintes²⁵⁵. L'iconographie mérite alors d'être relue en tenant présente à l'esprit la représentation de la nature et de l'histoire humaine que construit la poésie pastorale. Nous avons vu que chez Laurent de Médicis, l'âge d'or incluait l'harmonie pacifique entre les animaux : le lévrier s'entend avec le chevreuil, le tigre et le lion sont doux comme des lapins²⁵⁶. Les descriptions poétiques de Pratolino reprennent d'ailleurs volontiers ce motif édénique :

On voit ici à toute heure parmi les fourrés
Le lièvre timide, le chevreuil désarmé
Et le cerf fuyard avancer en sécurité²⁵⁷.

²⁵² Lazzaro, 1977 ; voir *supra*, chap. 5, « Jardins hydrographiques ».

²⁵³ Pour une première analyse de cet ensemble, voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

²⁵⁴ Voir *supra*, chap. 5, « Parcours allégoriques : les mystères de Vénus ».

²⁵⁵ Voir *supra*, chap. 4, « L'animal entre signe et objet ».

²⁵⁶ Laurent de Médicis, 1996, *Selve*, I, 88, p. 164 : « *La lepre e 'l braccio in un cespuglio giace : / l'un non abbaia e l'altra ancor non geme ; / tra 'l veltro e 'l carriolo e cervio è pace* » ; 92, p. 166 : « *El tigre e 'l fer leone e la pantera / come conigli, mansueti e pigri, / ed ogni vile e mansueta fera / feroce par come leoni e tigrì* ».

²⁵⁷ Pratolino, *Egloga*, BNCF Magliab. VII, 403, fol. 8v : « *Là si vede ad ognhor tra cespo, e cespo / La timidetta Lepre, il Caprio inerme / E 'l fuggitivo cervo andar sicuro* ». De même Gualterotti, 1579, p. 12 (éd. Battisti, 1989, vol. I,

L'hypothèse d'une évocation du paradis terrestre dans la grotte des Animaux de Castello, dominée par la figure légendaire de la licorne (fig. 78), a parfois été avancée à partir de rapprochements iconographiques²⁵⁸. Mais ici, c'est l'ensemble du dispositif qui semblerait assurer une certaine « théâtralisation » du mythe de l'âge d'or. Les reliefs sur les deux parois sont mis en miroir : d'un côté l'univers des bergers, de l'autre celui des divinités qui, dirait Politien, emplissent leur âme. Au-dessus, hors de portée, les animaux cohabitent sans violence, se découpant sur un ciel auroral – si l'on en juge par les couleurs des fresques, dont l'état de conservation n'est pas des meilleurs. Pan et Silène nous regardent et nous rappellent notre propre condition de spectateur (fig. 87 et 90). L'illusionnisme du décor, commenté en lui-même par ces deux figures, maintiendrait cette conscience d'une distance du sujet à l'objet, sans abolir la subtile frontière entre l'autrefois et l'aujourd'hui propre à la bucolique. Comme pour garder, sous le rire mystérieux de Silène, un peu de sa part à la nostalgie élégiaque²⁵⁹.

Le complexe de Vertumne : le corps et le cosmos

« Et il vit alors le Mugnone changé en pierre²⁶⁰ » : dans le récit d'Agolanti, la figure de Giambologna n'est plus une statue mais l'aboutissement d'une métamorphose. Ce dernier thème est au cœur d'un autre poème, l'*Egloga* anonyme, qui donne sa version de l'origine mythique de Pratolino²⁶¹. Cirillo y raconte à Nereo l'amour de deux bergers, Pratolino et Mugnone, pour la nymphe Fiesole, qui les dédaigne l'un et l'autre. Pratolino la sauve de l'attaque d'un loup ; Mugnone pleure de jalousie jusqu'à se transformer en rivière.

p. 485) : « *Qui la Lepre fugace / E la Cervetta inerme al bosco, al rio / Come la ven desio / Sen va senza termar fera predace* ». Heikamp, 1994, p. 132, souligne avec raison qu'une assimilation de Pratolino au paradis terrestre se trouve ainsi suggérée dans ces textes.

²⁵⁸. Châtelet-Lange, 1968.

²⁵⁹. La lecture mise en avant ici est complémentaire plutôt que contradictoire avec celle proposée ci-dessus, chap. 5, « Parcours allégoriques » : en effet, le rapprochement que j'ai suggéré avec l'*Antre des nymphes* de Porphyre trouverait ici une certaine confirmation, puisque la méthode exégétique du philosophe – que Vieri reprend à son compte dans son interprétation de Pratolino – repose d'abord sur le commentaire d'un *muthos* poétique, la description homérique.

²⁶⁰. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 77r : « *E in sasso vide poi Mugnon cangiato* ».

²⁶¹. Pratolino, *Egloga*, BNCF Magliab. VII, 403 : voir *infra*, document 2.

La nymphe perfide fait promettre à Pratolino de l'attendre, mais son retour tarde tant que le berger,

ne voulant pas rompre son vœu
mais ne pouvant plus vivre tombe à terre,
où, par compassion du grand Jupiter,
l'on vit ses membres en poussière, en rochers, en mont
se changer, et encore en racines
de milliers de sapins, d'aulnes et de hêtres,
qui désormais, plus beaux que jamais, rendent majestueux
le royal Pratolino, qui a encore gardé
de son cher berger l'ancien nom²⁶².

La cruauté de la nymphe sera punie par sa métamorphose en une colline aride.

Cette églogue se rattache bien sûr à la poétique des *Métamorphoses* d'Ovide : le passage cité rappelle fortement la transformation d'Atlas en montagne²⁶³. Le *muthos* inventé ici trouve aussi un précédent direct chez Laurent de Médicis, qui avait lui-même pris la plume pour chanter son cher Poggio a Caiano en l'identifiant à la nymphe Ambra. Poursuivie par le trop pressant dieu fleuve Ombrone mais secourue par Diane, elle se métamorphose progressivement :

Ses membres paraissent comme ceux d'une sculpture
de dure pierre, ébauchée et non achevée²⁶⁴.

Laurent s'essaie, comme le fait souvent Ovide, à marquer les étapes de ce changement de forme :

voyant sous ses yeux croître le rocher (...),
le rocher, qui conserve encore quelque forme de belle femme, (...)
et finalement en un rocher convertie²⁶⁵.

²⁶². Pratolino, *Egloga*, BNCF Magliab. VII, 403, fol. 5r : « *E non volendo mai rompere il voto, / Né più viver potendo a terra cadde / Ove per gran pietà del sommo Giove / Poi le sue membra in polve, in sassi, in Monte / Furon viste cangiarsi, altre in radici / Di mille, e mille abeti, ontani, e faggi / Ch'ora più che mai belli altero fanno / Al regal PRATOLIN, ch'ancor ritiene / Del suo caro Pastor l'antico nome* ».

²⁶³. Ovide, *Métamorphoses*, IV, 655-660 (éd. 1969-72, vol. I, p. 117-118) : « *Quantus erat, mons factus Atlas ; nam barba comaeque / In silvas abeunt, iuga sunt umerique manusque, / Quod caput ante fuit summo est in monte cacumen, / Ossa lapis fiunt. Tum partes altus in omnes / Crevit in immensum (sic di statuistis) et omne / Cum tot sideribus caelum requieuit in illo* ».

²⁶⁴. Laurent de Médicis, 1996, *Ambra*, 42, p. 239 : « *le membra mostron come suol figura / bozzata e non finita in pietra dura* ».

²⁶⁵. Laurent de Médicis, 1996, *Ambra*, 42, 44 et 47, p. 239-242 : « *crescer veggendo innanzi agli occhi il sasso (...), / el sasso, che ancor serba qualche forma / di bella donna, (...) / e finalmente in un sasso conversa* ».

Mais au-delà des modèles littéraires, l'*Egloga* fournit également une clef de lecture inédite pour l'un des principaux éléments de Pratolino, l'*Apennin* de Giambologna. Eugenio Battisti avait suggéré un lien entre le colosse et la vision ovidienne du paysage comme mémoire de métamorphoses²⁶⁶. Le poème anonyme ne vient pas seulement confirmer l'hypothèse : il met en lumière tout un versant de la poétique mise en œuvre à Pratolino que nous avons commencé à dégager. L'éventail des pistes à parcourir est sur ce plan des plus vastes. Sans aucunement prétendre faire le tour de la question, je vais tenter, à partir de la sculpture de Giambologna, qui servira de fil conducteur, de souligner certains aspects de la vision de la nature sous-jacente à ce « continent de l'imaginaire » qu'est la rêverie sur les métamorphoses.

Dans un beau livre intitulé *Perpetuum mobile*, Michel Jeanneret a récemment étudié les répercussions de ce qu'il appelle la « sensibilité métamorphique » au XVI^e siècle sur la conception de la littérature : la « perpétuelle mobilité » des formes eut, pour toute une partie de la culture de l'époque, un statut aussi bien épistémique qu'esthétique ; la genèse et la transformation des corps permit de penser celles des œuvres. Cette enquête l'amène à considérer l'art des jardins italiens, qu'il articule à la fascination pour « l'archaïque et le rupestre²⁶⁷ ». Les jardins joueraient à évoquer « la vie sauvage » et « la *terribilità* des premiers âges », suggère-t-il à propos de l'association entre géants et rochers, et l'*Apennin* en est sans doute l'exemple le plus parlant (fig. 16) :

On a l'impression d'une montagne qui se transforme en homme ou d'un homme qui se transforme en montagne. Rarement l'affinité de l'humain et de l'élémentaire, le conflit de la forme aux prises avec le chaos ont été exprimés avec tant de force. Le colosse Apennin pourrait être l'un de ces Atlas – personnage pétrifié en montagne, lui aussi – qu'on trouve dans d'autres jardins et qui, une fois de plus, inscrivent dans le paysage une métamorphose ovidienne²⁶⁸.

Ces observations viennent ainsi compléter celles de Claudia Lazzaro²⁶⁹, qui relève justement que l'incarnation de l'Apennin chez Giambologna correspond de près à l'image de l'Atlas donnée dans *L'Énéide* :

²⁶⁶. Battisti, 1972, p. 34.

²⁶⁷. Jeanneret, 1997, p. 139-153.

²⁶⁸. Jeanneret, 1997, p. 145-146.

²⁶⁹. Lazzaro, 1990, p. 148-150.

Ceinte perpétuellement de nuages sombres, sa tête chargée de pins, battue par le vent et la pluie, une neige répandue sur ses épaules, des fleuves dévalent du menton du vieillard, sa barbe hérissée est raidie par la glace²⁷⁰.

On doit noter que Gualterotti décrit la sculpture selon la même idée, mais apparemment sans se référer au texte virgilien :

L'Apennin forestier se tient étendu
et semble serrer et presser
de dures pierres pour en tirer de l'eau ;
il gèle tout entier, tremble
par toutes ses veines, et glaces et neiges
l'enveloppent aux jours brumeux et brefs²⁷¹.

D'autres chercheurs ont également identifié des modèles picturaux ; l'idée de représenter l'Apennin comme figure assise et barbue semble remonter à une fresque dans l'intrados d'une fenêtre de la salle de Constantin au Vatican, due à l'atelier de Raphaël et exécutée vers 1525 pour Clément VII²⁷² ; elle se retrouve dans plusieurs décorations vasariennes du Palazzo Vecchio, où la divinité montagnarde, génie tutélaire du territoire, favorise sa fertilité en donnant naissance aux fleuves²⁷³. Or, il faut remarquer que dans les premières octaves d'*Ambra*, consacrées à la saison hivernale, Laurent avait aussi repris la description anthropomorphe de l'Atlas chez Virgile en l'appliquant au mont Morello, protégeant Florence du mistral²⁷⁴, ce qui fournirait un chaînon entre l'image virgilienne et les précédents iconographiques propres au milieu médicéen.

Le colosse de Giambologna était abrité par une colline artificielle, aujourd'hui détruite (fig. 17). Contrastant avec la surface lisse de l'enduit figurant la peau, les cheveux et sa barbe sont rendus par un appareillage de *spugna*, d'où l'eau devait autrefois s'écouler²⁷⁵, et

²⁷⁰. Virgile, *L'Énéide*, IV, 248-251 (éd. 1977-80, vol. I, p. 119-120) : « *Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris / piniferum caput et uento pulsatur et imbri, nix umeros infusa tegit, tum flumina mento / praecipitant senis et glacie riget horrida barba* ».

²⁷¹. Gualterotti, 1579b, p. 9 (éd. Battisti, 1989, vol. I, p. 482) : « *Il silvoso Apennin giacendo stassi, / E durissimi sassi / Per onde trarne par che stringa e preme : / Gela ei ben tutto e trema / Tal per le vene sue, e giacci, e nevi / Chinggoni a' giorni nebulosi, e brevi* » ; voir *supra*, chap. 5, « Une iconographie plurivoque ».

²⁷². Voir Heikamp, 1969a, p. 26 et la reproduction en fig. 6.

²⁷³. Voir Acidini Luchinat, 1988a, p. 15-16.

²⁷⁴. Laurent de Médicis, 1996, *Ambra*, 12, p. 219-220 : « *Quel monte che se oppone a Cauro fero, / che non molesti il gentil fior, cresciuto / nel suo grembo d'onor, ricchezza e impero, / cigne di nebbie el capo già canuto ; / gli omer' candenti, giù dal capo altero, / cuoprano e bianchi crini, e 'l petto irsuto / la orribil barba, che è pel ghiaccio rigida ; / fan gli occhi e 'l naso un fonte, e 'l gel lo infrigida* ».

²⁷⁵. Voir Ruggieri, 1979, fol. 21v, p. 248 : « *vi sono tre chiavi grosse con suoi manichetti di ferro, che danno l'acqua alla corona e barba del predetto Gigante (...). Nel collo di detto vi è una chiave, che serve per regolar l'acqua, che va alla barba* ».

qui, à certains endroits du corps, façonnent également une texture rugueuse ; des plantes venaient coloniser les interstices²⁷⁶. La récente restauration a montré que ces concrétions sont rattachées par des éléments métalliques, suivant la technique exposée par Vasari à propos des fontaines rustiques, où les *colature d'acque*, « prélevées de là où la nature les a produites », sont « greffées » sur la maçonnerie et laissent apparaître partiellement l'*opera toscana*, tout en étant parcourues de canalisations²⁷⁷. En ce sens, la sculpture répond exactement à ce principe additif d'ornementation des grottes rustiques que j'ai rattaché à la question esthétique de l'*ars naturans*. Il faut par ailleurs noter que dans ce passage, Vasari donne justement l'exemple des concrétions qui proviennent du mont Morello, utilisées par Tribolo pour les fontaines de Castello – la villa est d'ailleurs située sous ses hauteurs. La *Fiesole* qui nous est parvenue, aujourd'hui conservée au Bargello, offre un contraste assez proche entre la finition du corps de la nymphe et les parties qui imitent des concrétions calcaires et d'où émerge sa forme. Ce *non-finito*, bien différent de celui que Michel-Ange a pu développer – les parties en apparence « inachevées » y présentent une forme relativement déterminée, qui n'évoque en rien une *materia prima* –, aboutit, comme chez Giambologna, à l'image ambivalente d'une métamorphose : l'apparition d'une figure humaine depuis les formes naturelles ou, au contraire, sa dissolution dans la matière minérale²⁷⁸.

Un procédé similaire se retrouve dans les reliefs de Pietro Mati pour la première salle de la grotte de Boboli (fig. 87-89), qui semblent évoquer une pétrification des figures sous l'action d'une humeur congélative, comme l'a analysé Philippe Morel²⁷⁹. Le commentaire de Francesco Bocchi paru en 1591 associait cependant le *non-finito* des

²⁷⁶. Voir Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 90v-91r (éd. Heikamp, 1981, p. 121-122) : « *Questo monte ha di fuori questo gigante fatto di pietra e di spugne, come è quel di Pratolino (...). Il detto monte è di pietre inculte ; nelle fessure d'esso vi son sempre fiori e frondi secondo le stagioni de' tempi* ».

²⁷⁷. Voir Pozzana, 1988, en particulier p. 116, et 1990b, p. 108-109, ainsi que les observations de Acidini Luchinat – Pozzana, 1987, sur la technique de construction. Vasari, 1967, vol. I, p. 86 : « *Ma bellissime e bizarre sopra tutte l'altre si sono trovate dietro monte Morello (...). E di questa sorte ha fatte fare il Duca Cosimo, nel suo giardino dell'Olmo a Castello, gli ornamenti rustici delle fontane fatte dal Tribolo scultore. Queste, levate donde la natura l'ha prodotte, si vanno accomodando nell'opera che altri vuol fare con spranghe di ferro, con rami impiombati o in altra maniera. E s'innestano nelle pietre in modo che sospesi pendino. E murando quelli adosso all'opera toscana, si fa che essa in qualche parte si veggia. Accomodando poi fra essi canne di piombo acose e spartiti per quelle i buchi, versano zampilli d'acque quando si volta una chiave (...)* » (voir *supra*, chap. 6, « *Ars naturans* »).

²⁷⁸. Voir à ce sujet Rinaldi, 1999, en particulier p. 302-303.

²⁷⁹. Morel, 1998, p. 60-64.

Prisonniers de Michel-Ange au mythe de Deucalion et Pyrrha²⁸⁰, autrement dit à une génération humaine à partir du minéral. Le texte de l'*Egloga* invite plutôt à voir dans l'*Apennin* de Pratolino et même dans la *Fiesole* de Castello le phénomène inverse, la métamorphose de l'humain en montagne²⁸¹. L'image de la « sculpture de dure pierre, ébauchée et non achevée » employée dans l'*Ambra* de Laurent le Magnifique trouverait ainsi des équivalents plastiques. Nous serions apparemment au cœur des ambivalences de ces catégories « non classiques » naguère repérées par Chastel dans l'art du XVI^e siècle, l'*inachevé* de la création et l'*hybride* des formes produites²⁸². Néanmoins, le poème anonyme suggère nettement qu'il ne s'agisse pas ici d'un inachèvement intentionnel du processus artistique, mais bien de la représentation d'un devenir. Au sens strict, le géant de Giambologna ne relève d'ailleurs pas du *non-finito* mais de la juxtaposition de différentes étapes constitutives d'exécution, soit d'une exhibition de la procédure, d'une théâtralisation de la *technè* qui mime la dynamique de la *phusis*, la formation naturelle des pierres. Que cette « *maniera* » de penser l'opération artistique que j'ai appelée *ars naturans* convienne précisément à la *mimèsis* d'une métamorphose, certains automates de Pratolino viennent en témoigner, tel le groupe de Pan et de Syrinx (fig. 34). Selon le principe implicite de l'*ut poesis hortus*, une rêverie poétique viendrait ainsi rencontrer une rêverie esthétique. Ce n'est donc pas tant « le conflit de la forme aux prises avec le chaos », comme le dit Jeanneret, qui se manifesterait ici : la forme vise plutôt à rendre compte de sa propre genèse, et ce au travers d'une figuration. Le sens de lecture induit par l'églogue anonyme n'est pas indifférent. Si le colosse paraît se pétrifier, l'artiste a su en quelque sorte faire mieux que de tailler un géant dans une montagne, comme le fit Dinocrate selon Vitruve²⁸³ : il donne à voir cet instant intermédiaire, hybride, « surnaturel » de la métamorphose, où les membres ont déjà fait corps avec le rocher – « comme ceux d'une sculpture de dure pierre, ébauchée et non achevée » – et où cependant les traits de l'être humain sont encore visibles sous sa future forme, elle-même ébauchée dans la colline artificielle qui servait d'arrière-plan et semblait croître, se refermant peu à peu sur le géant (fig. 17).

²⁸⁰. Bocchi, 1591, p. 69-70 ; voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

²⁸¹. Del Bravo, 1978, p. 1485, note 105, rapproche ce passage de l'*Egloga* et la *Fiesole* sculptée par Tribolo ; il souligne d'ailleurs les analogies du jardin de Côme avec la poésie pastorale (p. 1482-1488). Cristina Acidini Luchinat (Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 46) a repris brièvement cette observation en signalant le précédent offert par l'*Ambra* de Laurent, mais sans exploiter directement ces textes.

²⁸². Chastel, 1978, « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé » (1957), vol. II, p. 33-44, article qui, de l'avis même de l'auteur dans la préface à sa réédition (p. 7), ne constituait qu'une « esquisse ».

²⁸³. Vitruve – Barbaro, 1567, II, préface, p. 66.

Un « grand et gros sauvage²⁸⁴ », note l'auteur des *Discours viatiques* au sujet de l'*Apennin*, sans même donner d'identification iconographique. La dimension « archaïque » relevée par Jeanneret dans les jardins du XVI^e siècle doit être confrontée au rapport subtil de Pratolino avec la poésie pastorale et la double temporalité qu'elle instaure. Le texte de l'*Egloga* livre comme origine fondatrice du lieu une métamorphose que Giambologna semble représenter en acte. La comparaison avec la vision de Poggio a Caiano chez Laurent est instructive : à la douceur féminine de la plaine de l'Arno s'est substituée la rudesse masculine d'un relief forestier du Mugello. La nymphe Ambra et le berger Pratolino : l'anthropomorphisme de ces mythes exalte les aspects physiques et même affectifs du site de la villa. Il y va d'une certaine approche du « génie du lieu », un *genius loci* qui serait aussi, selon un glissement facile en latin, le *genus loci*, incarné dans une figure tout à la fois « originaire » et « générique ». Nous avons vu qu'au regard des grandes formes topiques de la description de paysage, la succession du *prato* des Antiques (fig. 24) et de l'*Apennin* correspondait à l'alternance entre *locus amoenus* et *locus horridus*, reflétée dans la conception de la villégiature chez Pline le Jeune²⁸⁵. Comme le suggère un dessin de Guerra (fig. 23), les deux éléments forment avec le *vivaio* qui les séparent un ensemble « géographique », qui se découvre depuis la façade septentrionale du palais – en direction des hauteurs véritables du massif montagneux. Le *prato* offrirait la synecdoque de Pratolino : c'est ce que suggèrent les considérations de Vieri sur Pratolino, paradis et jardin, ou encore le poème d'Agolanti, qui use fréquemment du mot *prato* pour désigner tout le *barco*²⁸⁶. La villa est un « petit pâturage » selon la toponymie qui date d'avant l'acquisition de 1568²⁸⁷. L'*Egloga* en rend compte à sa manière, qui est celle d'une *etymologia* ou même d'une *aetiologia*, d'un récit des origines proche de ceux qu'Ovide avait fournis dans les *Fastes*. Au travers du mythe fondateur inventé par le poème, le berger Pratolino se trouve implicitement identifié à l'*Apennin* : le dispositif spatial renverse l'équation, en incarnant presque au centre du jardin le paysage d'où il est sorti. Souvenons-nous de la villa d'Este, où la fontaine de Tivoli

²⁸⁴. *Discours viatiques*, 1983, fol. 32r, p. 78.

²⁸⁵. Voir *supra*, chap. 3, « Délices et tourments ».

²⁸⁶. Vieri, 1586, p. 11-18 (voir *infra*, appendice 3) ; Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8. Dans *Pratolino, Egloga*, BNCF Magliab. VII, 403, fol. 4v, le site où le berger Pratolino attend en vain et finit par se métamorphoser en montagne est justement un *prato* (« *Diman m'aspetta là 'n quel verde PRATO* »).

²⁸⁷. Voir Zangheri, 1979, vol. I, p. 17. Selon Baccini, 1885, p. 6, note 1, le site de Pratolino aurait été appelé *Prato* depuis le XI^e siècle.

introduisait une représentation synthétique du site et de son histoire mythique, sa cascade et ses fleuves dominés par la personnification de la Sibylle tiburtine (fig. 106) ; l'œuvre de Ligorio manifestait les mêmes principes que l'*ars topiaria* antique²⁸⁸. À Pratolino, cette composition les reflète en grande partie. S'agirait-il seulement d'une convergence ? Après tout les précédents littéraires et iconographiques de l'*Apennin* fournissaient un corpus préalable de textes poétiques et de peintures à « imiter » – à redéployer dans l'*inventio* –, l'*Ambra* de Laurent étant même susceptible de constituer un modèle direct, ainsi qu'invite à le penser l'*Egloga*²⁸⁹. Comme dans l'*Amalthaeum* d'Atticus, c'est cet arrière-plan, ayant la valeur d'un « intertexte » suivant la logique des *topia* et des *opera*, qui donnerait à cette partie du jardin sa pleine valeur de « paysage culturel », voire « cultuel ». Nous retrouvons finalement un autre indice qui laisse penser que dans les jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle, la représentation a pu être conçue – délibérément ou non – sur le modèle de l'*ars topiaria*.

La tradition classique instaure entre paysage et métamorphose un rapport d'ordre « étiologique ». La nature est habitée de présences divines ; chaque source, chaque arbre, chaque fleur, chaque animal peut ainsi être consacré à la nymphe ou au héros mythique qui, jadis, y a pris forme. Dans sa *Descrizione*, Agolanti utilise assez peu le motif de la métamorphose mais identifie les divinités tutélaires auxquelles les fontaines ou les grottes de Pratolino ont été dédiées ; le *barco* est ainsi assimilé à un *lucus*, à un bois sacré. Nous avons vu que d'une manière générale, les jardins ont sans doute été l'un des terrains privilégiés où s'est exprimé l'imaginaire païen de la Renaissance²⁹⁰. On pourrait voir dans le dispositif où s'insère l'*Apennin* de Giambologna une sorte de sanctuaire dont le *numen*, comme à la villa d'Este, ne serait autre que le *genius loci*.

Néanmoins, la rêverie culturelle sur la métamorphose propre à la Renaissance n'est pas forcément rattachée à une vision panthéiste du monde. Pour Pétrarque par exemple, la métamorphose est d'abord une poétique, qui dans son œuvre s'est progressivement

²⁸⁸. Voir *supra*, chap. 3, « La terrifiante puissance du lieu ».

²⁸⁹. L'*Egloga*, non datée, pourrait être postérieure à 1580 puisque la chapelle y est mentionnée ; mais il n'est pas à exclure que le texte – éventuellement sous une rédaction antérieure – ait lui-même pu contribuer au changement de programme de la sculpture de Giambologna, initialement conçue pour représenter le Nil (voir *supra*, chap. 5, « Une iconographie plurivoque »).

²⁹⁰. Voir *supra*, chap. 3, « La terrifiante puissance du lieu ».

orientée vers un idéal chrétien²⁹¹. Dans la fameuse *canzone* « *Nel dolce tempo della prima etade* », qui fait partie des compositions les plus anciennes des *Rerum vulgarium fragmenta*, c'est le sujet amoureux qui se transforme perpétuellement ; la projection de l'*eros* sur le paysage se retourne puisque le désir semble commander ces vicissitudes de l'être. Le poète se fait laurier :

et vis ma chevelure devenir ce feuillage
dont naguère j'avais espéré la couronne,

ou l'amant impuissant rocher :

Et elle, son expression coutumière
sitôt reprenant, las, infortuné, me mue
en rocher plein d'effroi et tout comme vivant²⁹².

Dès lors, la poésie lyrique va cultiver ce rêve protéen où l'analogie se cristallise dans un changement d'identité ; Ronsard se livrera avec joie aux « fantasmes de réification ». Plus que jamais au XVI^e siècle, la métamorphose est une métaphore prise à la lettre²⁹³. Ce régime métaphorique implique l'idée d'une certaine continuité entre l'homme et les éléments de la nature : le passage de la forme humaine à la forme naturelle actualise une analogie potentielle. Il ressortit dans une grande mesure à ce que Foucault appelle l'*épistèmè* de la « ressemblance »²⁹⁴.

Giambologna aurait donné l'image du génie de l'Apennin se métamorphosant en montagne. Ce n'est pas la seule lecture possible. Un voyageur allemand du début du XVII^e siècle note à propos de sa sculpture :

Au premier abord, elle n'apparaît pas comme une figure humaine, mais semble être pour un observateur superficiel une montagne, dont les routes qui la recouvrent ont été habilement imitées²⁹⁵.

²⁹¹. Voir Blanc, 1981.

²⁹². Pétrarque, 1988, XXIII, 43-44, p. 76-77 : « *e i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona* » ; 78-80, p. 78-79 : « *ed ella ne l'usata sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso, / d'un quasi vivo et sbigottito sasso* » (trad. Pierre Blanc, légèrement modifiée pour le premier passage).

²⁹³. Voir sur ce point Jeanneret, 1997, p. 47-49, mais aussi Rigolot, 1982, « Rhétorique : métamorphose et métaphore », p. 187-198, ainsi que le livre de Perry, 1990, sur la poétique de la métamorphose chez Ovide, Pétrarque et Ronsard.

²⁹⁴. Foucault, 1966, chap. 2 : « La prose du monde », p. 32-59.

²⁹⁵. *Itinerarium Italiae totus*, dans *Studio et industria trium nobilissimorum Germaniae adolescentus*, Cologne, 1602, p. 80 : « *Isa vero figura humana non statim apparet, sed indiligenter consideranti mons tantum videtur artificiosa viarum imitatione factus* », cité par Heikamp, 1969a, p. 26 et p. 75, note 16.

La statue est décrite à la manière d'un paysage anthropomorphe construit par anamorphose, comme chez Arcimboldo²⁹⁶, où les éléments topographiques composent, par leur disposition, une figure humaine dissimulée à première vue. Une partie de la critique a récemment émis de sérieux doutes sur le rôle effectif du peintre milanais dans le développement de ce genre, qui serait plutôt à rattacher à une tradition flamande ; mais le fait est que son nom lui fut associé dès la fin du XVI^e siècle, par exemple dans les versions gravées²⁹⁷.

Les œuvres qui ont fait la gloire d'Arcimboldo dès son vivant sont d'abord les tableaux où se superposent portrait et nature morte. À vrai dire, ils offrent plutôt le cheminement inverse de celui d'une métamorphose humaine : les objets naturels viennent cette fois prendre place dans un assemblage qui, regardé de loin, forme une tête, un visage. Dans le plus célèbre d'entre eux, le *Portrait de Rodolphe II en Vertumne* (fig. 139), le nez est ainsi rendu par une poire ou le menton par une châtaigne. Les recherches de Thomas DaCosta Kaufmann ont établi que ces peintures, au-delà de l'expression d'un système de correspondance entre microcosme et macrocosme, constituaient des allégories impériales ; en particulier, le portrait de Rodolphe, dérivé d'une élogie de Propertius sur Vertumne, représente l'empereur en maître des saisons et des éléments, tétrades qu'Arcimboldo avait figurées sur le même mode dans les deux séries exécutées pour Maximilien II, plus de vingt ans auparavant, et installées dans la *Kunstammer* de Prague²⁹⁸. Les témoignages contemporains insistent d'ailleurs sur le sérieux du contenu de ces tableaux. Dans *Il Figino*

²⁹⁶. C'est le commentaire d'Heikamp, 1969a, p. 26, sur cette description. Mais voir de même Zangheri, 1991a, p. 55 à propos de l'*Apennin* : « Son aspect rappelait les tableaux d'Arcimboldo, puisque sa figure voyait converger des formes humaines et des formes naturelles pétrifiées ».

²⁹⁷. Voir à ce sujet le brillant essai de Bentkowska, 1997. Pour la question de l'anamorphose, le livre de Baltrušaitis, 1996, reste l'une des meilleures introductions. Parmi les paysages anthropomorphes attribués précocement à Arcimboldo, voir notamment le tableau intitulé par une inscription « *Homo omnis creatura* », (Turin, collection privée, reproduit dans Barthes, 1978, p. 73), correspondant à une gravure de Hans Meyer qui donne la composition à Arcimboldo (voir Bentkowska, 1997, p. 72, fig. 4) : la tête, une île montagneuse au milieu d'un lac, où des constructions figurent le nez, les yeux et l'oreille gauche, est surmontée de la chevelure d'une forêt avec une scène de chasse ; les piles du pont qui la traverse forment les dents de la bouche, d'où s'écoule une rivière entourée de promeneurs. Il faut en outre signaler que le fameux cas du « *campus anthropomorphus* » illustré dans une gravure de l'*Ars magna* d'Athanasius Kircher (1646), connu par de nombreuses autres versions, ne se rapporte pas, comme le pensait Baltrušaitis, 1996, p. 116-177, au jardin romain du cardinal Montalto dans les années 1590, lequel aurait ainsi constitué un jardin « anamorphique » et « anthropomorphe » : en effet, le texte latin de la *Magia universalis* (1657) de Gaspar Schott, cité à ce propos, indique en fait l'origine de la série dans un tableau situé dans la villa Montalto et non représentant le jardin lui-même (voir la mise au point de Bentkowska, 1997, p. 81 et p. 89, note 43).

²⁹⁸. Kaufmann, 1993, « Metamorphoses of Nature. Arcimboldo's Imperial Allegories » (1976), p. 100-128, et « Arcimboldo and Propertius. A classical source for *Rudolf II as Vertumnus* », (1985), p. 129-135.

overo del fine della pittura (1591), Gregorio Comanini décrit le portrait de Rodolphe dans un long poème – qui accompagnait le tableau lorsqu'il fut envoyé à la cour – et rappelle que Vertumne est le dieu des métamorphoses, toujours variable et toujours identique : la peinture exalte l'idée de ressemblance des apparences parmi la *varietas* des choses²⁹⁹. On retrouverait ici le glissement de la métaphore à la métamorphose. De son côté, Lomazzo fait allusion, dès 1590, à l'autre attribution principale de Vertumne :

Le même Arcimboldo a, presque achevé, un autre tableau dans lequel sera représenté Vertumne, dieu des jardins, fait entièrement de fruits, afin de l'envoyer à Sa Majesté Impériale, qui montre dans ses lettres qu'elle l'attend avec un désir extrême³⁰⁰.

En parallèle des enjeux symboliques retracés par Kaufmann, il faudrait donc compter cette assimilation de Rodolphe au « dieu des jardins », lui-même étant volontiers qualifié d'« *Hortorum Deus* » par ses contemporains³⁰¹. Dans le tableau peint en 1590 vient culminer l'iconographie impériale qu'Arcimboldo avait inventée pour célébrer la domination des Habsbourg sur le monde naturel³⁰². Et cela, au travers d'une figure tutélaire du jardin. Ce faisant, le portrait de Rodolphe renforcerait une thématique déjà mise en place dans les deux premières séries : la fertilité, implicitement favorisée par le pouvoir politique. De même, une telle thématique se perçoit nettement dans l'*Apennin* de Giambologna. Le décor des grottes intérieures renvoie aux richesses minérales et maritimes du territoire toscan – l'Elbe, Livourne – et plus généralement à la fécondité de la *natura naturans*, incarnée dans la fontaine de Thétis ; l'aspect extérieur du colosse met en scène la génération des fleuves et vient s'insérer dans le système « hydrographique » du jardin³⁰³.

L'identification analogique, centrale dans le mythe de la métamorphose tel qu'il a pu se développer à la Renaissance, caractérise un rapport imaginaire entre l'homme et le

²⁹⁹. Comanini, 1962, p. 259 : « *Vario son da me stesso, / E pur, sì vario, un solo / Sono, e di varie cose / Col mio vario sembiante / Le sembianze ritraggo* ».

³⁰⁰. Lomazzo, 1973-74, *Idea del tempio della pittura*, XXVIII, vol. I p. 364 : « *Ha l'istesso Arcimboldi poco meno che perfetto un altro quadro, nel quale sarà dipinto Vertunno sopra gli orti, tutto fatto di frutti, per mandarlo all'istessa [Cesarea] Maestà, che con lettere mostra di starla aspettando con estremo desiderio* ».

³⁰¹. Voir Krcálová, 1983, p. 1037, et Jong, 1998b, p. 182, qui citent le *Florilegium* d'Emmanuel Sweerts (1612). Ces deux études montrent par ailleurs comment Rodolphe s'est soucié d'« importer » à Prague le meilleur de l'art des jardins dans l'Europe de son époque : il fait venir l'architecte toscan Giovanni Gargioli ; son jardinier Hans Puechfeldner se forme à partir du recueil de modèles gravés du grand architecte flamand Hans Vredeman de Vries.

³⁰². Kaufmann, 1993, p. 127-128.

³⁰³. Voir *supra*, chap. 5, en particulier « Une iconographie plurivoque », « Programmes médicéens » et « Jardins hydrographiques ».

monde qui pourrait être baptisé, à partir du tableau d’Arcimboldo, le *complexe de Vertumne*³⁰⁴. C’est moins la mobilité ontologique qui intéresse la réflexion menée ici ; elle trouverait d’ailleurs sa figure – jumelle – dans Protée³⁰⁵, lequel, chez Pic de la Mirandole notamment, « en raison de sa nature muable, qui se transforme par elle-même », représente « ce caméléon que nous sommes³⁰⁶ ». Du *Vertumne* d’Arcimboldo, ce peintre « rhétoricien et magicien » selon la belle formule de Roland Barthes³⁰⁷, je retiendrai avant tout l’équation plastique entre la *varietas* des produits de la nature et un visage déterminé, la résolution du multiple universel dans l’unité individuelle.

Les paysages anthropomorphes peuvent être rapprochés d’une ligne de force qui a depuis longtemps été repérée au sein de l’idée de nature telle qu’elle se manifeste chez les auteurs de la Renaissance³⁰⁸. Le monde est conçu comme être vivant et animé, ce que la fin du XVI^e siècle commencera seulement à remettre en question³⁰⁹. Cet animisme et ce vitalisme – qu’il serait difficile de départager – semblent largement dériver du *Timée* de Platon, qui les avait déjà raccordés à la notion d’intention, à un finalisme :

Il faut dire que notre monde, qui est un vivant doué d’une âme pourvue d’un intellect, a, en vérité, été engendré par suite de la décision réfléchie d’un dieu. (...) Car, comme c’est au plus beau des êtres intelligibles, c’est-à-dire un être parfait entre tous, que le dieu a précisément souhaité le faire ressembler, il a façonné un vivant unique, visible, ayant à l’intérieur de lui tous les vivants qui lui sont apparentés par nature³¹⁰.

Selon André Chastel, Ficin a été pour beaucoup dans la diffusion d’une telle approche. Elle le pousse en effet à donner un nouveau développement à la correspondance plus abstraite entre microcosme et macrocosme :

³⁰⁴. Pour Praz, 1975, « Autunno del Rinascimento » (1971), p. 33, Vertumne serait la figure mythologique qui pourrait incarner le mieux la culture maniériste et sa vision de la nature, quand Protée désignerait davantage l’essence du baroque. L’opposition, on va le voir, est loin d’être absolue.

³⁰⁵. Jeanneret, 1997, en particulier p. 5-11, ainsi que « Self-made-man » et « Portrait de l’humaniste en Protée : Pétrarque et Érasme », p. 163-172.

³⁰⁶. Pic de la Mirandole, 1993, *Oratio de dignitate hominis*, p. 8-9 : « *Quis hunc nostrum chamaeleonta non admiretur ?* » ; « *versipellis huius et se ipsam transformantis naturae argumento* » (trad. Giuseppe Tognon), passages dont les implications sont magnifiquement commentées par Wind, 1992, chap. 13 : « Pan et Protée », p. 205-232.

³⁰⁷. Barthes, 1978, p. 15.

³⁰⁸. C’est aussi ce que suggèrent Hallyn, 1988, p. 47-49, et Bentkowska, 1997, p. 84-88.

³⁰⁹. Voir notamment Lenoble, 1969, p. 217-307 ; Tuzet, 1988, « Le cosmos vivant de la Renaissance », p. 277-289 ; Koyré, 1971, p. 82 et suiv. sur le cas de Paracelse. Céard, 1996a, p. 490, conclut de même sur l’idée de nature qui a dominé le siècle : « La Nature, être vivant, est douée de volonté. » Mais voir aussi le bilan plus nuancé de Dubois, 1985, p. 79-116, sur les « métaphores du monde » dans l’imaginaire du XVI^e siècle, bilan sur lequel nous reviendrons ci-dessous, « Le complexe de Vulcain ».

³¹⁰. Platon, *Timée*, 30b-31a (éd. 1992, p. 119) ; voir le commentaire de Pigeaud, 1995, p. 52-55.

Nous voyons la terre engendrer de ses propres semences et faire croître en les nourrissant des arbres et des vivants innombrables, elle fait même pousser des pierres qui sont comme ses dents, des herbes qui sont comme ses poils, tant qu'elles lui adhèrent par leurs racines ; arrachées, extirpées du sol, elles ne poussent plus. Comment oser dire que le ventre de cette femme n'est pas vivant, quand il produit spontanément tant de petits³¹¹ ?

Par exemple, Léonard infléchira la doctrine ficinienne à partir de ses méditations sur le discours de Pythagore au chant XV des *Métamorphoses* d'Ovide : comme l'a montré Chastel, « si les métamorphoses de la nature sont comparables à celles du corps humain, c'est qu'il y a une immense et profonde analogie entre le monde et le vivant³¹² ». Le peintre complète les équivalences ficiniennes : la chair de la terre est le sol, ses os les rochers, son cartilage le tuf, son sang les cours d'eau, sa respiration et son poulx le mouvement des marées, son cœur l'océan qui remplit de veines d'eau le corps de la terre³¹³. C'est bien le « pythagorisme » ovidien qu'il aurait alors en tête :

Si la terre est un animal vivant, pourvu, en beaucoup de lieux différents, d'organes respiratoires qui exhalent des flammes, elle peut bien changer les canaux par où elle respire et, chaque fois qu'elle est ébranlée, fermer certains de ses canaux et en ouvrir d'autres³¹⁴.

Il n'est pas lieu ici de retracer ce fil « animiste » dans la pensée de la Renaissance, que l'historiographie est loin d'avoir complètement cerné ; toutefois quelques remarques sont peut-être nécessaires. L'analogie entre la terre et l'animal vivant est en fait un topique à la longue histoire. Nicolas de Cues l'avait aussi formulée de manière proche de Ficin en se référant à Platon³¹⁵ – mais la marque du cardinal dans la pensée de la Renaissance est sans doute restée assez faible par rapport à celle du philosophe de Careggi³¹⁶. Même dans les expressions allusives où l'on rencontre souvent cette analogie, l'anthropomorphisme qu'elle

³¹¹. Ficin, 1964-70, IV, 1, vol. I, p. 144 : « *Terram vero videmus seminibus propriis generare innumerabiles arbores animantesque et nutrire et augere. Augere etiam lapides quasi dentes suos et herbas quasi pilos, quamdiu radicibus haerent, quae si evellantur et extirpentur e terra, non crescunt. Quis feminae huius ventrem vita carere dixerit, qui tam multos sponte sua parit fetus et alit (...) ?* » (trad. Chastel, 1975, p. 94).

³¹². Chastel, 1982, p. 416 ; de même Chastel, 1975, p. 93-95, et Chastel, 1978, « Léonard et la culture » (1952), vol. II, p. 251-263.

³¹³. Léonard de Vinci, 1987b, n° 252 (Codex Leicester, fol. 34r), p. 261, et n° 254 (Paris, Institut de France, ms. A, fol. 55v), p. 262. Outre les travaux de Chastel déjà cités, voir Kemp, 1981, p. 114 et suiv., ainsi que *Leonardo da Vinci*, 1989, p. 104-117, sur le traitement de ce thème dans les dessins de l'artiste.

³¹⁴. Ovide, *Métamorphoses*, XV, 342-345, (éd. 1969-72, vol. III, p. 132) : « *Nam siue est animal tellus et uiuit habetque / Spiramenta locis flammam exhalantia multis, / Spirandi mutare uias, quotiensque mouetur, / Has finire potest, alias aperire caernas* ».

³¹⁵. Voir Hallyn, 1988, p. 47.

³¹⁶. Garin, 1969, « La culture florentine à l'époque Léonard de Vinci » (1952), p. 255-256, corrige sur ce point la thèse défendue avec vigueur par Cassirer, 1983.

implique reste sous-tendu par un certain finalisme ; c'est le cas chez Palissy, qui a pu l'emprunter à la patristique :

La cause qui tient la forme et bosse des montagnes n'est autre chose que les rochers qui y sont, tout ainsi comme les os d'un homme tiennent la forme de la chair de laquelle ils sont revêtus³¹⁷.

On ne saurait non plus négliger, comme sur d'autres terrains adjacents de l'idée de nature, l'impulsion redonnée par le stoïcisme à certaines lignes de la cosmologie du *Timée*³¹⁸. L'analogie biologique, chère à Léonard³¹⁹, l'est aussi à un auteur qu'il a sans doute fréquenté, au moins par transmission orale : Sénèque³²⁰. Les *Questions naturelles* la mobilise en conformité avec la conception stoïcienne de la *phusis* comme puissance créatrice, âme du monde et souffle producteur de vie³²¹ :

J'estime que la nature gouverne la terre et qu'elle l'organise à la façon du corps humain, dans lequel il y a à la fois des veines et des artères, servant de vaisseau, les premières pour le sang, les autres pour l'air³²².

Nous recroisons ici le domaine des études météorologiques et sa réflexion sur la circulation des eaux³²³. L'idée qui reste encore formulée comme une hypothèse chez Sénèque acquiert au XVI^e siècle l'évidence d'un lieu commun. La Terre est imprégnée d'eau.

Ainsi est-il clair que les eaux sont contenues dans ses entrailles, exactement de la même façon que les humeurs et le sang sont contenus dans les nôtres. Qui ne sait que les plus

³¹⁷. Palissy, 1996b, p. 91, et note 1 dans cette édition (de même Palissy, 1996a, vol. I, p. 85, note 162) : dans *Le Grand Propriétaire de toutes choses*, Paris, 1556 [?], fol. 144, Barthélémy de Glanville rapporte une telle idée à saint Ambroise. Dans les *Discours admirables* (1580), Palissy applique le même raisonnement finaliste, avec au passage une métaphore savoureusement rabelaisienne : « Venons donc à la connaissance des montagnes, pourquoi c'est qu'elles sont plus hautes que la terre ; il n'y a autre raison que celle de la forme de l'homme : car tout ainsi que l'homme est soutenu en sa hauteur et grandeur à cause des os, et sans iceux serait plus acroupi qu'une bouse de vache. En cas pareil ce n'était les pierres et minéraux qui sont les os de la forme des montagnes, elles seraient soudain converties en vallées » (Palissy, 1996a, *Des eaux et fontaines*, vol. II, p. 64, orthographe modernisée).

³¹⁸. Voir à ce propos les observations de Lenoble, 1969, p. 292-293 ; sur l'importance « stratégique » du stoïcisme dans la cosmologie de la Renaissance, voir *supra*, chap. 6, « Le prince démiurge et thaumaturge ».

³¹⁹. Sur « Léonard biologiste », voir entre autres Bodenheimer, 1953, et surtout Keele, 1983, qui analyse de manière générale l'épistémologie du savant et la place centrale qu'y tient l'homme.

³²⁰. Comme le suggère Premuda, 1975, Sénèque, très lu dans la Florence de la fin du *Quattrocento*, a pu jouer un rôle assez déterminant dans la « culture » de Léonard, y compris grâce à des discussions.

³²¹. Sur la place de l'héritage stoïcien dans l'idée de nature développée par les *Questions naturelles*, voir Chaumartin, 1996.

³²². Sénèque, *Questions naturelles*, III, 15, 1 (éd. 1929, vol. I, p. 129) : « *Placet natura regi terram, et quidem ad nostrorum corporum exemplar, in quibus et uenae sunt et arteriae, illae sanguinis, hae sirtus receptacula* » ; voir *supra*, chap. 3, « Une iconographie plurivoque ».

³²³. Voir *supra*, chap. 5, « À l'origine des sources ».

importantes accumulations d'eau se trouvent dans les profondes cavernes et concavités de la Terre³²⁴ ?

Tel est l'un des arguments qu'emploie Giordano Bruno lorsqu'il critique la disposition des quatre éléments fixée par la cosmologie d'Aristote, au cours de sa démonstration d'une pluralité infinie des mondes³²⁵. Les phénomènes météorologiques

procèdent de la vie et de la respiration de ce grand vivant, cette divinité que nous appelons la Terre et qui fut nommée Cérès, figurée par Isis, appelée Proserpine et Diane³²⁶.

La vision organique et physiologique du monde s'applique encore, et Bruno tend même à l'amplifier, puisque l'analogie biologique lui sert à mettre en éclat la conception scalaire des sphères élémentaires établie par Aristote (terre, eau, air, feu). L'opération consiste subtilement à faire jouer contre la cosmologie du Stagirite sa météorologie et sa biologie, fondées conceptuellement sur des combinaisons des quatre éléments de complexité croissante, mixtes et météores, homéomères (tissus homogènes) et anhoméomères (organes). Il s'agit en somme de faire sauter la frontière ontologique entre le monde sublunaire et le ciel, prétendument composé d'éther incorruptible :

Dans ces astres ou ces mondes, comme on voudra les appeler, ces parties dissemblables sont ordonnées de la même façon que les complexions diverses et variées de pierres, étangs, fleuves, sources, mers, sables, métaux, cavernes, monts, plaines et autres semblables espèces de corps composés, de sites et de figures, exactement comme se trouvent dans les animaux des parties dites hétérogènes suivant les multiples et diverses complexions d'os, d'intestins, de veines, d'artères, de chair, de nerfs, de poumons, de membres de différentes figures ; ayant leurs monts, leurs vallées, leurs cavités, leurs eaux, leurs souffles, leurs feux, avec des accidents analogues à tous les phénomènes météorologiques : comme sont les catarrhes, érysipèles, calculs, vertiges, fièvres et autres innombrables dispositions et états, qui correspondent aux brouillards, pluies, neiges, canicules, ignitions, aux éclairs, tonnerres, tremblements de terre et vents, aux tempêtes torrides et chargées d'algues boueuses³²⁷.

³²⁴. Bruno, 1995, III, p. 217 : « *onde è aperto che l'acqui non meno son dentro le viscere di quella, che gli umori e sangue dentro le nostre ? Chi non sa che nelle profonde caverne e concavità di la terra son le congregazioni principali de l'acqua ?* » (trad. p. 216). Ce passage doit sans doute être compté parmi les « dettes » de Bruno à l'égard des théories météorologiques exposées par Sénèque (voir p. 402, note 32 dans l'édition citée) ; Granada, 1999, p. 156-157, en signale d'autres, sur la question des comètes.

³²⁵. Pour la cosmologie de Bruno, voir notamment Koyré, 1973a, p. 60 et suiv., ainsi que Michel, 1962 ; sur l'idée de nature chez ce philosophe, Védrine, 1967.

³²⁶. Bruno, 1995, III, p. 219-221 « *procedono dalla vita e spiramento di questo grande animale e nume che chiamiamo terra, nomorno Cerere, figurorno per Iside, intitolorno Proserpina e Diana* » (trad. p. 218-220).

³²⁷. Bruno, 1995, III, p. 215 : « *In questi dunque astri o mondi (com le vogliam dire) non altrimenti si intendono ordinate queste parti dissimilari secondo varie e diverse complessioni di pietre, stagni, fiumi, fonti, mari, arene, metalli, caverne, monti, piani et altre simili specie di corpi composti, de siti e figure, che ne gli animali son le parti dette eterogenee secondo diverse e varie complessioni di ossa, di intestini, di vene, di arterie, di carne, di nervi, di pulmone, di membri di una e di un'altra figura ; presentando gli suoi monti, le sue valli, gli suoi recessi, le sue acqui, gli suoi spiriti, gli suoi fuochi, con accidenti proporzionati a*

Dans *De l'infini, de l'univers et des mondes* (1584), l'*épistème* de la similitude, dont Bruno est sans doute l'un des tenants les plus convaincus³²⁸, vient ainsi niveler les hiérarchies ontologiques tout en insistant sur la double *varietas* du monde et du vivant, que la philosophie mécaniste tendra plutôt à ramener à l'uniformité par la mathématisation du réel. Le paradigme du microcosme fonctionne ici à plein : non seulement l'homme contient en lui les quatre éléments – les quatre humeurs, combinaisons des quatre qualités à partir de la tradition hippocratique³²⁹ –, non seulement son anatomie équivaut à une géographie comme chez Léonard, mais sa physiologie et surtout ses « accidents » que sont les maladies correspondent, précisément, aux bouleversements météorologiques.

En bref, nous sommes face à une matrice qui, à la manière de Vertumne toujours différent et toujours semblable, nourrit de multiples pans de la pensée de la Renaissance. Si l'un des grands points de départ est fourni par Platon, l'analogie entre l'homme et le monde est alors loin de porter une étiquette doctrinale ; elle tient plutôt un rôle structurel – elle participe au « socle épistémique », dirait Foucault –, en servant dans la plupart des cas de substrat à une caractérisation plus poussée en fonction d'enjeux philosophiques déterminés, ainsi que Bruno l'illustre assez bien.

Bien entendu, l'époque n'a pas forcément besoin de passer par un équipement conceptuel aussi affûté que le sien pour saisir une correspondance entre un paysage et un visage, entre une montagne et une figure humaine. L'analogie peut rester de l'ordre de la métaphore. En Ombrie, Montaigne note que « parmi ces montagnes si fertiles, l'Apennin montre ses têtes renfrognées et inaccessibles³³⁰ ». Dans la première partie du *Journal*, le secrétaire fait le même type de remarques ; traversant les Alpes, les voyageurs s'attendent aux pires difficultés, « mais les montagnes d'autour, même sur notre main gauche, s'étendent si mollement qu'elles se laissent testonner [coiffer] et peigner jusques aux oreilles », et un peu

tutte meteoriche impressioni : quai sono gli catarri, le erispile, gli calculi, le vertigini, le febri et altre innumerabili disposizioni et abiti, che rispondeno alle nebbie, piogge, nevi, caumi, accensioni, alle saette, tuoni, terremoti e venti, a fervide et algose tempeste » (trad. p. 215, légèrement modifiée).

³²⁸. Voir par exemple le cinquième dialogue de *La Cena delle ceneri* (1584), où la similitude, en lieu et place de la causalité, fonde un réseau de relations réciproques à travers le cosmos ; Bruno y expose en particulier sa théorie des quatre mouvements de la Terre selon une perspective vitaliste et finaliste (Bruno, 1994, V, p. 270 et suiv.).

³²⁹. Voir Klibansky – Panofsky – Saxl, 1989, p. 31 et suiv.

³³⁰. Montaigne, 1983, p. 244.

plus loin, « les montagnes, même sur notre main droite, étendent un peu leur ventre et s'allongent³³¹ ».

Robert Lenoble postulait l'unité de l'idée de nature à une période donnée : la nature des savants et des philosophes serait la même que celle des poètes et des artistes³³². L'hypothèse reste encore discutable, mais il faut bien convenir que ce qu'observe l'histoire des idées est bien souvent la partie visible d'un iceberg, celui que l'histoire des mentalités s'attache de son côté à déchiffrer. En l'occurrence, la correspondance établie par Bruno entre pathologie et météorologie a également été perçue, voire vécue – plutôt que conçue – par l'auteur des *Essais*, obsédé par les désordres de son propre corps et les progrès de sa gravelle³³³. Lorsqu'il médite sur les inondations, les modifications des cours d'eau et l'ensablement des littoraux, il écrit :

Il semble qu'il y ait des mouvements, naturels les uns, les autres fiévreux, en ces grands corps comme en les nôtres³³⁴.

Des Présocratiques jusqu'à Descartes, la météorologie a fourni aux philosophes l'un des modèles pour penser l'intériorité humaine à partir d'une projection anthropocentrique³³⁵. « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville », continuera à dire un poète quelques siècles plus tard.

Le XVI^e siècle est largement imprégné par cette « rêverie culturelle » de la correspondance entre l'homme et le monde, de ses versants animistes, vitalistes, finalistes, en un mot anthropocentriques³³⁶. On n'oubliera pas que l'analogie entre microcosme et macrocosme donne également lieu, au travers des théories sur les proportions, à la part non moins profonde des considérations sur la *symmetria*³³⁷ – qui conduit à la *concinntas* albertienne –, sur le canon vitruvien médité par Léonard, sur l'harmonie des sphères³³⁸ ; les croisements y sont multiples entre esthétique et cosmologie, où l'arithmétique et la

³³¹. Montaigne, 1983, p. 145 et 148.

³³². Lenoble, 1969, en particulier p. 300 pour la Renaissance.

³³³. Voir notamment Desormonts, 1995.

³³⁴. Montaigne, 1992, I, 31, vol. I, p. 204.

³³⁵. Je renvoie au livre de Parrochia, 1997.

³³⁶. Ou « fortement » anthropocentriques, dans la mesure où « tous nos modèles de la nature le sont », comme le souligne Moscovici, 1977, p. 22.

³³⁷. Pigeaud, 1995, donne de nombreuses pistes à ce sujet.

³³⁸. La question des sphères célestes dans l'histoire des doctrines cosmologiques a récemment fait l'objet d'une enquête remarquable de la part de Lerner, 1996-97.

géométrie tissent à nouveau des ponts entre l'homme et le monde. La musique, l'architecture s'en sont nourries³³⁹ ; l'art des jardins est loin d'y avoir été étranger³⁴⁰. Cependant, il est possible de les laisser de côté pour la question présente : à la Renaissance – mais non dans l'Antiquité, j'en dirai quelques mots plus loin –, elles fondent essentiellement des démarches abstraites, plus ou moins rivées aux mathématiques. Ce qui d'ailleurs n'implique pas forcément qu'elles ne donnent aucune prise à l'imaginaire, que l'anthropocentrisme en soit exclu ou encore l'anthropomorphisme absent. Mais, surtout, Pratolino ne manifeste guère d'affinités avec la science du nombre et sa mystique du carré ou du cercle...

Pourquoi le complexe de Vertumne, comme je l'ai appelé, a-t-il partie liée avec le jardin ? La réponse que je voudrais donner implique que Pratolino, comme j'ai essayé de le montrer à maintes reprises, soit l'une des expressions les plus abouties de cet art tel qu'il a pu se développer au XVI^e siècle.

Dans un bref essai dont les conclusions n'ont pas été assez discutées, André Chastel s'est interrogé sur la notion de « milieu » dans la Renaissance italienne. Le terme *aria* trouve par exemple chez Vasari une double acception : c'est à la fois le climat et l'environnement culturel propre à une région, à une cité. Ce balancement pourrait s'expliquer par un arrière-plan mental qui se reflète en particulier dans l'approche médicale du *De vita* de Ficin : l'homme est dépendant de son milieu mais peut en contrôler les effets. Il faut, explique Ficin, sélectionner son habitat et suivre certains préceptes dictés par une magie astrologique, fondée sur une solidarité entre les êtres, un réseau d'interactions qui demeure lié à l'analogie du corps humain. Le commentaire de Chastel est tout à fait éclairant :

Il s'agit là, en un sens, d'une intuition « écologique », mais à l'échelle du cosmos. (...) L'anthropomorphisme, dont se rend capable – ou coupable – la Renaissance, ne consiste pas à découvrir dans tous les aspects du réel des finalités intéressantes pour l'homme ; il consiste à tout analyser et à tout interpréter sur le *modèle* du corps humain. Celui-ci constitue une médiation normale, un moyen d'intelligibilité, un instrument de connaissance scientifique. (...) L'univers est un vivant gigantesque, d'une merveilleuse diversité, mais il n'y a qu'un microcosme : l'homme.

³³⁹. Il faut au moins citer l'étude de Wittkower, 1994, et les analyses concises de Chastel – Klein, 1995, « Classicisme et "symmetria" », p. 97-104.

³⁴⁰. Voir par exemple Galletti, 1995.

Pour l'historien, cette intuition limitée débouche sur le statut fortement imaginaire du paysage en peinture, qui reste soumis à une transposition poétique, et surtout à la place centrale du jardin :

Le jardin reconduit la nature à l'ordre des symboles éprouvés ; il offre une espèce de contraction à l'usage de l'homme de la nature inépuisable, gracieuse et bénéfique. (...) Il doit s'offrir comme un petit système de symbiose coordonnée. Seulement, c'est un trompe-l'œil, une maquette, où tous les mouvements de la nature sont répétés et contrôlés artificiellement. (...) Le jardin a toutes les séductions du modèle réduit³⁴¹.

Je crois avoir montré à partir du cas de Pratolino qu'en bien des points, ces fortes propositions sont justes. Espace rafraîchi et verdoyant, aéré et immune, le jardin est un refuge où la nature se voit désarmée de ses périls³⁴². Rassemblement de la *natura naturata*, il se donne comme point d'observation idéal ; c'est dans son sein que l'homme atteint la contemplation du cosmos ; il met en scène les phénomènes de la *natura naturans*³⁴³. Quant aux « séductions du modèle réduit », on peut aussi en retrouver les traces. La description vaticane évoque les fontaines aménagées dans une « salle secrète » du palais et s'ouvrant sur le *giardino segreto*. L'une d'elles forme une véritable « maquette » : une montagne, aux flancs couverts d'une épaisse forêt, est surmontée d'un petit lac, où des automates représentent la métamorphose de Narcisse³⁴⁴. Ce petit théâtre, placé dans l'un des endroits les plus reculés du jardin, est finalement une matérialisation de *topia* en trois dimensions, un paysage mythologique animé³⁴⁵.

³⁴¹. Chastel, 1978, « L'aria : théorie du milieu à la Renaissance » (1973), vol. I, p. 402-405.

³⁴². Voir *supra*, chap. 2, « L'obsession de la *salubritas* », ainsi que chap. 3, « Une physiologie de l'allégresse » et « Des vertus de la verdure ».

³⁴³. Voir *supra*, respectivement chap. 4, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif », et chap. 5.

³⁴⁴. BAV Barb. 5341, fol. 210v-211r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 177) : « Più oltre s'entra in stanza segreta di costa al palagio pur testè edificata con varie sorti di fontanelle, tra le quali ve n'ha una quantunque piccola di grande ingegno lunga quattro braccia e larga due ; la materia di questa non può essere più preziosa perché è di pietre piccole molto nobili e di madreperle. Ivi a lato è un monte alto nelle cui falde un frondissimo bosco risiede. Alla cui testa è una pianura e in mezzo un laghetto, sopra questo s'estolle una fontana piccola d'alabastro che a sua proportion gitta molt'acqua, che cadendo in una tazza di essa con dilettevol suono nel laghetto ricade. Al mentre ch'altri sta rimirando si vede venir dal bosco Narciso in guisa di cacciatore, che camminando per lo prato giunto alla fontana e in essa più fiate affissatosi finalmente vi si getta et vi anniga, dal cui fonte si vede imantimente uscire una verdissima pianta di Narciso. In tanto vedendo ciò, usciva innamorava ivi viene, et trovando lo sventurato amante dolente oltre modo stracciandosi i capelli al suo antro se ne ritorna » ; la dernière phrase est à corriger en tenant compte de la variante dans BRF Ricc. 2312, fol. 130v : « vedendo ciò Eco sua innamorata ivi viene, e trovato morto lo sventurato amante dolente oltre a modo ».

³⁴⁵. Cette fontaine ne semble pas documentée par les sources iconographiques ; nous ne connaissons que le dessin de Guerra sur la « fontana rustica » en forme de loggia à arcade (ici même fig. 46), qui était placée dans l'axe du *giardino segreto* (ici même fig. 45) ; voir sur ce point *Il concerto di statue*, 1986, p. 138, n° 92. Vezzosi, 1988, p. 29-31, avance l'hypothèse que l'automate ait été réalisé par Bonaventura da Orvieto dans les années 1580, puis transféré à l'intérieur de l'*Apennin* dans les années 1590 et réadapté par Tommaso Francini.

L'ensemble dominé par l'*Apennin*, sorte de grand *opus topiarium*, est au contraire immédiatement visible. Une montagne, un torrent, un lac : l'image est bien une réduction géographique, où le « filtre » de l'anthropomorphisme mis en avant par Chastel informerait la représentation. Il faut aller plus loin. Fortement qualifié par des « connotations » météorologiques comme nous l'avons vu³⁴⁶, le colosse en vient à se présenter comme une allégorie de la Terre. Les grottes qui y sont creusées composent cette anatomie intérieure que Sénèque ou encore Léonard attribuent au monde souterrain. Dans le même temps, l'*Apennin* et son *prato* assurent une mise en abyme du site et de la villa. Le jardin contiendrait sa propre représentation symbolique et métamorphique, ainsi que le suggère l'*Egloga*, ou en tout cas celle de son *genius loci*.

Un « petit système de symbiose coordonnée » : pour Chastel, le jardin de la Renaissance renvoie directement à cette intuition écologique limitée, « la représentation de la nature physique à son *optimum*, comme un ensemble de relations favorables et fécondes ». À Pratolino, ce niveau ne se réduit pourtant pas à ce qu'il appelle le « sens générique de l'écologie³⁴⁷ », à un regard sur la nature qui part de l'homme, modèle obsessionnel de son fonctionnement, et y retourne, en tant que premier destinataire de ses bienfaits. Plantations, collines, grottes et cours d'eau artificiels : le *barco* reproduit en miniature son propre environnement, les massifs boisés de l'Apennin. Si la représentation topographique construite par l'iconographie et la spatialité se double d'une certaine modélisation des phénomènes – allégorique, mimétique, métaphorique –, en parvenant dès lors à constituer un système structurel et dynamique³⁴⁸, elle réussit en même temps à concilier l'universel et le particulier : les « mouvements des eaux de l'Univers » sont illustrés par des références au territoire. Quatre figures ponctuent le voyage symbolique de l'eau sur l'axe central : *Jupiter*, l'*Apennin*, le *Mugnone* et une *Lavandière*. Un ordre céleste régit le flux permanent des phénomènes, et ceux-ci contribuent à la fertilité de la Toscane et à la vie des êtres humains. Le poème d'Agolanti reflète en partie cette dimension symbolique, notamment lorsque Daphnis parvient jusqu'à la fontaine de Jupiter :

Au-dessus du labyrinthe il ne trône que
pour foudroyer quiconque du grand Pratolino

³⁴⁶. Voir *supra*, chap. 3, « Une iconographie plurivoque ».

³⁴⁷. Chastel, 1978, vol. I, p. 403 et 405.

³⁴⁸. Voir *supra*, chap. 5, en particulier « L'esprit de système ».

voudrait abîmer un seul arbre,
ou troubler les eaux qui de l'Apennin
descendent en arrosant le sol de la terre nourricière,
formant plus d'une source cristalline,
qui font un fleuve, et ce fleuve une mer³⁴⁹.

Toutefois, ce n'est pas directement à la mer que ces eaux aboutissent, mais à une femme qui lave son linge.

Pratolino montre les mouvements de l'eau tant dans leur ampleur cosmique que dans leur réalité locale et leur utilisation pour les activités humaines. La polarité entre le *Jupiter* et la *Lavandière* en est peut-être la manifestation la plus parlante : symboliquement, l'espace du jardin se déploie entre le macrocosme et le microcosme. Il se dirait lui-même comme médiation entre les forces de l'univers et la personne humaine ; l'*Apennin*, en tant que *paysage*, serait donc l'incarnation de Pratolino en tant que *milieu*.

Du corps de l'homme au corps du monde, la pensée antique avait déjà fait une place au jardin. Comme l'a bien vu Jackie Pigeaud, le lien tissé entre art et vivant passe aussi par cet intermédiaire, et ce à partir du *Timée* de Platon³⁵⁰ :

Toutes les espèces végétales, ceux qui sont plus puissants les ont plantées pour servir de nourriture à nous qui sommes moins puissants. Après quoi ils ont creusé à travers notre corps lui-même des canaux, pareils aux canaux qu'on creuse dans les jardins, afin qu'il fût irrigué comme un jardin par l'eau qui y coule³⁵¹.

C'est par cette analogie biologique que la tradition médicale a élaboré un modèle de la circulation sanguine comme irrigation d'un jardin. Aristote reprend le même exemple :

C'est ainsi que dans les jardins [*kèpois*] l'irrigation se fait à partir d'un principe unique, d'une seule source, par une foule de conduits qui sans cesse se dirigent dans des directions différentes, afin de porter l'eau partout, (...) de manière que (...) les plantes du jardin poussent grâce à l'eau (...) : de la même façon la nature a canalisé le sang dans tout le corps, puisque c'est le sang qui constitue la matière de tout le corps³⁵².

³⁴⁹. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 8, fol. 92r : « *Di sovra 'l laberinto siede solo / Per fulminar chi del gran Pratolino / Guastar volesse un arbuscello solo, / O turbar l'acque, che da l'Appennino / Scendon bagnando a l'alma terra il suolo, / Formando più d'un fonte cristallino, / Ch'un chiaro fiume fanno, e 'l fiume un mare* » ; de même fol. 100r : « *Là fanno i fonti un fiume, e 'l fiume un mare* ».

³⁵⁰. Pigeaud, 1995 p. 68, qui signale les deux autres textes que je vais à mon tour exploiter.

³⁵¹. Platon, *Timée*, 77c (éd. 1992, p. 195)

³⁵². Aristote, *Parties des animaux*, III, 5, 668a 11-19 (éd. 1993, p. 83).

Et l'on ne s'étonne guère que chez Galien, cette représentation finaliste soit poussée d'un cran et implique, de manière très stoïcienne, l'idée fondamentale d'une ingéniosité de l'« artiste nature », qui est ici une nature *jardinière* :

Les conduits des jardins vous donneront de ceci une idée fort nette. Ces conduits distribuent de l'eau à tout leur voisinage ; plus loin elle ne peut arriver ; aussi est-on forcé, à l'aide de beaucoup de petits canaux dérivés du grand courant, d'amener le cours d'eau dans chaque partie du jardin. Les intervalles laissés entre ces petits canaux sont de la grandeur suffisante pour qu'ils jouissent pleinement de l'humidité qu'ils attirent et qui les pénètre de chaque côté. La même chose a lieu dans le corps des animaux. Beaucoup de canaux ramifiés dans toutes leurs parties leur amènent le sang comme l'eau dans un jardin. Les intervalles entre ces vaisseaux ont été, dès le principe, admirablement ménagés par la nature³⁵³.

Le parcours du sang dans le corps est réglé par une providence, réglé comme celui de l'eau dans un jardin.

Mais au XVI^e siècle, la proposition trouve facilement son symétrique. C'est justement un médecin qui le dit avec ferme conviction. Dans son ouvrage sur le Tibre, Andrea Bacci, cet hydrologue qui fait autorité dans la péninsule³⁵⁴, montre le même enthousiasme que Galien pour l'anatomie du « grand corps » du monde :

Les fleuves l'emportent de loin en excellence dans ce spectacle de la nature ; en effet, il ne leur fut pas ordonné de rester enfermés ou confinés dans les concavités de la terre, comme le sont les mers et les lacs ; au contraire, nés pour se répandre dans le monde entier, ils divisent les régions, tracent des frontières entre des pays, apportent des brises rafraîchissantes, désaltèrent les animaux, tempèrent l'aridité de la terre, font germer les plantes et remplissent les campagnes de toutes les grâces de la nature³⁵⁵.

Je crois qu'il faut lire ces lignes en gardant à l'esprit l'analogie constamment cultivée depuis Platon entre les circulations de l'eau et du sang. Pour Bacci, la nature est organisée selon une visée constante : assurer la profusion de la vie et donc nourrir chaque partie du tout qu'elle compose ; l'homme est au centre du système, y compris comme « animal politique ». Mais, au moins métaphoriquement, le jardin se tient là aussi au « milieu » :

³⁵³. Galien, 1994, *Des facultés naturelles*, III, 15, vol. II, p. 119-120.

³⁵⁴. Voir *supra*, chap. 5, « À l'origine des sources ».

³⁵⁵. Bacci, 1576, I, p. 3-4 : « di gran lunga avanzano i fiumi ogni eccellenza in questo spettacolo di natura ; con ciò sia che non fu loro ordinato che e' docessero star rinchiusi o confinati nelle concavità della terra, sì come stanno i mari et i laghi ; anzi che nascendo a far copia di loro a tutto 'l Mondo, dividono le regioni, pongono i confini tra un paese e l'altro, recano freschissime aere, satiano gli animali, temprano l'aridità della terra, fanno germogliar le piante e riempiono le campagne di tutte le gratie di natura ».

L'eau a le pouvoir de s'élever (ce qui émerveille toute la sagesse humaine) jusqu'aux cimes des hautes montagnes, d'où elle vient à naître, et d'où elle peut plus commodément prendre un cours divers, afin d'irriguer et de tempérer cet admirable jardin que le Créateur de toutes choses a agencé pour la vie des êtres vivants³⁵⁶.

Leçon lyrique sur le finalisme de la Création que le Tasse, sans doute sur les traces de Bacci, chantera de son côté dans le *Mondo creato*³⁵⁷.

Dans l'imaginaire analogique de la Renaissance, l'homme et l'univers sont les deux termes d'une chaîne dont le maillon central serait le jardin, paradigme pour penser le finalisme de la *phusis* – comme toujours en fonction de la *technè*. Parallèlement, les fondements médicaux de l'idéologie de la villégiature donnent pour fonction au jardin d'assurer une médiation entre le corps et son environnement, d'être un milieu bénéfique où se concentre ce que la nature a de meilleur. Microcosme et macrocosme s'y rejoignent. Pratolino est sans doute l'expression la plus aboutie de cette rencontre, pour laquelle le terme de *mésocosme* mérite d'être forgé. Parallèlement encore, les fondements politiques de l'idéologie de la représentation, à commencer par celle des Médicis illustrée à Castello, font du jardin une réduction symbolique du territoire ; les conclusions dégagées ici valent d'ailleurs dans une très large mesure pour la villa d'Este à Tivoli³⁵⁸. C'est ce que Chastel n'a pas assez souligné : les grands jardins du XVI^e siècle ne sont pas seulement l'image fictive du paradis terrestre, ils portent sans cesse la marque de leur créateur – du commanditaire –, qui a rendu le paradis possible sur un morceau de terre. Tous les fruits se rassemblent pour composer un visage. Le paysage anthropomorphe du jardin est un double portrait allégorique, celui d'un État en Éden et de son prince en Vertumne.

³⁵⁶. Bacci, 1576, I, p. 2-3 : « [l'acqua] ha possanza di salire (di che stupisce tutta la sapienza umana) sino alle cime de gli altissimi monti, donde ella venga a nascere, e donde più opportunamente possa pigliare diverso corso, ad irrigare e temperare questo mirabil giardino, che 'l Creatore di tutte le cose ha ordinato per la vita de' viventi ».

³⁵⁷. Voir Camporesi, 1995, p. 118-124.

³⁵⁸. Voir *supra*, chap. 5, « Jardins hydrographiques », ainsi que Fagiolo, 1979b, qui montre en outre que l'analogie entre circulation sanguine et irrigation hydraulique apparaît très précisément chez Pirro Ligorio : les eaux universelles, « versando da perpetui fonti arricchiscono la terra e la bagnano et l'alimentano a guisa de le vene del corpo umano, si separano in rami ; traboccando dall'altissime montagne o nascendo dalle radici d'esse o spargendosi per larghi campi » (*Libro dell'antichità*, Bibl. Naz. Naples, ms. XIII. B. 9, article « Iside », cité p. 141).

Le complexe de Vulcain : l'œuvre et l'univers

L'Apennin et le Parnasse, l'Arno et Castalie : par sa géographie symbolique, Pratolino semble appartenir à ce que Foucault appelle les *hétérotopies*, les « espaces autres » qui ont « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ». On sait que l'historien et philosophe fait du jardin « l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires » ; il souligne à ce sujet :

Le jardin, c'est un tapis où le monde entier vient accomplir sa perfection symbolique (...).

Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante³⁵⁹.

Toutefois, en tant que *mésocosme* comme je l'appelle de mon côté, Pratolino illustre aussi cette spécificité difficile à saisir du jardin : c'est une hétérotopie qui en représentant son entour fait retour sur elle-même. L'*Apennin* figure du dedans ce qu'est le dehors du *barco*. Paradoxe qui est sans doute lourd d'enjeux.

Il s'agit au fond de l'une des structures « en abyme » qui, à plusieurs reprises, sont apparues dans cette enquête comme l'un des traits des jardins du second XVI^e siècle qui les apparentent à la conception antique de l'*ars topiaria*. Ce jeu de miroir, nous l'avons aussi décelé dans le rapport entre représentation *in visu* et dispositif *in situ*, à propos de la vue à vol d'oiseau comme image synthétique du site, aspect pour lequel Pline le Jeune pourrait fournir un point de départ³⁶⁰. Il est tentant d'aller chercher à la question soulevée ici des racines du côté de la culture hellénistique, obsédée par les vertiges rhétoriques d'une représentation se désignant elle-même, comme peut l'être toute *ekphrasis*³⁶¹. Point n'est besoin d'aller bien loin pour rencontrer une idée très proche et mise en jeu, justement, au sujet du jardin. Comme Agolanti y invite, il suffit de relire le *Daphnis et Chloé* de Longus³⁶².

³⁵⁹. Foucault, 1994, « Des espaces autres » (1984), p. 758-759.

³⁶⁰. Voir ci-dessus, « *Ut pictura poesis* ».

³⁶¹. Voir *supra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

³⁶². Voir à ce sujet Pigeaud, 1995, « Épilogue : le monde comme un jardin », p. 345-352 ; je vais reprendre certains points de son commentaire en les nuancant et en les complétant pour ce qui nous intéresse ici, la mise en abyme de la représentation. Pour la question de l'image chez Longus, voir aussi Marin, 1993, « Le descripteur fantaisiste », p. 72 et suiv., ainsi que les recherches d'Imbert, 1992, sur l'*ekphrasis* dans le roman grec.

Rouvrons les premières pages ; le roman s'y place sous le signe d'une forme d'*ut pictura poesis* :

À Lesbos, alors que je chassais dans le bois sacré des Nymphes, je vis un spectacle, le plus beau que j'ai jamais vu : c'était un tableau peint, qui contenait une histoire d'amour. Le bois, sans doute, était beau ; il y avait beaucoup d'arbres, de fleurs, d'eau courante ; une seule source donnait à tout la vie, aux fleurs et aux arbres, mais la peinture était plus charmante encore, car elle témoignait d'un art extraordinaire (...). Je vis là encore bien d'autres choses, toutes concernant l'amour, et, dans mon admiration, l'envie me prit de donner, avec ma plume, un récit rivalisant avec ce tableau³⁶³.

Le site n'est pas tout à fait une forêt sauvage : ce bois sacré est un *locus amoenus* irrigué par une seule source, comme le corps humain l'est par le cœur dans la comparaison opérée par Aristote avec les *kepoi*³⁶⁴. Le tableau est placé dans un « jardin » naturel. Par la suite Longus joue fréquemment sur une telle ambiguïté entre art et nature. Un bateau longe les campagnes de Mytilène :

La côte offre (...) des jardins et des bocages, les uns dus à la nature, les autres ouvrages des hommes, et tous fort agréables pour les ébats des jeunes gens³⁶⁵.

Le vieux Philétas explique :

J'ai un jardin que j'ai fait moi-même (...) ; il est touffu, ombragé, et trois sources l'arrosent ; si on ôtait la haie, on se croirait dans un bocage³⁶⁶.

Seule la clôture identifie le jardin comme espace artificiel. Tous ces éléments sont repris, identiques ou renversés, dans le jardin soigné par Lamon, évoqué au quatrième livre. Situé sur la côte, il s'ouvre sur le panorama d'où, plus tôt dans le roman, le regard s'était posé :

De là, on découvrait la plaine, et l'on pouvait voir les bergers, on découvrait la mer, et l'on apercevait les bateaux qui passaient, si bien que cela aussi était l'un des charmes de ce jardin³⁶⁷.

Rapproché des *paradeisoi* perses, il a l'apparence d'un paysage où toute la variété du monde végétal aurait été rassemblée, mais reste circonscrit par une limite :

Ce jardin était une fort belle chose, pareille aux jardins royaux. (...) On aurait dit une grande plaine. Il y avait là tous les arbres (...). Les arbres fruitiers étaient à l'intérieur, comme entourés d'une garde ; les arbres sans fruits se dressaient tout autour d'eux, comme

³⁶³. Longus, *Daphnis et Chloé*, avant-propos (éd. 1973, p. 19).

³⁶⁴. Ainsi que le relève Pigeaud, 1995, p. 349.

³⁶⁵. Longus, *Daphnis et Chloé*, II, 12 (éd. 1973, p. 49).

³⁶⁶. Longus, *Daphnis et Chloé*, II, 3 (éd. 1973, p. 44).

³⁶⁷. Longus, *Daphnis et Chloé*, IV, 3 (éd. 1973, p. 87).

une clôture artificielle, ce qui n'empêchait pas qu'un petit mur de pierres sèches ne lui fit une enceinte³⁶⁸.

Le jardinier Lamon trace « des rigoles pour amener l'eau aux fleurs », grâce à la source trouvée par Daphnis³⁶⁹ ; s'il s'agit bien d'un jardin entretenu, cultivé, il intègre la dynamique propre au vivant :

Tout était divisé et séparé, les troncs étaient éloignés les uns des autres, mais, en l'air, les branches se réunissaient et entremêlaient leurs feuillages, et il semblait que ce qui était un effet de la nature fût un effet de l'art.

De même, « il y avait aussi des carrés de fleurs, les uns qui avaient poussé spontanément, les autres les produits de la culture³⁷⁰ ». On peut y voir un archétype du jardin d'Armide chanté par le Tasse :

On croirait (tant le cultivé se mêle au négligé)
que les ornements et les sites ne sont que naturels.
L'art semble être nature, qui par divertissement
imite en se jouant son propre imitateur³⁷¹.

Enfin, point capital, le centre du jardin est occupé par une chapelle et un autel. Le lieu est sacré et il entoure, comme dans le prologue du roman, des images peintes :

À l'intérieur du temple se trouvaient des peintures se rapportant à Dionysos : Sémélé en train de le mettre au monde, Ariane endormie, Lycurge enchaîné, Penthée mis en pièces ; il y avait aussi des indiens vaincus, et des Tyrrhéniens métamorphosés ; partout des Satyres en train de fouler le raisin, partout des Bacchantes en train de danser. Et l'on n'avait pas oublié Pan ; il était là également, assis sur un rocher, en train de jouer de la syrinx, et il avait l'air de donner, avec sa musique, le rythme, à la fois aux fondeurs de raisin et aux danseuses³⁷².

Le lecteur se souvient alors d'un épisode précédent du roman, lorsque Philétas joue d'un instrument dont « on aurait pu croire que c'était la première syrinx, celle qu'avait fabriquée Pan », et par laquelle, dit le narrateur, « toutes les syrinx se trouvèrent imitées en une seule ». Philétas entonne un air dionysiaque et le berger Dryas, père adoptif de Chloé, se met « à danser une danse de vendange³⁷³ ».

³⁶⁸. Longus, *Daphnis et Chloé*, IV, 2 (éd. 1973, p. 86-87).

³⁶⁹. Longus, *Daphnis et Chloé*, IV, 4 (éd. 1973, p. 87).

³⁷⁰. Longus, *Daphnis et Chloé*, IV, 2 (éd. 1973, p. 87).

³⁷¹. Tasse, 1993, XVI, 10, p. 476: « *Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto) / sol naturali e gli ornamenti e i siti. / Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti* » ; voir *supra*, chap. 6, « *Ars naturans* ».

³⁷². Longus, *Daphnis et Chloé*, IV, 3 (éd. 1973, p. 87).

³⁷³. Longus, *Daphnis et Chloé*, II, 35-36 (éd. 1973, p. 61-62).

La trame descriptive tissée par Longus implique une structure de mise en abyme assez proche de celle qui semble travailler les jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle. Au centre d'un bois sacré qui ressemble à un jardin se trouve un tableau, dont le roman va dérouler à sa manière le contenu. Il nous décrit un jardin au centre duquel se trouve un tableau, dont le sujet mythologique, quelques pages auparavant, a été imité dans un épisode du roman³⁷⁴. Au début, le texte se pose comme une représentation discursive parallèle à une représentation iconique ; au dernier livre, il désigne la représentation iconique de ce dont il a lui-même opéré, en son milieu, la description discursive. Il n'est pas déclaré dans le prologue que le roman soit l'*ekphrasis* du tableau « qui contenait une histoire d'amour ». C'est plus subtil : ainsi, en racontant à son tour une histoire d'amour, le narrateur introduit dans un jardin le tableau qui raconte ce qu'il a déjà raconté, mais sur le mode du second degré³⁷⁵.

On pourrait pousser plus avant l'analyse, s'interroger sur la « rivalité » entre écrit et peinture, celle qu'un Philostrate, par exemple, met en jeu³⁷⁶. Mais quelques points méritent surtout d'être notés ici. La structure complexe ébauchée par Longus n'est pas éloignée de ce qui s'observe à Pratolino et dans l'*Apennin* : une image placée au centre de l'œuvre renvoie à la fois à l'œuvre elle-même et au « paysage » qui l'entoure, à ce qui borde son cadre. Chez Longus, c'est ce cadre qui désigne l'œuvre en tant que telle ; ôté, elle deviendrait indiscernable de ce qui lui est extérieur. Il y a une limite, avec un dehors qui se projette si fortement dans un dedans que ce dedans, sans cette frontière, s'identifierait à ce dehors. Il y a une rêverie de la limite en quoi réside le statut ontologique de l'œuvre. Son origine se trouve dans l'*Iliade*. En effet, comme l'a montré Jackie Pigeaud³⁷⁷, Homère y parle d'Héphaïstos comme de l'artisan qui fabrique tout ensemble le bouclier d'Achille et le

³⁷⁴. D'ailleurs, on retrouverait ici le « complexe de Daphnis » comme une sorte de projection d'un imaginaire au second degré sur l'imaginaire pastoral : les bergers du roman imitent les satyres et les nymphes du mythe (Longus, *Daphnis et Chloé*, II, 37 (éd. 1973, p. 62) : « Chloé et Daphnis (...) se mirent à danser la légende qu'avait racontée Lamon. Daphnis imitait Pan, et Chloé Syrinx »). Pour Politien, les bergers – géorgiques – ont les dieux de la nature dans la tête ; chez Longus, les bergers – idylliques – les voient en rêve, en apparition ou dans des images peintes, et ils jouent à vivre leurs légendes. De l'Antiquité à la Renaissance, c'est le pouvoir de la *phantasia* à modeler le réel que le monde bucolique mettrait en scène.

³⁷⁵. Si Jackie Pigeaud ne commente pas le jeu de miroir entre les tableaux dionysiaques du jardin de Lamon et l'épisode de la fête, il invite à le faire en soulignant qu'il faut considérer le roman de Longus, tel que l'introduit son prologue, comme « *un objet écrit placé en face d'un objet peint* » (p. 346).

³⁷⁶. Longus ouvre aussi sur une problématique essentielle de la représentation, un nouveau statut de la *phantasia* – apparition, pouvoir de fabriquer des images – comme force de produire de la réalité, susceptible de susciter une *mimêsis* : voir Pigeaud, 1995, p. 346-347.

³⁷⁷. Pigeaud, 1995, chap. 1 : « La création du monde ou le bouclier d'Achille », p. 21-28.

monde³⁷⁸. L'écu est constitué du monde que le dieu insère en lui. Au moment final où Héphestos clôt le bouclier en plaçant, sur son bord extrême, l'Océan qui entoure le monde, la coïncidence entre les deux se trouve scellée, il y a identité entre le monde et le bouclier. C'est bien la ceinture de l'œuvre qui la fonde comme telle³⁷⁹. Il faut aussi retenir la suggestion de Pigeaud : le récit d'Homère, réflexion du poète sur sa propre technique, engage la pensée de la *poiësis* sur une voie où vacille la constante que l'anthropologie d'un Claude Lévi-Strauss s'est pourtant attachée à mettre en évidence, à savoir que l'œuvre d'art, si grande soit-elle, n'est jamais qu'un modèle réduit³⁸⁰. Car le bouclier d'Achille n'est pas un monde en réduction – un « microcosme ». Il est le monde.

La question que lance Homère dans la culture occidentale, qui va la perturber ou la stimuler par rapport à l'héritage balisé de la *mimësis* aristotélicienne, tient dans la possibilité d'une œuvre qui ne soit pas seulement représentation mais création au sens fort du terme, genèse. L'idée poétique qui part du bouclier d'Achille et se trouve largement embrayée par le mythe du *Timée*³⁸¹, même si Platon s'en défendrait sans doute, c'est que l'artisan – et par la suite l'artiste – possède un pouvoir démiurgique, qu'il est capable tout comme le Créateur d'assembler un monde nouveau. À cette « rêverie culturelle », on pourrait donner le nom de *complexe de Vulcain*. Il faudrait au moins établir ceci : elle a eu une résonance particulière à la Renaissance, et le jardin y a été fortement intégré. À défaut de saisir toutes les implications du problème, je souhaite indiquer l'une des manières dont il peut être posé.

Dans son livre sur *L'Imaginaire de la Renaissance*, Claude-Gilbert Dubois a tenté de recenser les principaux groupes de métaphores employées dans la représentation du monde. « Univers-image ou univers-message » : l'imaginaire cosmique du XVI^e siècle serait

³⁷⁸. Homère, *Iliade*, XVIII, 478-608 (éd. 1955, p. 424-428).

³⁷⁹. Chez Homère bien sûr, qui raconte la fabrication du bouclier au lieu de le décrire – comme le feront la plupart de ses successeurs, dès le Pseudo-Hésiode –, cette limite renvoie à l'achèvement de la création (question qu'aborde amplement le livre de Pigeaud, 1995, en particulier à propos de la peinture au chap. 9, p. 199-211, à partir de Plin l'Ancien). Par rapport à Longus, je dirais même que la perspective est inversée. *Daphnis et Chloé* apparaît, dans sa savante structure, comme la mise en scène d'une série d'emboîtements, un jeu de poupées russes dont le lecteur suit les oscillations d'échelle, un dispositif qui induit un parcours de va-et-vient dans une spatialité qui se noue sur elle-même ; les échos possibles dans l'art des jardins mériteraient sans doute d'être longuement creusés. Le bouclier d'Achille vaut au contraire comme processus dynamique, l'imaginaire discursif semble beaucoup plus temporel que spatial : c'est la puissance performative du langage qui compte.

³⁸⁰. Lévi-Strauss, 1962, p. 33 et suiv.

³⁸¹. Voir Pigeaud, 1995, chap. 3 : « Le regard du créateur : le *Timée* de Platon », p. 45-78.

« une hésitation ou un choix délibéré entre ces deux voies ». Pour y échapper, il aurait fallu construire un troisième groupe de métaphores : celles de « l'univers-objet », dont le champ, selon l'auteur, « va déterminer la naissance d'une pensée "scientifique" ». Le schéma est volontairement simplificateur, puisque Dubois cherche avant tout à dégager des principes de structuration de l'imaginaire. Il relève en particulier que « la représentation imaginaire du monde est prise entre deux termes de comparaison : l'homme, qui entraîne le processus d'humanisation du cosmos » – l'anthropomorphisme qui a retenu notre attention –, « et la divinité, qui entraîne un processus de divination³⁸² ». Mais cette réduction à une tension dialectique manque à mon avis un aspect essentiel, en tout cas pour toute la culture italienne : dans ce réseau ternaire formé par l'homme, le monde et Dieu, la Renaissance a aussi voulu diviniser l'homme. C'est là que se tient le cœur du complexe de Vulcain.

Comme pour la question du vitalisme, Ficin permet de repérer assez clairement certains enjeux dans celle qui nous occupe à présent – les deux étant fortement liées. Du *Timée*, Ficin retient l'idée centrale que le monde est la création parfaite du Démonstrateur :

S'il y a quelque part un art absolument parfait, c'est certainement dans ce qui est la cause de cette admirable organisation du chef-d'œuvre de l'univers [*mirabile hoc opus mundi disponitur*]³⁸³.

Dans tout ce chapitre de la *Théologie platonicienne*, il insiste fortement sur les qualités de cette *technè* qu'a suivie Dieu dans la Création, selon une inflexion qui me paraît marquée par l'aristotélisme (la *phusis* comme principe intrinsèque d'un enchaînement réglé d'opérations) et le stoïcisme (l'immanence de Dieu dans le monde)³⁸⁴. L'univers est un chef-d'œuvre parce que son créateur agit intuitivement :

Car s'il y a dans cet ouvrage ni retard, ni infraction, ni retouche, il n'a y pas d'hésitation dans l'ouvrier. (...) Quiconque possède à fond son art ne demande plus conseil, il agit par habitude, comme la nature par les formes³⁸⁵.

Et parce qu'il agit du dedans de son œuvre :

³⁸² Dubois, 1985, p. 81 et 89.

³⁸³ Ficin, 1964-70, II, 13, vol. I, p. 124 : « *Quod est ars alicubi perfectissima, ibi certe est unde mirabile hoc opus mundi disponitur* » (trad. Raymond Marcel).

³⁸⁴ Le développement présent s'appuie sur ce qui a été dégagé ci-dessus, chap. 6, « Le prince démonstrateur et thaumaturge ». Rappelons que Ficin fait jouer ici le *De mundo* et sa notion de providence contre la doctrine de Lucrèce, c'est-à-dire contre l'idée que le monde puisse être produit par le hasard.

³⁸⁵ Ficin, 1964-70, II, 13, vol. I, p. 123-124 : « *si enim in opere non est mora vel transgressio usquam vel retractatio, non est ambiguitas in opifice. (...) At vero qui artem perfecte callet, nihil consultat amplius, sed ita habitu facit, sicut natura formis* » (trad. Raymond Marcel).

Car il n'utilise pas des matériaux étrangers reçus d'ailleurs, mais les siens qu'il a fait lui-même. Il ne les touche pas de l'extérieur, mais les agite de l'intérieur³⁸⁶.

Ficin ne cite pas Galien, chez qui la nature « industrielle », contrairement au sculpteur, « conforme les parties » de l'intérieur du corps, de telle sorte qu'« il n'est aucune partie qui ne soit touchée, finie et ornée par elle³⁸⁷ ». Mais le philosophe de Careggi, médecin de formation, écrit :

Considère les végétaux et les animaux, dont tous les membres sont organisés [*disposita*] de telle manière que l'un est placé en fonction de l'autre, que l'un est utile à l'autre. Il est sûr que, si l'on en supprime un seul, presque tout l'assemblage se désagrège³⁸⁸.

Il faut s'arrêter un instant. C'est bien chez l'auteur du *De usu partium corporis humani* qu'une telle idée apparaît appliquée au modèle humain, comme dans le *Canon* de Polyclète, mais aussi aux corps des animaux :

Personne ne méconnaît qu'il faille admirer sans réserve l'art dans les œuvres où la proportion est si exactement observée que la moindre addition ou le moindre retranchement suffit à bouleverser l'œuvre tout entière. (...) Et cette perfection, on peut la constater chez les animaux, non pas seulement dans les ligaments, mais aussi dans toutes les autres parties³⁸⁹.

Pigeaud l'a bien établi : l'Antiquité n'a cessé de considérer cette question de la beauté comme rapport de proportions, harmonie entre le tout et les parties, dans un va-et-vient continu entre l'art et le vivant. La *symmetria* passe de Polyclète à Vitruve, qui lui aussi, dans le livre III du *De architectura*, médite sur l'organisation du corps humain et pas seulement sur des mesures arithmétiques³⁹⁰. Je crois qu'il faut compter Ficin parmi ces « rêveurs » sur les relations entre art et vivant. Dans ce chapitre, il veut montrer que Dieu « aime et prend soin de ses créatures [*amat et providet*] », et dès lors qu'il a créé un monde parfait pour les vivants qui le peuplent. Le philosophe poursuit donc :

Bref, tous les membres sont arrangés en fonction de tout le composé, et le composé lui-même, plante et animal, est pourvu d'organes appropriés en vue des travaux de sa nature particulière ; tout est prévu : les aliments nécessaires à tous, les endroits et les moments ; la terre et l'eau tempèrent les aliments, le ciel tempère l'eau et la terre. En fin de compte,

³⁸⁶. Ficin, 1964-70, II, 13, vol. I, p. 121 : « *Neque enim alienas tractat materias quas acceperit aliunde, sed usus quas facit ipse. Neque attingit extrinsecus, sed intrinsecus agitat* » (trad. Raymond Marcel).

³⁸⁷. Galien, 1994, *Des facultés naturelles*, II, 3, vol. II, p. 49.

³⁸⁸. Ficin, 1964-70, II, 13, vol. I, p. 123 : « *Considera plantas et animalia, quorum singula membra ita disposita sunt, ut alterum alterius gratia sit locatum, alterum serviat alteri. Certe uno sublato, tota ferme compago dissolvitur* » (trad. Raymond Marcel, modifiée).

³⁸⁹. Galien, 1994, *De l'utilité des parties du corps humain*, XII, 2, vol. I, p. 243. Pour ce passage, voir le commentaire de Pigeaud, 1995, p. 133.

³⁹⁰. Pigeaud, 1995, chap. 2, « La nature du Beau ou le *Canon* de Polyclète », p. 29-44.

toutes les parties du monde concourent en quelque sorte à la beauté de l'univers entier, de telle sorte qu'on ne peut rien supprimer ni rien ajouter. Si tu avais été chargé de veiller de tout ton conseil sur les arbres et les animaux, t'y serais-tu pris autrement ? Non seulement pas autrement, mais pas aussi bien³⁹¹.

Ne s'agit-il pas précisément de ce « système de symbiose coordonnée » dont parle Chastel à propos des jardins de la Renaissance ? Quand Ficin écrit : « Toutes les parties du monde concourent si harmonieusement à la seule beauté de l'univers, qu'on ne peut rien supprimer ni rien ajouter », il ne se contente pas, comme l'affirme justement Chastel dans son fameux livre sur le philosophe, de reprendre « exactement la définition du beau dans l'art donnée par Alberti pour l'appliquer au Cosmos³⁹² ». On ne saurait oublier que dans le *De re aedificatoria*, la *concinnitas* est d'abord conçue comme « la méthode parfaite et fondamentale de la nature [*absoluta primariaque ratio naturae*] », que l'architecture doit tenter de suivre³⁹³. Ici, Ficin démontre à la fois que le monde est un vivant et une œuvre belle. Un vivant puisqu'il est organisé comme le sont les animaux et les plantes – Dieu « a façonné un vivant unique, visible, ayant à l'intérieur de lui tous les vivants qui lui sont apparentés par nature », disait aussi le *Timée*. Une œuvre belle puisqu'il a été créé par Dieu selon tout l'art avec lequel procède la nature prévoyante, afin que la vie s'épanouisse sur terre – « ce monde est en effet la plus belle des choses qui ont été engendrées, et son fabricant, la meilleure des causes³⁹⁴ », disait « seulement » le *Timée*. Dieu n'est pas un architecte, il est l'architecte du monde. Comme le disait Platon ou plutôt, pour être exact, comme on pouvait le faire dire à

³⁹¹. Ficin, 1964-70, II, 13, vol. I, p. 123 : « *Cuncta denique membra totius compositi gratia sunt digesta, et compositum ipsum, scilicet planta et animal, convenientibus instrumentis instructum ad opera naturae propriae necessaria omnibus alimenta, loca, temporaque provisum ; terra et aqua his alimenta parant, caelum temperat aquam ac terram. Tandem partes mundi cunctae ad unum quemdam totius mundi decorem ita concurrunt, ut nihil subtrahi possit, nihil addi. An si tu omni consilio fuisses arboribus et animalibus provisorus, aliter providisses ? Non aliter, sed neque tam bene* » (trad. Raymond Marcel, ponctuellement modifiée).

³⁹². Chastel, 1975, « «*Deus in terris*» : l'homme artiste universel », p. 57. L'analyse de Chastel est fondamentale pour le point que je développe ici, en cherchant à la dépasser à partir de perspectives ouvertes par Pigeaud, 1995.

³⁹³. Alberti, 1966, IX, 5, p. 817 ; voir de même p. 813 : « *Quicquid enim in medium proferat natura, id omne ex concinnitatis lege moderatur. Neque studium est minus ullum naturae, quam ut quae produxerit, absolute perfecta sint* », et surtout le passage qui précède immédiatement la définition de la *concinnitas*, p. 815 : « *Constat enim corpus omne partibus certis atque suis, ex quibus nimirum si quam ademeris aut maiorem minorem redegeris aut locis transposueris non decentibus, fiet ut, quod isto in copore ad formae decentiam congruebat, vitietur* ». Ce qui renvoie finalement à cette « utilité des parties » traitée par Galien. Il y aurait beaucoup à dire sur les interprétations modernes de la *concinnitas* albertienne, où ce point de départ, « biologique » – la beauté comme arrangement organique qui suivrait le même modèle que la nature façonnant l'être vivant –, est quasiment toujours laissé de côté. L'inconscient de notre culture, pour reprendre la belle formule de Pigeaud, est finalement plus médical que mathématique ; mais c'est peut-être ce que Descartes nous a trop habitués à refouler...

³⁹⁴. Platon, *Timée*, 30d-31a et 29a (éd. 1992, p. 119 et 117).

Platon à partir de Philon d’Alexandrie³⁹⁵. Mais l’homme alors ? Il procède, glisse Ficin, « pas autrement, mais pas aussi bien » que le Créateur.

La contrepartie à ce développement, il faut aller la chercher plus loin dans la *Théologie platonicienne*, dans l’éloge de l’homme comme « artiste universel » selon l’expression de Chastel³⁹⁶, c’est-à-dire lorsque Ficin ne traite plus de l’âme du monde mais de l’âme humaine et aligne les arguments qui prouvent son immortalité. C’est bien la *dignitas hominis*, comme dirait Pic de la Mirandole, qui est en jeu. L’homme n’est pas un animal comme les autres.

On peut remarquer dans ces œuvres d’art comment l’homme utilise tous les matériaux de l’univers et de toute provenance comme s’ils étaient soumis à son service. Il met en œuvre les pierres, les métaux, les végétaux, les animaux et les mue en des formes et figures nombreuses, ce que les bêtes ne font jamais (...). Non seulement l’homme se sert des éléments, mais il les embellit, ce que ne fait aucun animal. Combien admirable la culture de la terre sur toute la surface du globe ! Combien stupéfiante la construction des édifices et des villes ! Combien ingénieuse l’irrigation des eaux ! Il remplit le rôle de Dieu, puisqu’il habite tous les éléments et cultive tout et que, présent sur la terre, il n’est pas absent de l’éther³⁹⁷.

Il s’agit là d’une première voie. L’homme peut *transformer* le monde qui l’entoure, et il produit à son tour de la beauté parce qu’il agit avec *technè*, comme Dieu en créant l’univers. Mais il y a plus. Son intellect rend l’homme semblable à Dieu :

Donc l’intelligence, par l’intellection, conçoit en elle tout ce que Dieu fait dans le monde par son acte d’intelligence. Elle exprime tout cela dans l’air par la parole, elle écrit tout cela avec un roseau sur des feuilles de papier, elle représente tout cela en le façonnant dans la matière même de l’univers³⁹⁸.

C’est une seconde voie. L’homme peut *représenter* le monde grâce au langage et aux images. Et disons que Ficin s’arrête là, sans aller vraiment jusqu’au complexe de Vulcain, qui

³⁹⁵. Pigeaud, 1995, p. 70 et suiv.

³⁹⁶. Chastel 1975, p. 60.

³⁹⁷. Ficin, 1964-70, XIII, 3, vol. II, p. 224-225 : « *In iis artificiis animadvertit licet, quemadmodum homo et omnes et undique tractat mundi materias, quasi homini omni omnes subiiciantur. Tractat, inquam, elementa, lapides, metalla, plantas et animalia, et in multas traducit formas atque figuras ; quod numquam bestiae faciunt (...). Nec utitur tantum elementis homo, sed ornat ; quod nullum facit brutorum. Quam mirabilis per omnem orbem terrae cultura ! Quam stupenda aedificiorum structura et urbium ! Irrigatio aquarum quam artificiosa ! Vicem gerit Dei qui omnia elementa habitat colitque omnia, et terrae praesens non abest ab aethere* » (trad. Raymond Marcel).

³⁹⁸. Ficin, 1964-70, XIII, 3, vol. II, p. 229 : « *Ergo tot concipit mens in seipsa intelligendo, quot Deus intelligendo facit in mundo. Totidem loquendo exprimit in aere. Totidem calamo scribit in chartis. Totidem fabricando in materia mundi figurat* » (trad. Raymond Marcel).

suppose en plus : l'homme peut *créer* un monde nouveau. Mais ces deux voies permettent d'y arriver.

Suivons d'abord la seconde. Politien peut à nouveau servir de guide. Nous avons croisé dans les *Silves* des paysages réels, ceux de Poggio a Caiano ou de Fiesole à la fin d'*Ambra* et de *Rusticus*, et des paysages imaginaires, ceux qui emplissent l'âme des paysans. Il en est aussi de symboliques³⁹⁹. La conclusion de *Manto* compare l'éloquence et le monde. C'est la *varietas* des « visages » (*vultus*) qui produit la beauté :

Ici en une généreuse fécondité abondent les moissons luxuriantes ; ici un troupeau broute des herbes tendres ; ici la vigne flexible enlace un orme ; là se dressent des rouvres sur leur tronc moussu ; ici s'étendent de vastes mers ; ce rivage est hérissé de grains de sables assoiffés ; de ces montagnes ruissellent des torrents glacés ; ici s'allongent de larges rochers ; ici des antres rocaillieux ouvrent leur cavité ; là se sont étendus des vallons retirés et c'est ainsi que les désaccords même de sa face composent harmonieusement la beauté du monde [*discors pulchrum facies ita temperat orbem*]⁴⁰⁰.

Sur un mode anthologique, l'énumération à dominante virgilienne passe sans solution de continuité d'éléments rattachés au *locus amoenus* à ceux qui constituent le *locus horridus*. La beauté du monde n'est pas célébrée de la même manière que chez Ficin. Politien, qui vient de traiter des *Bucoliques*, en donne une définition qui relève de la poétique et de la rhétorique. La beauté provient d'une *concordia discors*, elle est réglée par une *dispositio*. De ce fait, doit-on noter, il s'agit toujours d'un rapport entre les parties et le tout. Enfin, le dernier vers sonne comme une sentence divine :

Ce domaine est sacré, nul profane ne doit le violer⁴⁰¹.

De même, Politien commence *Rusticus* en chantant « le caractère sacré de la terre qui produit toute chose⁴⁰² ». Dans une telle tonalité lyrique, il n'y aurait pas de place pour la première voie, la transformation du monde. Nous avons vu que Politien ne l'exclut

³⁹⁹. Sur ces trois registres du paysage dans les *Silves*, voir Galand, 1988.

⁴⁰⁰. Politien, 1987, *Manto*, 353-361, p. 168-171 : « *Hic ubere largo / Luxuriant segetes ; hic mollia gramina tondet / Armentum ; hic lentis amicitur vitibus ulmus ; / Illinc muscoso tollunt se robora trunco ; / Hinc maria ampla patent ; bibulis hoc squallet harenis / Littus ; ab his gelidi decurrunt montibus annes ; / Huc nastae incumbunt rupes, hinc scrupae pandunt / Antra sinus ; illinc ualles cubuere reductae. / Et discors pulchrum facies ita temperat orbem* » (trad. Perrine Galand, comme pour les deux passages suivants).

⁴⁰¹. Politien, 1987, *Manto*, 373, p. 170-171 : « *Ad hec nulli perrumpant sacra profani* ».

⁴⁰². Politien, 1987, *Rusticus*, 2, p. 182-183 : « *omnifere sacrum tellutis* ».

pourtant pas lorsqu'il célèbre son protecteur, Laurent de Médicis, qui fait « percer de part en part les monts voisins » de Poggio a Caiano⁴⁰³.

Politien conduit notre route vers le Tasse, pour lequel Dieu a créé le monde avec un art divin qui est un art poétique, sa création étant un poème⁴⁰⁴. Dans ses *Discours de l'art poétique*, l'écrivain énumère à son tour la *varietas* qui compose « ce merveilleux chef-d'œuvre de Dieu que l'on nomme le monde » ; c'est encore l'unité qui fait sa beauté, ce « nœud qui unit et conjoint ensemble toutes ses parties en une discordante concorde, et sans qu'il n'y manque rien il ne se trouve rien de superflu ou de non nécessaire ». Pour le Tasse, chez qui la question de la *dispositio* devient cruciale, le poète excellent est appelé divin parce qu'il est « semblable en ses œuvres à l'artiste suprême » ; il est capable de composer un poème qui soit comme « un monde en abrégé », l'épopée servant de référence⁴⁰⁵. Le poème est un microcosme, le macrocosme est poème. Il faudrait donc lire la *Jérusalem délivrée* dans cette perspective. C'est alors qu'apparaît sous un jour nouveau la description du jardin d'Armide :

Au sortir des sentiers entrelacés
le beau jardin s'ouvrit dans son apparence joyeuse :
dormantes eaux, cristaux mobiles,
fleurs et plantes variées, herbes de toutes sortes,
coteaux ensoleillés, ombreuses vallées,
forêts et grottes s'offrirent en un regard ;
et, ce qui accroît la beauté et le prix de l'œuvre,
l'art, qui fait tout, ne se découvre en rien⁴⁰⁶.

La *varietas* du monde se condense en un jardin. Les couples antithétiques sont juxtaposés. Il y a bien *concordia discors*, résolution du multiple dans une unité ; une seule vue (« *in una vista* ») parvient à saisir la diversité dans son déploiement. Le domaine d'Armide est une sorte d'Aleph, comme le dirait Borges, de lieu qui réunit tous les lieux possibles, en tout cas tous ceux que l'on peut subsumer sous la topique du jardin ; il ne s'agit plus d'une

⁴⁰³. Politien, 1987, *Ambra*, 600-601, p. 284-285.

⁴⁰⁴. Tasse, 1958, *Il Ficinio ovvero dell'Arte*, vol. II, p. 909 : « *E non è maraviglia che la poesia sia naturale negli animi umani, se Dio medesimo, da cui furono create, è poeta, e l'arte divina con la qual fece il mondo fu quasi arte di poetare ; e poema è 'l cielo e 'l mondo tutto* ».

⁴⁰⁵. Tasse, 1997, *Discours de l'art poétique*, II, p. 111 ; texte repris dans *Discours du poème héroïque*, III, p. 235. Voir à ce sujet l'excellente analyse de Graziani, 1997, p. 26-29.

⁴⁰⁶. Tasse, 1993, XVI, 9, p. 476 : « *Poi che lasciâr gli aviluppati calli, / in lieto aspetto il bel giardin s'aperse : / acque stagnanti, mobili cristalli, / fior vari e varie piante, erbe diverse, / apriche collinette, ombrose valli, / selve e spelonche in una vista offerse ; / e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre, / l'arte, che tutto fa, nulla si scopre* ».

hétérotopie mais d'une *hypertopie*⁴⁰⁷. Du moins « dans son apparence », car la création de la magicienne est entièrement factice et relève en fait de l'*utopie*, du non-lieu. Le jardin reproduit le monde extérieur, dont il est séparé d'une limite a priori infranchissable :

Le riche édifice est rond, et au plus clos
de son être, presque au centre du tour
se trouve un jardin : son ornement dépasse
celui des plus célèbres qui jamais fleurirent.
Les démons ourdirent à ses abords
un arrangement de galeries insaisissable et confus,
et parmi les chemins obliques de cet enchevêtrement
trompeur, il gît, impénétrable ⁴⁰⁸.

Le jardin est donc situé au centre d'un labyrinthe, rapproché implicitement de celui de Dédale par la comparaison, quelques strophes plus loin, entre ces sentiers tortueux et le cours du Méandre, le fleuve de Phrygie qu'Ovide avait associé aux sinuosités de l'édifice où était enfermé le Minotaure⁴⁰⁹. Selon Paul Larivaille, le jardin d'Armide est « paradis illusoire des sens en même temps que lieu démoniaque de l'anéantissement de la raison, mais aussi, dans l'imaginaire du Tasse, lieu périlleux d'un art pur, devenu magie démiurgique, sacrilège, une offense à la nature et à son créateur ». Certes si l'on considère la fin du roman, qui, parallèlement à la restauration de Jérusalem, « aboutit aussi à un retour de la nature à la normalité⁴¹⁰ » ; néanmoins, le jardin d'Armide possède également la valeur d'un manifeste esthétique. L'art du poète, tel celui de la fée, est capable de recréer le monde dans une œuvre.

Alors que Ficin célébrait le monde comme l'œuvre de l'art divin, l'univers est pour le Tasse un poème. La Genèse du Créateur est ramenée à l'une des formes de la *poiësis* humaine. En ouvrant la voie au mythe moderne du génie créateur, le philosophe de Careggi préparait finalement le terrain à l'un des grands débats du XVI^e siècle, la rivalité des arts. Il

⁴⁰⁷. L'idée du jardin comme « hypertopie » a récemment été formulée par les recherches de Monique Mosser au sujet du XVIII^e siècle.

⁴⁰⁸. Tasse, 1993, XVI, 1, p. 473 : « *Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ch'è quasi centro al giro, / un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso / di quanti più famosi unqua fioriro. / D'intorno inosservabile e confuso / ordin di loggie i demon fabri ordiro, / e tra le oblique vie di quel fallace / ravigimento impenetrabil giace* ».

⁴⁰⁹. Tasse, 1993, XVI, 8, p. 475-476 ; Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 162-166 (éd. 1969-72, vol. II, p. 66).

⁴¹⁰. Larivaille, 1988, p. 164.

faut en effet souligner le rôle prépondérant que tiennent les métaphores esthétiques du monde au sein du *paragone*⁴¹¹. Castiglione en témoigne dans son éloge de la peinture :

On peut dire que la machine du monde, que nous voyons avec l'immense ciel resplendissant d'étoiles brillantes, et au milieu la terre environnée de mers, nuancée de montagnes, vallées et rivières, ornée d'arbres si variés, de belles fleurs et d'herbes, est une noble et grande peinture, composée [*composta*] par la main de la nature et de Dieu. Celui qui peut l'imiter me paraît digne de louange, et il n'est pas possible d'y parvenir sans la connaissance de beaucoup de choses, comme le sait bien celui qui s'y essaie⁴¹².

Vingt ans plus tard, Varchi semble lui répondre lorsqu'il affirme :

Et ceux qui disent que la machine du monde est une noble et grande peinture exprimeraient davantage la vérité, ainsi que je le pense et comme chacun peut le voir, en disant plutôt sculpture⁴¹³.

Mais c'est avant tout chez Léonard que cette idée prend le plus de relief et va jusqu'au bout de la seconde voie esquissée par Ficin, l'art humain comme représentation de « tout ce que Dieu fait dans le monde par son acte d'intelligence ».

De ce point de vue, ainsi que Chastel l'a finement analysé⁴¹⁴, Léonard reprend à son compte certains thèmes du néoplatonisme florentin en les adaptant à son propre système, où l'art devient l'instrument de la connaissance supérieure et qui reconnaît à la peinture toutes les aptitudes que Ficin pouvait attribuer à l'activité de l'âme. Quelques textes bien connus méritent à cet égard d'être rappelés. L'un des points qui vient constamment justifier la supériorité de la peinture sur les autres arts, en particulier la poésie, tient dans la primauté de la vue. Si le platonisme en faisait par excellence le sens où se reflète la beauté de l'intelligible, Léonard l'associe de son côté à la jouissance « esthétique » de l'univers sensible, en détournant la métaphore platonicienne de la condition humaine :

⁴¹¹. Parmi les travaux récents sur la question du *paragone*, voir notamment le dossier documentaire réuni dans Fallay d'Este, 1992, et, en ce qui concerne Benedetto Varchi et Vincenzo Borghini, le nouveau recueil de Barocchi, 1998, avec une mise à jour historiographique par rapport à ses éditions critiques précédentes.

⁴¹². Castiglione, 1960, I, 49, p. 82 : « *la machina del mondo, che noi veggiamo coll'ampio cielo di chiare stelle tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata, e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta ; la qual chi po imitare, parmi esser di gran laude degno : né a questo pervenir si po senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova* » (trad. dans Castiglione, 1991, p. 92-93, légèrement modifiée).

⁴¹³. Varchi, 1960, p. 50 : « *E quegli che dicono che la macchina del mondo è una nobile e gran pittura, avrebbero detto più veramente, secondo ch'io penso e come può vedere ciascuno, se avessero detto scultura* » (également dans Barocchi, 1998, p. 49).

⁴¹⁴. Chastel, 1982, p. 419-424.

Ne vois-tu pas que l'œil embrasse la beauté du monde entier ? (...) Il sert de fenêtre au corps humain, par où l'âme contemple la beauté du monde et en jouit, acceptant ainsi la prison du corps, qui, sans ce pouvoir, ferait son tourment.

Il faut d'ailleurs noter que Léonard fait dépendre tous les arts humains – au sens *classique* du terme – de la faculté visuelle, ce qui laisse place dans sa doctrine à ce que j'ai appelé la première voie ficinienne, la transformation de la nature. L'œil, écrit-il, « a ajouté à la nature l'ornement de l'agriculture et les jardins plaisants⁴¹⁵ ». La villégiature se trouve intégrée de la même manière à ce système par le biais de sa fonction contemplative, celle que mettront en avant les traités du XVI^e siècle sur les traces du néoplatonisme florentin⁴¹⁶ :

Qu'est-ce qui te pousse, ô homme ! à quitter ta demeure en ville et à laisser parents et amis pour aller à la campagne par monts et par vaux, sinon la beauté naturelle du monde, dont, à bien considérer, tu ne jouis que par le sens de la vue⁴¹⁷ ?

Chez lui aussi, cette « beauté naturelle du monde » est associée à sa *varietas*, cependant qu'en conformité avec l'importance que sa théorie accorde à l'expérience, cette diversité n'apparaît plus générique ni même spécifique, mais bien individuelle. « La nature est si plaisante et si riche dans ses variations que, parmi les arbres de la même espèce, on n'en découvrirait pas un seul qui ressemblât à un autre. » Imitation de la *natura naturata*, la peinture se doit donc d'en tirer les conséquences dans sa pratique : « Lorsqu'il s'agit des prés ou des arbres et d'autres sortes de terrain et de roc et des troncs de ces arbres, tu dois toujours varier, car la nature varie à l'infini⁴¹⁸. » C'est dire que le peintre, tout autre qu'un copiste servile, tend à se mettre à la place de la *natura naturans*.

Dès lors, l'imagination est l'un des concepts sur lesquels s'articule toute la théorie artistique de Léonard. Le poète ne peut que transcrire, avec difficultés, dans l'ordre du

⁴¹⁵. Léonard de Vinci, 1995, I, n° 28 (BAV, Urbino. 1270, fol. 15v-16r), vol. I, p. 152 : « Or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza di tutt'il mondo ? (...) Questo è finestra de l'uman corpo, per la quale la sua via specula, e fruisce la bellezza del mondo ; per questo l'anima si contenta della umana carcere, e senza questo essa umana carcere è suo tormento » ; « Questo ha ornato la natura con l'agricoltura e dilettevoli giardini » (trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 20, p. 89).

⁴¹⁶. Voir *supra*, chap. 3, « L'émerveillement contemplatif ».

⁴¹⁷. Léonard de Vinci, 1995, I, n° 23 (BAV, Urbino. 1270, fol. 12r), vol. I, p. 147 : « Che ti move, o omo, a abandonare le proprie tue abitazioni della città, e lasciare lli parent e amici, et attendere in luoghi campestri per monti e valli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisce ? » (trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 43, p. 113).

⁴¹⁸. Léonard de Vinci, 1995, III, n° 501 (BAV, Urbino. 1270, fol. 157), vol. II, p. 342 : « è tanto dilettevole natura e copiosa nel variare, che infra li alberi della medesima natura non si troverebbe una pianta ch'apresso somigliassi l'altra » ; « Così dicendo de' prati, come delle piante et altre qualità di terrami e sassi, e pedali delle predette piante, varia sempre, perché la natura è variabile in infinito » (trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 52, p. 118, ici modifiée).

langage ; le peintre au contraire donne à voir ce qu'il imagine⁴¹⁹. On peut confronter deux longs passages à ce sujet. Dans le premier, la notion de représentation reste centrale même si celle de création vient s'y superposer. L'art du peintre lui permet de produire toutes les émotions qui sont traditionnellement associées à celui du poète :

Si le peintre veut voir des beautés capables de lui inspirer l'amour, il a la faculté de les créer [*generar*], et s'il veut voir des choses monstrueuses qui font peur, ou bouffonnes pour faire rire, ou encore propres à inspirer la pitié, il est leur maître et dieu ; et s'il veut créer des paysages, des déserts, des lieux d'ombre et de frais pendant les chaleurs, il les représente ; et de même des lieux chauds par mauvais temps. S'il veut des vallées, s'il veut des hautes cimes de montagnes découvrir de grandes étendues, et s'il veut ensuite voir l'horizon de la mer, il en a la puissance, et [de même] si du fond des vallées il veut apercevoir de hautes montagnes, ou des hautes montagnes les vallées basses ou les côtes. Et en effet ce qu'il y a dans l'univers par essence, présence ou fiction, il l'a, dans l'esprit d'abord, puis dans les mains, et celles-ci ont une telle vertu qu'elles engendrent à un moment donné une harmonie de proportions embrassée en un seul regard [*in un solo sguardo*] comme la réalité même⁴²⁰.

La peinture se donne donc comme la reproduction de tout ce que peut contenir le monde, saisi « en un seul regard ». L'immédiateté de l'image est plus efficace que la discursivité du langage. C'est aussi la simultanéité des paysages du jardin d'Armide qui détermine son pouvoir « prismatique ». Le Tasse construit finalement sa description du microcosme magique selon un certain « paradigme pictural⁴²¹ », tandis que Léonard applique à la puissance de la peinture un certain « paradigme poétique »⁴²².

⁴¹⁹. Léonard de Vinci, 1995, I, n° 15 (BAV, Urbino. 1270, fol. 5v-6v), vol. I, p. 139-140 ; trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 24, p. 92.

⁴²⁰. Léonard de Vinci, 1995, I, n° 13 (BAV, Urbino. 1270, fol. 5r), vol. I, p. 138 : « *Se 'l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, lui è signore di generarle, e se vol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevole, lui n'è signore e dio. E se vol generare siti e deserti, lochi ombrosi o foschi ne' tempi caldi, lui li figura, e così lochi caldi ne' tempi freddi. Se vol valli, se vol delle alte cime de' monti scoprire gran campagne, e se vole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore, e se delle basse valli vol vedere li alti monti, o delli alti monti le basse valli e spiagge. Et in effetto ciò ch'è ne l'universo per essenza, presenza o imaginazione, esso l'ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono de tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose* » (trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 46, p. 114, ponctuellement modifiée).

⁴²¹. J'emprunte l'expression à Lichtenstein, 1999, « Le paradigme pictural : le monde comme tableau », p. 129-151.

⁴²². Il ne faut pas oublier que Léonard fut aussi architecte de jardins, notamment pour la villa de Charles d'Ambroise à Milan. Voir à ce propos Vezzosi 1986b, p. 20, et surtout Vezzosi, 1985, qui relève de nombreuses correspondances avec Pratolino, par exemple entre une étude pour la scénographie de la *Danae* de Baldassare Taccone (New York, Metropolitan Museum, reproduit p. 55, fig. 18) et le vivier du Masque. On doit aussi rappeler qu'en 1587, Lelio Gavardi apporta à Florence treize carnets du maître – laissés par Francesco Melzi – dans l'espoir de les vendre à François, espoir auquel le décès du grand-duc coupa court (voir entres autres Berti, 1967, p. 82-83). Même si un lien direct entre Léonard et Pratolino reste conjectural, une forte convergence théorique se dessine.

Chez le Tasse, c'est bien le jardin qui constitue, dans l'espace de la *Jérusalem*, une sorte de « paysage absolu » pour reprendre l'expression du philosophe Rosario Assunto, lequel qualifie ainsi ce qu'il appelle « l'ontologie du jardin » en tant que cristallisation, en un seul lieu, de valeurs esthétiques qui dans le véritable paysage ne sont que « diffuses »⁴²³. La conception de la peinture chez Léonard n'est pas éloignée d'une telle idée. Le second texte le suggère nettement. Le théoricien revendique cette fois le passage de la représentation à la création, et ce passage est de nouveau sous-tendu par un détournement du platonisme, dont les positions métaphysiques sont réinterprétées dans une optique esthétique :

Le caractère divin de la peinture fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu ; car il s'adonne avec une libre puissance à la création [*generazione*] d'espèces diverses : animaux de toutes sortes, plantes, fruits, paysages, campagnes, écroulements de montagne, lieux de crainte et d'épouvante qui terrifient le spectateur, ou encore des lieux charmants, suaves et plaisants, des champs fleuris multicolores, balayés en ondes suaves par des brises suaves, regardant fuir les vents, des rivières qui descendent avec la fougue de grands déluges du haut des montagnes en entraînant des arbres déracinés pêle-mêle avec des rochers, des racines, de la terre, de l'écume, et bousculant tout ce qui s'oppose à leur écoulement. Et la mer, pleine de tempêtes, rivalise et lutte avec les vents contraires⁴²⁴.

Si la polarité entre *locus amœnus* et *locus horridus* transparait encore dans l'énumération, elle se double d'une certaine dialectique de l'ordre humain et du désordre naturel. Dans l'œuvre du peintre, ce désordre apparaît d'ailleurs pris dans deux grandes rêveries complémentaires, celle sur le déluge, le cataclysme destructeur que montrent de nombreux dessins accompagnés de commentaires⁴²⁵, et celle sur les origines, la caverne primordiale – et maternelle – qui se rencontre notamment dans les deux versions de *La Vierge aux rochers*⁴²⁶.

⁴²³. Assunto, 1988, en particulier p. 39-76.

⁴²⁴. Léonard de Vinci, 1995, II, n° 68 (BAV, Urbino. 1270, fol. 36r), vol. I, p. 178-179 : « *La deità ch'ha la scienza del pittore fa chella mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina ; imperò che con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze di varii animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, loghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardanti, et ancora lochi piacevoli, suavi e dilettevoli di fioriti prati con varii colori, piegati da suave onde, dalli suavi moti di venti, riguardando dietro al vento che da loro si fugge ; fiumi discendenti con li empiti de' gran diluvii dalli alti monti, che si cacciano inanti le deradicate piante, miste co' sassi, radici, terra e schiuma, cacciandosi inanzi ciò che si contrapone alla sua ruina ; et il mare con le sue procelle contende essa zuffa co' li venti, che con quella combatteno (...)* » (trad. dans Léonard de Vinci, 1987b, n° 47, p. 116). Il est probable que de ce point de vue, le *Trattato della pittura*, édité et traduit en français en 1651, ait pu marquer à long terme la théorie de la peinture. Par exemple, dans ses *Cours de peinture par principes* (1708), Roger de Piles affirme : « Ainsi, la Peinture qui est une espèce de création l'est encore plus particulièrement à l'égard du paysage » (Piles, 1989, p. 99).

⁴²⁵. Voir entre autres Gombrich, 1983, « Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les *Carnets* de Léonard de Vinci » (1969), p. 177-219.

⁴²⁶. Voir à ce sujet Laneyrie-Dagen, 1998, p. 82-91.

Genèse et eschatologie arrivent ainsi à se rejoindre sous le signe du chaos⁴²⁷. Le vitalisme de Léonard est fortement marqué par une méditation profonde, aussi bien esthétique que scientifique, sur les ressorts du mouvement et le passage de la puissance à l'acte. Ou, pour le dire en des termes moins connotés par un aristotélisme auquel son vocabulaire conceptuel n'est que très lâchement rattaché, sur le déploiement d'une énergie, que le peintre doit chercher à rendre visible par un pouvoir qui relève, symétriquement, de l'*enargeia*.

Ces textes de Léonard condensent en définitive un « programme universel⁴²⁸ » que les jardins du XVI^e siècle, et tout particulièrement celui de François, ont voulu réaliser à leur manière. En rassemblant en un seul lieu les divers motifs de la topographie affective du paysage léguée par la poésie, en articulant symboliquement les éléments de la géographie réelle et en déployant les phénomènes météorologiques⁴²⁹, un jardin comme Pratolino semble poursuivre la même ambition totalisante. Avec une différence essentielle : il le fait non sur la surface virtuelle d'une image, mais dans l'espace. La représentation s'élabore *in situ* et non plus *in visu*.

Glissement assumé par un Palissy – qui mérite à bien des égards d'être rapproché de Léonard –, sans doute en fonction d'une défiance toute calviniste envers l'image. Au début de sa *Recepte véritable*, le principal locuteur motive son projet de jardin idéal par l'émotion que lui a procuré le cent quatrième Psaume, chanté par des vierges au bord d'une rivière :

Je pensai de figurer en quelque grand tableau les beaux paysages que le prophète décrit au psaume susdit ; mais, bientôt après, mon courage [envie] fut changé, vu que les peintures sont de peu de durée, et pensai de trouver un lieu convenable pour édifier un jardin⁴³⁰.

⁴²⁷. Il faudrait sans doute creuser, à côté de l'influence d'Ovide mise en évidence par Chastel (voir entre autres Chastel, 1982, p. 414-416), l'influence possible de Sénèque sur cet aspect de la « poétique » de Léonard. Le thème du déluge comme origine et fin d'une histoire cyclique du cosmos est en effet central dans les *Questions naturelles*, comme le rappelle Chaumartin, 1996, p. 185-185.

⁴²⁸. C'est le titre donné par André Chastel à la partie correspondante de son anthologie dans Léonard de Vinci, 1987b, p. 107 et suiv.

⁴²⁹. Voir ci-dessus les chap. 3 et 5.

⁴³⁰. Palissy, 1996b, p. 68 ; voir le commentaire de Lestringant, 1999, p. 116-118.

Le projet part d'un texte et arrive en fait à un autre texte, puisque le jardin ne sera pas dessiné mais décrit. Utopie consolatrice, il reste un désir et n'est réalisé que dans l'ordre du songe⁴³¹ :

Il me prit dès lors une affection si grande d'édifier mondit jardin que depuis ce temps-là je n'ai fait que rêver après, tellement qu'il m'advint la semaine passée que, comme j'étais en mon lit endormi, il me semblait que mon jardin était déjà fait, en la même forme que j'ai dit⁴³².

Nous avons vu que Palissy fait la part belle à l'anthropomorphisme ; sa *Recepte véritable* inclut également une certaine forme du complexe de Daphnis. Dans le songe, le narrateur quitte bientôt le jardin pour se promener dans la campagne, à travers une prairie puis

là où sont les bois et les montagnes, et lors me semblait que j'aperçus plusieurs choses qui sont déduites et narrées au psaume susdit (...). Pareillement me semblait que j'oyais certains bergers jouant mélodieusement de leurs flajols⁴³³.

Pour le militant de la Réforme, la Saintonge prend les couleurs d'une pastorale chrétienne. Refuge des persécutés, le jardin qu'il conçoit doit stimuler les âmes à la contemplation de la Création divine. Palissy ne vise pas à rivaliser avec elle mais bien, comme le souligne Frank Lestringant, à « produire la figure actualisée de l'Éden, où les conséquences de la chute apparaîtraient sinon effacées, du moins atténuées, pour le profit d'une humanité "réformée" selon l'Évangile⁴³⁴ ». Son projet, dont la description s'ouvre sur le paysage avant de traiter d'une forteresse imprenable, est inséparable d'un but moral et religieux.

Il s'agit cette fois d'agriculture et d'architecture, de ces arts qui modifient directement l'environnement humain. C'est sur ce terrain que peut vraiment se développer la première voie esquissée par Ficin, celle de l'œuvre comme transformation du monde, mais aussi comme transformation des hommes. L'idée apparaît nettement dans le célèbre éloge de l'architecture lancé par Barbaro dans son commentaire à Vitruve :

Il est admirable de pouvoir rassembler les hommes rustres pour le bénéfice commun, et de les amener à la culture et à la discipline, en leur donnant la sécurité et la tranquillité dans les villes et les forteresses ; et ensuite, avec une violence plus grande encore faite à la nature, de découper les rochers, de percer les montagnes, de remplir les vallées, d'assécher les

⁴³¹. Pour tout ce passage et ses dettes à l'égard du *Songe de Poliphile*, voir les observations judicieuses de Polizzi, 1992, p. 91-92.

⁴³². Palissy, 1996b, p. 173.

⁴³³. Palissy, 1996b, p. 176-177.

⁴³⁴. Lestringant, 1996, p. 19.

marécages, de fabriquer les navires, de redresser les fleuves, de fortifier les ports, de jeter les ponts et de dominer la nature dans ces domaines où la nature nous domine (...), en ornant les royaumes, les provinces et le monde⁴³⁵.

Le point de départ est donc différent de celui de Ficin. Le monde n'est pas pleinement une œuvre d'art tant que l'homme, selon une conception qui relève du primitivisme « dur », n'a pas inventé la civilisation. On pourrait parler à ce propos de *complexe de Caïn*, ainsi que l'a suggéré Marcello Fagiolo dans un bref essai sur les « structures anthropologiques de l'artifice » dans la culture maniériste ; ce dernier relève également que Prométhée, placé au centre de la voûte du Studiolo (fig. 135), est une autre figure mythique du défi humain face à la divinité. Caïn et Prométhée renvoient à l'idée de technique et de progrès, aux vicissitudes de l'histoire humaine opposées à l'âge d'or⁴³⁶. Comme a pu le noter de son côté l'historien John Hale, l'importance acquise par les jardins à la Renaissance reflète celle que cette époque a accordé à la « civilité », autrement dit la manière dont elle s'est efforcée de se penser comme *civilisation*⁴³⁷.

Il faut lire le texte de Barbaro dans une optique cicéronienne. Le *De natura deorum* célèbre l'habileté de la main et la capacité humaine à œuvrer, à répondre aux besoins au moyen des arts :

Seuls nous savons modérer la violence des forces naturelles (...). L'homme a la maîtrise complète des dons de la terre ; nous tirons profit des plaines et des montagnes, les fleuves sont à nous, comme les lacs ; nous semons des céréales, nous plantons des arbres, nous rendons les terres fécondes par des irrigations, nous retenons les cours d'eau, nous les rectifions, nous les détournons. De nos mains nous tâchons de produire dans la nature comme une seconde nature⁴³⁸.

La « nature humaine » est de mettre la nature physique au service de l'humanité, afin d'exploiter ses ressources et de se défendre de ses menaces. Dans la pensée de Cicéron, le *cultus* en tant qu'état de société – voire de « procès de civilisation », comme le dirait Norbert

⁴³⁵. Vitruve – Barbaro, 1567, p 21 : « *Mirabil cosa è il potere a commun beneficio raunare gli uomini rozzi, et quelli ridurre al culto et alla disciplina, sicuri e tranquilli nelle città et nelle fortezze ; e poi con maggior violenza fatta alla natura, tagliar le rupi, forare i monti, empire i valli, asciugar le palludi, fabricar le navi, dirizzare i fiumi, munire i porti, gettare i ponti e superar la stessa natura in quelle cose nelle quali noi siamo dalla natura superati (...), ornando i regni, le provincie e 'l mondo* ».

⁴³⁶. Fagiolo, 1979a.

⁴³⁷. Hale, 1998, chap. 10 : « La nature apprivoisée », en particulier p. 538-545.

⁴³⁸. Cicéron, *De la nature des dieux*, II, 60, § 152 (éd. 1998, p. 288) : « *quasque res violentissimas natura genuit earum moderationem nos soli habemus (...). Terrenorum item commodorum omnis est in homine dominatus : nos campis nos montibus fruimur, nostri sunt amnes nostri lacus, nos fruges serimus nos arbores ; nos aquarum inductionibus terris fecunditatem damus, nos flumina arcemus derigemus avertimus ; nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur* » (trad. dans *Les Stoïciens*, 1997, vol. I, p. 463).

Elias⁴³⁹ – va de pair avec le *cultus* en tant qu'action de cultiver, d'entretenir et d'améliorer la terre. Cette *altera natura* produite par l'homme est celle qui réalise sa propre nature. Réorganiser le territoire est l'un des domaines où s'articule le plus fortement le rapport entre nature et culture.

Ce que Cicéron définit comme nature humaine, Barbaro l'applique à l'architecture. Politien, en évoquant Poggio a Caiano, fait lui aussi l'éloge du pouvoir de transformation du territoire, cette fois à propos de Laurent de Médicis. C'est le prince qui incarne pleinement le « génie » humain façonnant le monde : Barbaro l'insinue de son côté dans sa dédicace à Hippolyte d'Este, en rendant hommage aux prouesses réalisées à Rome et à Tivoli par le cardinal, présenté comme un démiurge :

Il faut avouer que la nature a été dépassée par l'art et par la splendeur de votre âme. Comme si les jardins étaient nés en un instant, les forêts grandies et les arbres remplis de fruits délicieux, en une nuit des montagnes découvertes ou même sorties des vallées, (...) et le terrain sec inondé et irrigué de sources, de cours d'eau et de viviers⁴⁴⁰.

Ce paysage nouveau, créé presque magiquement, correspond à l'évidence au jardin de la villa d'Este avec ses trois niveaux de jardins de fleurs, de vergers et de *boschetti*⁴⁴¹, ainsi que sa multitude de fontaines (fig. 103-104).

Un tel passage confirme la vocation profonde des grands jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle : ils représentent le territoire « anthropisé », rendu habitable par et pour l'homme. L'ouvrage superpose une typologie générique qui renvoie à la géographie du monde – grottes et cavernes, *boschi* et forêts, fontaines et cours d'eau – et une toponymie figurative où le site dialogue avec le territoire : Tivoli et Rome, Pratolino et le réseau hydrographique de l'Apennin jusqu'à la Mer Tyrrhénienne. Dans le même temps, le jardin métamorphose à la fois le terrain sur lequel il est bâti, « l'horreur qu'en ces lieux la nature avait créée » pour reprendre les mots du Tasse⁴⁴², et toute la zone qui l'entoure. Le *Journal* de Montaigne le reflète au sujet de Pratolino, en notant l'ambition de François :

⁴³⁹. Elias, 1973.

⁴⁴⁰. Barbaro – Vitruve, 1567, fol. a2v-a3r : « *nelle quali [opere] la natura conviene confessare di essere stata superata dall'arte, e dalla splendidezza dell'animo suo. Come che in uno istante siano nati i giardini, e cresciute le selve, e gli alberi pieni di soavissimi frutti, in una notte ritrovati, anzi delle valli usciti i monti, (...) et allagato il secco terreno, et irrigato di fonti, et di rivi correnti, et di peschiere* ».

⁴⁴¹. Voir l'analyse de la composition du jardin menée *supra*, chap. 2, « Un lieu dessiné à la mesure du corps ».

⁴⁴². Tasse, 1993, XVI, 70 : « *l'orror che fece ivi la natura* ».

Nous détournâmes en chemin sur la main droite environ deux milles pour voir un palais que le duc de Florence y a bâti depuis douze ans, où il emploie tous ses cinq sens de nature pour l'embellir. Il semble qu'exprès il ait choisi une assiette incommode, stérile et montueuse, voire et sans fontaines, pour avoir cet honneur de les aller quérir à cinq milles de là, et son sable et chaud, à autres cinq milles. C'est un lieu, là, où il n'y a rien de plain. On a la vue de plusieurs collines, qui est la forme universelle de cette contrée⁴⁴³.

Par son réseau hydraulique, le jardin détermine l'agencement du territoire qui le borde (fig. 10), et dont il faut saisir la structure emboîtée (fig. 12-14) : au centre le palais, puis la villa, la *fattoria*, enfin la *bandita* qui marque, juridiquement, la présence du prince⁴⁴⁴. Dans le projet de Tribolo à Castello, la création du jardin tendait à se dilater à une réorganisation rationnelle de toute la Toscane⁴⁴⁵. Celui de Buontalenti, où l'eau domestiquée dans son parcours à travers le *barco* actionne des moulins d'avant-garde, ne possède pas moins de valeur programmatique. L'art des jardins fait se rejoindre les deux voies du complexe de Vulcain : représenter et transformer.

Parmi des observations décisives sur la « culture du territoire » dans la Toscane médicéenne, Franco Borsi a pressenti ce rôle du jardin comme laboratoire d'aménagement : Castello et Pratolino furent des microcosmes technologiques, où Tribolo puis Buontalenti montrèrent leur habilité à traiter de problèmes hydrauliques qui étaient finalement ceux qu'ils affrontaient, sur le terrain, dans le cadre de leurs fonctions administratives auprès de la magistrature des Capitani di Parte⁴⁴⁶. L'hypothèse s'est vue largement confirmée dans notre enquête, et il faut la compléter sur un point : c'est aussi le souverain qui, dans une réduction symbolique de son État, donnait preuve de sa capacité à le rendre habitable et florissant, à l'image d'un jardin. « Exposition permanente de la technique » selon le mot de Battisti⁴⁴⁷, Pratolino offrait au visiteur arrivant à Florence par le nord la démonstration d'une maîtrise complète de la nature, si bien menée qu'elle incluait une certaine *sprezzatura*, un art de ne pas montrer l'art.

⁴⁴³. Montaigne, 1983, p. 175.

⁴⁴⁴. Voir *supra*, chap. 1, « Villégiatures médicéennes ».

⁴⁴⁵. Voir *supra*, chap. 5, « Jardins hydrographiques ».

⁴⁴⁶. Borsi, 1980, chap. 4 : « La cultura del territorio », p. 146.

⁴⁴⁷. Battisti, 1989, vol. I, p. 269 ; voir *supra*, chap. 5, « La pensée technique ».

Dans la culture du XVI^e siècle et sa divinisation du génie humain, le complexe de Vulcain mène, tout comme la question de l'*ars naturans* c'est-à-dire sur un mode implicite, à la célébration du prince comme démiurge.

Si Arcimboldo a peint Rodolphe en Vertumne, il n'y a pas de portrait de François en Vulcain. Non que le thème ne soit pas familier à l'art médicéen. Il apparaît deux fois dans le Studiolo du Palazzo Vecchio⁴⁴⁸, et a surtout été traité par Vasari dans une petite huile sur cuivre, vraisemblablement commandée par le prince régent entre 1563 et 1567 (fig. 140). Minerve tend un feuillet à Vulcain en train de forger le bouclier d'Achille. Le tableau a été mis en relation avec la fondation de l'Accademia delle arti del Disegno en 1563 : Minerve incarnerait la Théorie et Vulcain la Pratique, réunies par le Dessin⁴⁴⁹. Il faut surtout noter, pour la question présente, l'iconographie du bouclier : peints – et non sculptés –, le Capricorne et le Bélier renvoient aux signes zodiacaux de Côte et de François ; ils s'appuient sur le globe terrestre. Le monde enfermé par Vulcain dans son œuvre, qui est un tableau comme en écho aux disputes sur le *paragone*, est donc l'univers dominé par la dynastie médicéenne. Sur le rebord gauche se reflète la figure de Minerve : le bouclier est aussi un miroir qui capte ce qui l'entoure et le juxtapose à ce qu'il représente. Au delà d'une lecture iconologique, on pourrait retenir dans la peinture de Vasari cette mise en jeu de la représentation qui à la fois fait retour sur elle-même et associe le cosmos au pouvoir princier, et y voir une sorte de parabole de l'art des jardins.

À Pratolino, les grottes de l'*Apennin* ne comprenaient pas « Vulcain et ses trois garnements qui fabriquent des flèches », ainsi qu'aurait pu le conseiller Annibal Caro. Mais il y avait bien Thétis (fig. 20-22), entourée de l'île d'Elbe et de Livourne et, juste à côté, des fresques illustraient les travaux des mines de métaux⁴⁵⁰. Dans cette absence de Vulcain apparaît peut-être, en filigrane, l'une des manières de résoudre l'équation paradoxale entre

⁴⁴⁸. Il s'agit de *La Forge de Vulcain*, tableau de Vittorio Casini peint en 1571, et de *Vulcain forgeant*, bronze de Vincenzo de' Rossi réalisé vers 1571-1572 : voir Allegri – Cecchi, 1980, p. 332, n° 35, et p. 338-339, n° b, ainsi que la notice de Francesco Vossilla dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 182, p. 230, pour le bronze de Rossi.

⁴⁴⁹. Sur ce tableau, voir les notices de Marco Collareta dans *Palazzo Vecchio*, 1980, n° 500, p. 268, de Caterina Caneva dans *Il primato del disegno*, 1980, n° 537, p. 218-29, et de Marta Privitera dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, n° 147, p. 191. L'*invenzione* est due à Vincenzo Borghini ; un dessin préparatoire est conservé au Louvre (inv. 2161 ; voir *Mostra di disegni del Vasari*, 1964, n° 42, p. 46-47).

⁴⁵⁰. Voir *supra*, chap. 3, « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? ».

l'œuvre et le monde : le jardin comme création d'un démiurge invisible. Envoyé en 1581 pour contrôler une nouvelle mine à Montecatini, Buontalenti écrivait à François ce que ce dernier entendait sans doute plus d'un visiteur émerveillé de Pratolino s'écrier :

Votre Altesse Sérénissime possède l'un des plus grands trésors au monde⁴⁵¹.

⁴⁵¹. ASF, MdP, 748, fol. 161-162, lettre de Bernardo Buontalenti à François de Médicis, 12 juin 1581 : « *Vostra Altezza Serenissima ha un de maggiori tesori del mondo* », transcrit dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 214, p. 198.

Conclusion

« Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.
L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère. »
Baudelaire, « Paysage ».

Robert Lenoble avançait l'hypothèse d'une cohérence de l'*idée* historique de nature : « Il y a la Nature du savant, la Nature du moraliste, la Nature de l'artiste, et l'on ne peut vraiment comprendre aucune d'elles si l'on n'en ressaisit pas l'unité, car il n'y a qu'un homme aux prises avec ces problèmes¹. » Si cette unité est sans aucun doute mouvante, fluctuante d'une époque à l'autre, des lignes de force traversent l'espace de l'histoire lorsqu'on le regarde sur la « longue durée ». Mais en considérant cette fois, sur une même période, non pas l'idée mais l'*imaginaire historique* de la nature, c'est-à-dire l'élaboration symbolique d'un rapport entre l'homme et le monde, l'unité se diffracte en autant de schémas relationnels. Les points de vues adoptés au cours des chapitres successifs l'ont montré à partir de l'art des jardins, tout en dessinant un certain nombre de convergences, qui méritent à présent d'être rassemblées.

Dans l'Italie du XVI^e siècle, le jardin princier possède une forte fonction sociale. Il offre à la cour un lieu de vie alternatif, qui participe à la cohésion de ce groupe autour du souverain, tandis que le reste du corps social, admis plus ou moins librement, vient y admirer ses largesses. Cette double destination n'induit pas une frontière rigidement tracée : les « citoyens » et les « étrangers » ayant par exemple accès aux *vigne* romaines n'ont pas moins le droit de s'y « divertir » ; de même, la réception fastueuse d'invités doit faire mesurer la grandeur de l'hôte. La véritable ligne de démarcation isolerait finalement le commanditaire, le seul qui connaisse les secrets des *scherzi d'acqua* et garde la maîtrise complète d'un lieu où tout autre doit se laisser faire. À la magnificence, conçue comme

¹. Lenoble, 1969, p. 32.

démonstration de ressources et d'excellence, correspond la *meraviglia*, la stupéfaction du visiteur devant ce qu'on lui montre. En ce sens, le « paradoxe » de la villégiature princière tient dans le frottement entre deux idéologies qui tendent à s'opposer : l'une célèbre la campagne comme refuge hors de la cité, l'autre fait de la villa un instrument politique. Pratolino illustre combien ces deux versants peuvent venir se rejoindre, non sans quelque difficulté ; contrairement à ce qui aurait pu être prévu, l'imaginaire de la nature n'a pas moins d'importance dans le second.

L'association du jardin à la retraite n'avait alors rien de nouveau. Dans leur défense de la vie rurale, les auteurs de traités sur l'agriculture ont eu beau jeu pour puiser chez Virgile, Horace, Pétrarque ou Sannazar les images toutes prêtes du bonheur rustique et de l'allégresse inhérente au *locus amoenus*. Certes, l'entreprise a pu viser, par des voies détournées, à légitimer les investissements fonciers des classes riches désormais fixées dans un cadre urbain, stratégie économique qui contribuait à la « reféodalisation » de la société ; mais celle-ci n'explique qu'une part du phénomène de la villégiature, lequel possède également des racines culturelles. Ainsi, la représentation subjective du corps, enveloppe perméable à l'environnement extérieur, motive amplement cette apologie du jardin. La nature physique est source de plaisir et de bien-être, à condition d'en régler les effets. Cette vision « écologique » se rattache à l'anthropocentrisme de la Renaissance ; elle implique une certaine position de l'homme dans le monde : créature plus fragile que les autres et tout autant soumise aux éléments naturels, il est capable de les conditionner en sa faveur. Le jardin, enceinte salubre à l'air vivifiant et aux eaux rafraîchissantes, est donc conçu comme un milieu sélectionné et sécurisé ; il permettrait de donner libre cours à un désir de contact et d'immersion. Telle qu'elle se dessine à partir de l'analyse des témoignages et des réalisations, la mise en jeu des émotions dans cette expérience du lieu manifeste, cette fois sur un plan symbolique, la même fonction : celle d'une *médiation* avec la nature. Le jardin rassemble les deux pôles imaginaires hérités de la culture classique, en exacerbant la *venustas* du paysage idéal et en apprivoisant l'*horror* du monde sauvage, euphémisé ou exorcisé par le jeu de la représentation.

S'il offre un refuge « thérapeutique » à l'élite, protégé de la peste des villes et de la malaria des zones incultes, il devient pour le souverain le terrain où s'établit la preuve de sa

capacité à rendre habitables les provinces que celui-ci gouverne. « Nos corps sont des jardins, dont nos volontés sont les jardiniers » : la phrase de Shakespeare pourrait aisément se transformer en devise politique : « Notre État est un jardin, dont notre volonté est le jardinier. » Telle fut l'idée directrice de Côme et de Tribolo à Castello. En réalisant une réduction symbolique du territoire au jardin, le programme rapporté par Vasari aurait tracé le portrait idéal d'une Toscane médicéenne en *Primavera*, sous l'égide d'une Vénus florentine. L'enquête a montré que vu sous cet angle, Pratolino apparaît loin d'avoir tourné le dos aux expériences précédentes, auxquelles il apporte plutôt un niveau supplémentaire : l'articulation d'une géographie à une hydrologie, d'une représentation du territoire à celle des phénomènes « météorologiques » qui perturbent ou favorisent l'existence matérielle, et dont le contrôle sera facteur de prospérité. La vitalité des forces naturelles se trouve domestiquée dans l'ordre de la représentation. Ici encore, la nature sauvage est « humanisée » dans le jardin, mais c'est la représentation et non plus l'expérience qui acquiert une valeur opératoire. Tout comme les maquettes urbaines ont tenu un rôle essentiel dans l'art militaire du XVI^e siècle, le jardin, modèle réduit du *territoire*, semble conçu comme une sorte de *laboratoire* où la reproduction « *in vitro* » des phénomènes permettrait de les étudier et de les maîtriser.

Ce trait prend à Pratolino une netteté qui s'explique en grande partie par les personnalités de son commanditaire et de son architecte. Ingénieur hydraulicien, Buontalenti ajuste dans le jardin les pièces d'un puzzle, le cours de l'eau dans la géographie toscane, qui renvoie aux problèmes qu'il doit résoudre en grandeur réelle dans son travail auprès de la magistrature des Capitani di Parte. À François revient sans doute une part non négligeable de l'« invention » du jardin ; il ne faut pas hésiter à rebaptiser le « prince du Studiolo » – selon la formule de Berti² – en « prince du Casino ». Les recherches menées par le grand-duc aux côtés de Buontalenti ne sauraient être cantonnées à un passe-temps ou à une fuite de ses obligations publiques. « Tandis qu'il prête attention à ses ministres et donne également audience aux personnes privées, il se livre à une autre occupation et a en main quelque instrument dans ses fameuses officines³ », confiait Simone Fortuna. La mise au point de médicaments entraine par exemple dans la logique dynastique des Médicis

². Berti, 1967.

³. ASF, Urbino, Appendice I, fol. 298, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbino, 1^{er} novembre 1581, transcrite dans Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993, n° 207, p. 193 : voir *supra*, introduction.

« médecins ». Pratolino et le Casino de San Marco ont sans doute eu la même vocation « botanique ». Les tentatives de François et Buontalenti pour fabriquer du faux cristal de roche ou des bijoux factices peuvent être mises en parallèle avec la conception du jardin comme artifice fictivement naturel. Imiter la nature, c'est finalement apprendre à exploiter ses « secrets ». Les automates, qui semblent réaliser le fantasme d'une *technè* ayant capté les processus par lesquels la *phusis* règle sa dynamique, sont l'expression la plus forte de cette ambition assignée au jardin : témoigner des résultats acquis dans la maîtrise des procédures de la nature.

« Nous avons aussi des ateliers de mécanique où nous apprêtons des machines et des instruments produisant toutes sortes de mouvements. (...) Nous imitons aussi les mouvements des êtres vivants, en animant des sortes de répliques d'hommes. » Le rêve technologique de *La Nouvelle Atlantide* correspond de près à celui qui s'incarne à Pratolino. À relire la longue description de la Maison de Salomon, on ne peut qu'être frappé des similitudes qui se profilent avec le *barco* de François : elle comprend « de vastes grottes souterraines » utilisées « pour imiter les mines naturelles », « des torrents impétueux et des cascades » qui « servent pour animer de nombreux mouvements », « un grand nombre de fontaines et de puits artificiels qui imitent les sources naturelles et les eaux thermales », des bâtiments où sont montrés « des météores tels que la neige, la grêle, la pluie (...), le tonnerre, les éclairs », ou encore des salles où l'on modifie « l'air en le dotant de qualités particulières » afin de le rendre « propre à guérir diverses maladies et à conserver la santé », sans oublier « des vergers et des jardins étendus et diversifiés » où sont menées « toutes les expériences possibles concernant les différentes techniques de greffe », ainsi que « des parcs et des enclos avec toutes sortes de quadrupèdes et d'oiseaux⁴ ». Dans l'utopie de Bacon, cet institut d'avant-garde applique de manière systématique la méthode expérimentale que défend le philosophe en plaçant la science au centre d'un programme éthique, l'amélioration la condition humaine :

Notre Fondation a pour fin de connaître les causes, et le mouvement secret des choses ; et de reculer les bornes de l'Empire Humain en vue de réaliser toutes les choses possibles⁵.

⁴. Bacon, 1995, p. 128-129 et 119-122.

⁵. Bacon, 1995, p. 119.

La foi dans le progrès dessine la face « prométhéenne » d'un réseau imaginaire dont ont été repérés d'autres enjeux. Ce « complexe de Vulcain », qui repose sur la conviction des capacités démiurgiques de l'homme, peut facilement se juxtaposer au « complexe de Vertumne » et à son approche analogique de la nature. Léonard illustre assez bien leur rencontre. En revanche, un tel progressisme entre en contradiction avec le primitivisme qui nourrit le « complexe de Daphnis », rêverie nostalgique sur la félicité originelle. L'étude suggère pourtant que ces trois versants coexistent à Pratolino. L'enseignement qu'il faudrait en tirer, c'est que le rapport au monde qui s'y fait jour n'est pas univoque. La présence de figures pastorales dans l'iconographie, exaltée par les descriptions poétiques du *barco*, renvoie à une certaine idéalisation de la nature, alors que les automates consacrent le génie humain qui a le pouvoir d'agir sur elle. Ces deux schémas relationnels cohabitent dans la culture de l'époque, et Politien, par exemple, montre qu'elle parvient à passer de l'un à l'autre. Pour Lenoble, le XVI^e siècle a hérité à la fois du « monde de Dante » et du « monde de Lucrèce », en inclinant vers le second⁶. De même, l'imaginaire du jardin se partage entre la sérénité voilée des *Bucoliques*, la conscience d'une coupure avec la nature que l'épanchement lyrique cherche à combler, et la ferveur laborieuse des *Géorgiques*, l'élan vers une civilisation qui se dégage du joug de la nature en apprenant à la cultiver. Parce qu'il n'est qu'une nature *artificielle*, le jardin possède au fond davantage d'affinités avec ce dernier penchant. L'âge d'or n'y semble accompli qu'à force de « modérer la violence des forces naturelles », de « tirer profit des plaines et des montagnes », de « planter des arbres » et de « rendre les terres fécondes par des irrigations », bref de « produire dans la nature comme une autre nature » selon les termes de Cicéron. Daphnis doit chanter Pratolino comme un nouveau paradis dans le poème d'Agolanti, mais c'est la volonté d'un Vulcain qui l'a fait jaillir du sol, et dont « il semble qu'exprès il ait choisi une assiette incommode, stérile et montueuse, voire et sans fontaines », aux dires du *Journal* de Montaigne.

Marque du pouvoir, le jardin princier tient donc essentiellement de l'« utopie positive », et non de cette « utopie négative⁷ » à laquelle l'idéologie de la villégiature pourrait l'identifier. Mais par rapport à *La Nouvelle Atlantide*, il reste avant tout un laboratoire *symbolique*. L'explication des phénomènes y compte moins que leur mise en scène. La

⁶. Lenoble, 1969, p. 239-277.

⁷. Bentmann – Müller, 1970, p. 75-103.

confrontation de l'art des jardins avec le collectionnisme et les projets d'encyclopédies naturalistes a nettement fait sentir combien, même pour le cas des institutions universitaires, le rôle du jardin dans l'élaboration des connaissances demeure inféodé à sa vocation politique. L'interaction avec les sciences naturelles prend en effet davantage de relief sur un autre plan, celui de l'annexion d'un champ du savoir, récemment promu à une dignité intellectuelle nouvelle, au profit de la représentation politique. Les orientations du « mécénat scientifique » des Médicis aident à le comprendre ; d'autres milieux italiens mériteraient d'être interrogés à ce sujet. Cette mise à profit d'un rééquilibrage de la culture en direction des savoirs objectifs sur la nature s'observe également dans le domaine des « arts mécaniques ». Sur ce point, l'hypothèse de Battisti, qui voyait dans la multiplication des automates à Pratolino « une exposition permanente de la technique⁸ », se trouve largement confirmée. Elle suggère que François, sur les traces de Côme ou encore des souverains germaniques, ait mesuré toute l'opportunité que présentait l'émergence d'une figure politique nouvelle, celle du « prince savant », dans laquelle le prestige de la connaissance scientifique et de l'habileté technique se transposent, d'un entourage de savants et d'ingénieurs choisis, au mécène qui les protège, en venant garnir son image de « vertus » supplémentaires.

Ainsi, la conception du jardin comme « théâtre de la nature » répond à sa fonction sociale et politique de représentation. En outre, elle repose sur l'immersion du visiteur qu'induisent les modalités du parcours et sa participation sensible aux dispositifs spatiaux et iconographiques, sa bonne volonté à « s'émerveiller » devant les trésors et les prouesses qui lui sont donnés à voir. Si art et nature s'unissent dans le jardin sous le signe de l'illusion – comme l'avait pressenti Lionello Puppi⁹ –, c'est en vertu d'une sorte de pacte tacite, qui renvoie à l'expérience du spectacle ou, plus généralement, de toute œuvre mimétique telle que la conçoit l'esthétique issue de l'aristotélisme. Les recoupements que l'enquête a établis autour de la question de l'*ars naturans* permettent sur ce point de dépasser l'interprétation du jardin comme « troisième nature », en l'inscrivant dans une problématique plus large, qui a travaillé de nombreux pans de la culture du XVI^e siècle. Les prolégomènes en sont essentiellement aristotéliens. L'art « opère dans ses productions de la même manière

⁸. Battisti, 1989, vol. I, p. 269.

⁹. Puppi, 1991.

qu'opère la nature elle-même » (Zuccari), mais « les choses naturelles ont toujours leur principe en elles-mêmes, et les choses artificielles dans autrui, c'est-à-dire dans l'artiste » (Varchi). Pousser le parallèle à son paroxysme et faire vaciller la limite ontologique entre *phusis* et *technè* : l'ambition que manifeste l'automate, telle que la commentent un Vieri ou un Baldi, rejoint alors une esthétique de l'estompage, qui proclame que « le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art », et qu'il faut « par-dessus tout s'efforcer de le cacher » (Castiglione). « Car l'art est alors accompli quand il semble être de la nature », affirmait Longin dans sa poétique du sublime ; le Tasse le prend au mot en renversant la formule aristotélicienne de la *mimèsis*. « L'art semble être nature, qui par divertissement imite en se jouant son propre imitateur. » C'est dans un jardin, celui d'Armide, que ce jeu de miroir apparaît possible. Les préceptes vasariens sur les fontaines rustiques montrent qu'une telle visée se trouve justement au cœur de la conception de cet art : « Plus ces grottes offrent un ordre qui paraisse désordre et sauvage, plus elles apparaissent naturelles et vraies. » Lire le « naturalisme » qui semble orienter la composition et le vocabulaire formel de Pratolino comme une exception aux règles architecturales qui fondent la géométrie de la plupart des jardins de l'époque, comme le triomphe du « caprice » sur la « norme », n'expliquerait que fort partiellement ses enjeux. Le dessin du *barco* de François a ceci de *maniériste* qu'il tend à dissimuler ses principes générateurs. L'art y « semble être nature » parce que certains traits de construction ont été effacés. Ce naturalisme est structurel bien plus que formel ; il engage une esthétique où l'art vise justement, par le comble de l'artifice, à s'inscrire de manière immanente dans les œuvres qu'il produit.

La fortune de cette approche à la Renaissance doit sans doute beaucoup à l'influence du stoïcisme, relayée par le *De mundo* du Pseudo-Aristote ou par les écrits de Galien : Ficin illustre par exemple le greffage d'un imaginaire « stoïcien » de l'action divine dans le monde sur un socle platonicien et chrétien, par une construction dont l'équilibre tient en grande partie à une armature aristotélicienne. Il faudrait enquêter de plus près sur la récupération de motifs issus du Portique dans la représentation culturelle de la nature au XVI^e siècle pour affiner les hypothèses qui ont été avancées à ce sujet. Plusieurs questions soulevées par cet aspect de l'étude, les enjeux d'une esthétique de la représentation dans l'art des jardins, ouvrent d'ailleurs sur des problèmes qui méritent d'être plus clairement posés.

Tout d'abord, le passage du *De mundo* sur les automates, qui se trouve réactualisé dans la *Théologie platonicienne* de Ficin, nous a servi de point de départ pour une interprétation politique de cette question de l'*ars naturans*. L'immanence de l'art dans l'œuvre produite, idée que l'esthétique semble modeler sur la biologie, offrirait un paradigme à la représentation du pouvoir dans le jardin. Pratolino peut ainsi être déchiffré comme une grande machine dont les effets donnent au spectateur l'impression d'être déclenchés de manière automatique ; l'escamotage des causes, qui accentue l'émerveillement, assimile la création du jardin à une « thaumaturgie ». Il faudrait tenter de vérifier – ou d'infirmer – l'hypothèse par d'autres biais. Elle suppose, comme incitent à le penser bien d'autres éléments, que le mécénat de François n'ait pas délaissé délibérément la forte dimension politique qu'avait imprimée Côme dans la conduite de la culture ; si ses préoccupations apparaissent se centrer sur la « nature », la perspective idéologique n'y ferait pas défaut. Cependant, sur ce point précis, un autre facteur intervient sans doute. Il s'agit de ce dilemme entre représentation et refuge que la fonction sociale de Pratolino laisse présumer. Là encore, Fortuna fournit une observation significative : en juin 1584, il fait part de l'humeur ombrageuse du grand-duc, lequel « parle de retourner comme d'habitude à Pratolino, où il reste pareillement inaccessible et presque toujours retiré dans ces grottes et ces fontaines avec sa grande-duchesse, plus que jamais objet de ses faveurs¹⁰ ». Le prince qui se cache dans son jardin est-il le « machiniste » qui se dissimule en coulisse, ou bien le mélancolique lassé par la foule et épris de solitude ? En réalité, les deux visages ne sont pas inconciliables. Quelques semaines plus tard, le même Fortuna était reçu à Pratolino et François se montrait ravi des autours que le duc d'Urbin lui avait fait parvenir par son intermédiaire¹¹. L'épisode illustre en l'occurrence le rôle des présents d'animaux et de plantes dans l'économie symbolique par laquelle se tissent certaines relations d'obligation réciproque dans la société de cour. Faire collection de *naturalia* et les échanger avec tactique avait des vertus politiques, en contribuant à la réputation du souverain sans qu'il ait nécessairement besoin d'ouvrir en grand les portes de son cabinet de merveilles. De même, l'efficacité symbolique du jardin passe sans doute par d'autres voies que l'admission de

¹⁰. ASF, Urbino, Appendice II, fol. 56, lettre de Simone Fortuna [au duc d'Urbin], 30 juin 1584, transcrite dans Barocchi - Gaeta Bertelà, 1993, n° 286, p. 258-259 : voir *supra*, chap. 1, « Une retraite solitaire ».

¹¹. ASF, Urbino, Appendice II, fol. 61, lettre de Simone Fortuna au duc d'Urbin, 4 août 1584, transcrite dans Barocchi - Gaeta Bertelà, 1993, n° 286, p. 259.

visiteurs, celle que le modèle des *vigne* romaines a invité à prendre en compte et pour laquelle une approche statistique, sur la base de la documentation d'archives, pourrait se révéler instructive. L'enquête en a effleuré d'autres, telle que la circulation des descriptions et des gravures. Il reste à mieux mesurer cette dimension du jardin : le prestige par images interposées ; elle a probablement participé à sa fonction sociale et politique, à l'âge où s'ébauchait la culture de la communication.

Dans un autre domaine, les analyses conduites suggèrent que du côté des fondements philosophiques de l'imaginaire de la nature – entendu comme réseau de représentations culturelles –, le platonisme d'un Ficin offrait nombre de prises à ces « rêveries culturelles » sur l'art et le vivant dont Pigeaud a entrepris l'archéologie¹². Le poids du philosophe de Careggi dans la pensée du XVI^e siècle se fait d'ailleurs sentir dans maints aspects qui concernent le jardin, depuis l'explication physiologique de l'allégresse procurée par sa « verdure » jusqu'au statut contemplatif que lui assignent les traités sur la villégiature ou l'exégèse de Vieri dans le cas de Pratolino. L'aristotélisme, pour n'avoir pas moins compté dans l'héritage que l'époque se mit à faire fructifier, a aussi laissé ses traces ; les analogies y étaient plus abstraites, même si elles partageaient un même fond anthropocentrique et finaliste. Les deux courants que l'on a si souvent opposés pour caractériser la culture de la Renaissance arrivent aisément à se côtoyer sur certains terrains. Ainsi, la vision anthropomorphe du paysage et la célébration du pouvoir démiurgique de l'artiste se nourrissent largement de la tradition platonicienne, quitte à en détourner les propositions comme chez Léonard. Mais la conception de l'œuvre d'art qu'elles impliquent, en s'appuyant sur une « rhétorique » des effets produits sur le spectateur, n'en emprunte pas moins à l'aristotélisme, y compris par des voies indirectes. *Meraviglia* et illusion mimétique sont des concepts que le XVI^e siècle a pu développer en relisant la *Métaphysique* et la *Poétique*. En forçant le trait, on est tenté d'énoncer le paradoxe en ces termes : d'un point de vue philosophique, l'imaginaire de la nature tire facilement de la matière du *Timée*, mais c'est Aristote qui permet avant tout de rendre compte de sa formalisation dans l'ordre de la représentation. En tout cas, dans le domaine où les investigations ont été poussées c'est-à-dire le rapport entre art et nature, disons que chacun de ces deux grands mouvements pouvait servir de base à une pensée de la création, mais que seul le second

¹². Pigeaud, 1995.

était vraiment susceptible de livrer l'outillage nécessaire à une pensée de la réception selon l'envergure que lui a donnée le second *Cinquecento*. Nombre de témoignages interrogés semblent d'ailleurs mettre en jeu cette panoplie conceptuelle pour définir l'expérience du jardin. Avant que la *Poétique* n'entre pleinement sur la scène intellectuelle vers le milieu du siècle, un Francesco Bocchi aurait-il pu écrire que les artifices en trompe-l'œil peints par Poccetti, à la voûte de la grotte de Boboli, « paraissent si vrais, si naturels que par leur vraisemblance ils provoquent chez le spectateur du plaisir, mais non sans terreur » ? Ce qui suggère que les stratégies de domestication du sauvage qui se manifestent dans l'art des jardins, en tant que représentation du paysage, doivent sans doute une certaine part de leur diffusion à celle d'un modèle esthétique qui légitimait la représentation de l'« horrible » à des fins éthiques. Comme y encouragent également les observations sur un rôle possible de la poétique du sublime à Pratolino, on peut alors étendre la portée du problème. L'émergence du paysage dans l'art de la Renaissance posséderait une autre dette à l'égard des sources classiques de la théorie de l'art que celle pointée par Gombrich, la reconnaissance d'un genre légitimé par le succès ancien d'une pratique. Il s'agirait en fait d'un phénomène beaucoup plus général, l'élargissement du répertoire iconographique en fonction d'un intérêt renouvelé pour les capacités émotives de l'image. La question serait d'ailleurs à relier à l'interrogation lancée par l'historien : s'il y a bien « antériorité de la peinture de paysage sur le “sentiment” du paysage¹³ », il faudrait compter, en amont, les cadres théoriques qui permettent de justifier l'association entre paysages et émotions. L'opposition rhétorique entre *locus amœnus* et *locus horridus* nous a paru constituer l'un d'eux ; l'application de la *catharsis* à la représentation de la nature s'annonce comme un trait culturel de la seconde moitié du XVI^e siècle qui devra retenir l'attention.

L'une des pistes à creuser réside dans les équivalences entre les arts que la Renaissance a pu reconduire sur les bases de la culture classique. L'enquête en a interrogé certaines afin de cerner le statut esthétique de l'art des jardins. Le principe de l'*ut pictura poesis* paraît se démultiplier à partir d'un postulat théorique fondamental, la hiérarchie typologique des langages. La tradition poétique et rhétorique avait établi que le sujet doit commander le style, l'*epos* déterminer le *logos*, au moins dans sa *lexis*, son expressivité. La question du « style rustique », fondamentale dans la seconde moitié du XVI^e siècle, peut

¹³. Gombrich, 1983, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » (1953), p. 33.

ainsi être reliée à l'importance des modèles discursifs dans la pensée de l'image ; le rôle paradigmatique que joue la trilogie scénique issue de Vitruve en est une autre manifestation. Les confrontations qui ont été menées sur ce plan théorique sont venues étayer la thèse d'une certaine réinterprétation de l'*ars topiaria* latine dans les jardins de cette période, suggérée au fil de l'étude par l'analyse de réalisations comme la villa d'Este ou l'*Apennin* de Giambologna. Ce point nécessite des approfondissements ; il reste à mesurer plus précisément les relais possibles d'un tel héritage, ainsi que son degré de pertinence dans les jardins de l'époque. Ne s'agit-il que d'une convergence favorisée par le contexte culturel, ou bien d'une composante délibérée de la conception « à l'antique » de l'art des jardins ? Le problème implique d'enquêter sur « l'historiographie » des jardins romains à la Renaissance, par exemple à partir de Pirro Ligorio, mais également d'examiner plus avant les relations entre jardin et peinture. Probablement, la dimension politique s'avérera de nouveau essentielle puisque la représentation du *paysage*, dans les principaux exemples que nous avons analysés, s'entrecoupe presque constamment avec celle du *territoire*. Il en va de même pour le rapport du jardin au *genius loci*, qui ne relève que partiellement de ce phénomène culturel souvent désigné comme le « paganisme » de la Renaissance. « Ce bois, dit-il, cette colline au sommet plein d'ombre, un dieu (quel dieu, je l'ignore) les habite » : dans *L'Énéide*, les fameuses paroles d'Évandre désignaient le Capitole, là où s'étalerait le faste des Césars.

Cette question permettrait également d'éclairer davantage la conception de l'art des jardins, pour laquelle, nous l'avons souvent perçu, les cadres théoriques sont loin de faire défaut, même s'il manque encore à cette époque l'effort d'exposition systématique qu'amorcera, au siècle suivant, un Boyceau de la Baraudière. Pratolino montre en tout cas combien le jardin repose sur une pratique de la *composition*, y compris dans un réemploi de pièces déjà disponibles. L'arrangement spatial n'a pas moins d'importance que l'iconographie : c'est le sens du projet en tant que « *spartimento* ». Il s'assimile dès lors à l'opération rhétorique de la *dispositio*, que la culture de la seconde moitié du XVI^e siècle, de manière emblématique chez les dialecticiens ou chez le Tasse, n'a eu de cesse de revaloriser – face à l'*inventio* – en tant que méthode cognitive et productive¹⁴. Qu'il se construise ou non comme *opus topiarium*, le jardin de cette période ne se contente pas de puiser dans des

¹⁴. Ossola, 1971 ; Falguières, 1988b.

topiques, comme a eu trop tendance à le souligner Claudia Lazzaro¹⁵. La thématique de la « nature » fournit certes des motifs, mais dont les images sont élaborées par les « arts du dessin » (peinture, sculpture, architecture), et que le jardin agence dans un site transformé par les moyens des « arts mécaniques » (hydraulique, terrassements). Dans une telle synthèse des arts, le *spartimento* constitue dès lors l'un des domaines où émerge pleinement la valeur du jardin comme création. Les témoignages contemporains le reflètent, tel Montaigne jugeant que Pratolino, par rapport à la villa d'Este, « a quelque peu plus de mignardise en la *disposition et ordre* de tout le corps du lieu¹⁶ ».

Pierre Grimal affirme que dans la culture de la Rome antique, les jardins qui ont connu le plus de résonances et « laissé le plus de traces » sont « des ensembles fort complexes, chargés de symboles, où la littérature, la religion, la plastique et l'architecture concourent à donner une interprétation savante et élaborée de la Nature¹⁷ ». L'observation vaut largement pour la période que nous avons parcourue, à ceci près : cette « interprétation », manifestée par les grands jardins comme Pratolino, reposait alors pour une bonne partie sur une exploitation politique des images culturelles de la nature. L'époque et le milieu le voulaient, mais il y a une racine plus profonde. Dans la mesure où la nature est justement une donnée culturelle et non pas purement objective, son imaginaire engage davantage qu'un rapport au monde : il dévoile comment les hommes se représentent les relations qui les rassemblent dans une société, voire une civilisation. Pourquoi la Renaissance s'est-elle inclinée vers le monde de Lucrèce ? Peut-être parce que le grec « atome » se traduit en latin par « individu ».

¹⁵. Lazzaro, 1990.

¹⁶. Montaigne, 1983, p. 235 (je souligne).

¹⁷. Grimal, 1984, p. 350.

Annexes

Appendices

Appendice 1

L'Agricoltura sperimentale d'Agostino Del Riccio :

notice bibliographique

Le dominicain Agostino Del Riccio (1541-1598), familier du grand-duc François et du milieu naturaliste rattaché à la cour médicéenne – en particulier de Giuseppe Casabona –, est à la fin de sa vie membre du couvent de Santa Maria Novella, après des fonctions à San Marco puis à la Madonna della Quercia près de Viterbe¹. Ses écrits n'ont pas été publiés de son vivant. Outre le traité sur *l'Arte della memoria locale* (1595), qui demeure inédit², il est l'auteur de deux encyclopédies qui ont circulé sous forme manuscrite, sans doute dès la fin du XVI^e siècle. Son *Istoria delle pietre*, connue par de nombreuses copies³, traite des minéraux et roches employés dans l'architecture et l'ornementation. *L'Agricoltura sperimentale*, somme monumentale sur l'horticulture, se révèle particulièrement précieuse pour les informations très variées que Del Riccio y consigne.

Le principal manuscrit de ce traité est constitué de trois volumes conservés à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence, provenant du fonds du naturaliste du XVIII^e siècle Giovanni Targioni Tozzetti⁴ (cote 56, au total 700 folios de 24 x 35 cm). Comme

¹. Sur Agostino Del Riccio, voir principalement l'introduction de Paola Barocchi à Del Riccio, 1979, p. IX-XXIX, et Heikamp, 1981, p. 59-64. Une édition critique de *L'Agricoltura sperimentale*, sous la direction de Lucia Tongiorgi Tomasi, est en cours de préparation avec une transcription intégrale conduite par Elisabetta Olita. Je tiens à remercier chaleureusement cette dernière, qui mène des recherches approfondies sur Del Riccio et les jardins de couvents à Florence, pour son aide précieuse et amicale ; nous avons eu le plaisir, pendant plusieurs semaines au cours du printemps 1998, de travailler côte à côte à la BNCF en nous passant tour à tour chacun des volumes de *L'Agricoltura sperimentale* que nous consultations, en nous aidant réciproquement dans le déchiffrement d'un passage obscur et en échangeant bon nombre d'idées et de « trouvailles ».

². Del Riccio, BNCF Naz. II, I, 13.

³. Voir les éditions de Paola Barocchi (Del Riccio, 1979) et de Raniero Gnoli et Attilia Sironi (Del Riccio, 1996).

⁴. Ce botaniste et historien des sciences en a d'ailleurs fait largement usage (tout comme de *l'Istoria delle Pietre* d'après un autre ms. en sa possession, le Targ. 54) : des passages entiers du traité sont transcrits dans ses propres ouvrages (voir par exemple Targioni Tozzetti, BNCF Targ. 189, vol VIII, p. 4-6, 38-42, etc.). C'est probablement lui qui a repéré sur le manuscrit, par un trait vertical au crayon, pratiquement tous les passages où Del Riccio donne un renseignement précis sur son époque. Il faut dire aussi qu'un certain nombre de chercheurs ont du coup eu recours aux compilations de Giovanni Targioni Tozzetti, sans consulter le manuscrit original : c'est entre autres le cas de Berti, 1967, qui le reconnaît expressément (p. 236, note 8).

l'explicite l'épître au lecteur (vol. I, fol. 4r), ils comprennent deux livres complémentaires⁵. Le premier, l'« *Agricoltura sperimentata* » proprement dite, expose le savoir empirique rassemblé par Del Riccio au cours de sa vie, sous la forme de quatre-vingt six chapitres, généralement consacrés à une plante, et classés par ordre alphabétique. Seule la lettre G est atteinte. Deux chapitres ont récemment été édités : « De' frutteti nani » (vol. III, fol. 26r-31r), sur les vergers de fruits nains, et « Del giardino di un re » (vol. III, fol. 42v-93r), qui décrit un jardin idéal⁷. Au tome III, fol. 104r-234v se trouve le second livre, l'« *Agricoltura teorica* », qui propose une liste alphabétique des plantes fleuries pour chaque mois de l'année. Deux autres livres illustrés devaient compléter cet ensemble : un livre de fleurs, peint par Vincenzo Dori – auteur probable des quelques planches botaniques qui ouvrent le troisième tome – et offert à Girolamo Sommai, comme l'attestent de nombreuses références dispersées dans le texte⁸, ainsi qu'un livre de fruits, qui vraisemblablement ne fut jamais réalisé. Les dates mentionnées au cours du texte s'étendent de 1595 à 1597, ce qui indique la période de rédaction de cet exemplaire⁹, sans doute laissé inachevé à la mort de Del Riccio en 1598.

Il existe d'autres manuscrits plus ou moins complets de ce traité d'agriculture¹⁰. Toujours à la BNCF, le Fondo Nazionale II, IV, 362 (8 folios) contient l'ébauche de chapitres supplémentaires du premier livre, qui décrivent des variétés de plantes. Une copie de l'*Agricoltura sperimentale* se trouve à la Biblioteca della Facoltà di Medicina dell'Università di Firenze à Careggi (*Agricoltura sperimentata*, ms. Raro 120. 2, 2 vol.)¹¹. Le second livre ou *Agricoltura teorica* nous est parvenue par trois autres exemplaires. L'un, conservé à Modène¹² (Biblioteca Estense, ms. α H. 3. 5 It. 400), correspond probablement à celui envoyé par

⁵. Des trois volumes, deux portent le titre *Agricoltura sperimentale*, *tomo I* et *tomo II*, et offrent une numérotation continue des feuillets ; l'autre est intitulé *Agricoltura teorica* avec une nouvelle pagination, mais tout le début poursuit le contenu des deux premiers volumes : c'est pourquoi il est plus simple de le qualifier de troisième volume (comme le fait Heikamp, 1981, p. 60), plutôt que de distinguer *Agricoltura teorica*, BNCF Targ. 56 et *Agricoltura sperimentale*, BNCF Targ. 56² I et II (comme le propose Lazzaro, 1990, p. 287 et 333), les trois volumes étant en fait catalogués sous une seule cote.

⁶. Les deux orthographes, *agricultura* et plus fréquemment *agricultura*, coexistent chez Del Riccio.

⁷. Respectivement par Pozzana, 1990, p. 181-186, et Heikamp, 1981, p. 59-123. De plus, des passages du vol. I, fol. 75-77, sont édités dans Garbari – Tongiorgi Tomasi – Tosi, 1991, p. 278-282.

⁸. Par exemple Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 381r ; vol. III, fol. 9r.

⁹. La dédicace précise « *in fino a qui che siamo all'anno 1595* », tandis que l'avant-dernier chapitre du premier livre, « *De' Gelsomini* », indique « *adesso che siamo a l'anno 1597* » (Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 5r, et vol. III, fol. 35r).

¹⁰. Certaines références sont données par Heikamp, 1981, p. 59, note 2, Tongiorgi Tomasi, 1990, p. 13, note 20, et Lamberini, 1998, p. 303, note 34. Je signale dans les notes suivantes les manuscrits que je n'ai pu consulter.

¹¹. Manuscrit non consulté. D'après Galletti, 1996, p. 203, ce texte serait daté de 1585 à 1588, et donc antérieur de dix ans aux volumes du BNCF Targ. 56. Elisabetta Olita l'identifie en revanche comme une copie du début du XVII^e siècle.

¹². Manuscrit non consulté.

Del Riccio à Alphonse II d'Este¹³. Les deux autres se trouvent dans des mélanges qui font aujourd'hui partie des collections de la BNCF. Le codex Nuovi Acquisti 1072 (373 pages) contient, après le *Dell'agricoltura sperimentata libro secondo* (p. 1-236), des copies de traités de Bernardo Davanzati et de Giovanni Antonio Popoleschi (p. 237-240 et 241-338) suivies d'un *Libro de fiori che sono in tutto l'anno* (p. 341-373), qui correspond en fait au chapitre 74 de l'*Agricoltura sperimentata* dans le Targioni Tozzetti 56 (vol. II, fol. 441r-451r : « De' fiori che sono ne' giardini di Firenze di marzo e ne 12 mesi del'anno ») et constitue en définitive une version abrégée de l'*Agricoltura teorica*. D'autre part, le BNCF Landau Finaly 78 (186 folios) rassemble, outre le *Libro secondo dell'Agricoltura sperimentata* (p. 67-267, daté de 1597 dans l'index, p. 43), le *Libro primo delle Pietre* de Del Riccio (p. 273-380) ainsi que ce même chapitre ici intitulé *Libro primo de' fiori che si trovano nella città di Firenze mese per mese di tutto l'anno* (p. 9-31). Ce dernier texte est encore connu dans une autre copie à la Biblioteca Estense¹⁴ (ms. Campori 623 γ D. I. 1. 6, fol. 341-363) ; il en existe une édition datant de 1890¹⁵.

¹³. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 15r : « mandando il mio libro secondo la Teorica dell'Agricoltura al Serenissimo Duca di Ferrara ») : l'exemplaire de Modène devrait donc dater d'avant 1595.

¹⁴. Manuscrit non consulté.

¹⁵. Del Riccio, 1890, d'après un ms. de la Marucelliana (non consulté).

Appendice 2

Le *bosco regio*, catalogue encyclopédique

Dans le chapitre « *Del giardino di un re* » de son *Agricoltura sperimentale*, Del Riccio décrit un projet idéal composé d'un jardin de fleurs, d'un jardin d'arbres fruitiers nains et d'un *bosco*. Ce dernier est divisé en quatre *quadri*, traités en labyrinthes, chacun comportant huit « *grotte* », terme générique qui peut désigner une grotte aussi bien qu'une fontaine ou une colline artificielle¹. Le tableau ci-dessous reprend toute l'armature du projet : pour chacune des *grotte* sont indiqués d'une part le « thème » principal, annoncé comme tel par Del Riccio ou se dégageant de l'iconographie (il est dans ce cas indiqué entre crochets), de l'autre les « référents » c'est-à-dire les modèles auxquels Del Riccio renvoie explicitement, ou qui apparaissent sous-jacents au décor de chaque « grotte » (ils sont alors également cités entre crochets).

Ainsi mis à plat, le texte se révèle clairement comme un montage d'*exempla* apparenté aux recueils de lieux communs. Les topiques agencés par Del Riccio sont ceux de l'art des jardins de son époque – selon la vocation « expérimentale » de son traité d'agriculture –, à partir des principales réalisations médicéennes et des villas du Latium ; quelques références concernent aussi la peinture (fresques de Vasari et d'Uccello) ou encore le domaine des fêtes. Ordonnée topographiquement dans son énoncé (selon un parcours), c'est-à-dire numériquement dans son énonciation (selon un double niveau de classes), cette longue *ekphrasis* fournit une sorte d'anthologie raisonnée, un *catalogue* qui semble tirer son principe de classement des procédures d'indexation mises en œuvre dans les jardins botaniques universitaires, précisément appliquées par Del Riccio au jardin de fleurs. Ce projet, totalement utopique, apparaît dès lors comme une sorte de dispositif mnémonique².

¹. Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 54r-93r (éd. Heikamp, 1981, p. 84-123). Dans le tableau, les références au manuscrit renvoient à la foliation du début de la description de chaque « grotte ».

². Voir *supra*, chap. 4, « Catalogage et indexation ».

Appendices

<i>Laberinto</i>	« Grotte » et thème principal	Structure, matériaux, décor, mécanismes et jeux d'eau	Référents
I	1 [Berger] fol. 55r	<i>Spugne</i> . Au fond, un berger qui guide brebis et chiens au son de sa cornemuse dans la montagne (automates). Serpents jetant des <i>zampilli d'acqua</i> .	Fontaine du Berger par Tommaso Francini dans l' <i>Apennin</i> de Pratolino.
I	2 Narcisse fol. 55v	Au fond, Narcisse métamorphosé en fleur tandis qu'une jeune fille [Écho] se pétrifie. Oies, canards et grenouilles jetant des <i>zampilli d'acqua</i> .	Fontaine de Narcisse par Tommaso Francini à Pratolino.
I	3 [Oiseaux] fol. 55v	<i>Pietre miste</i> , voûte de <i>spugne</i> . Petits oiseaux de bronze qui chantent dans des feuillages. <i>Zampilli d'acqua</i> à l'extérieur, pluie à l'intérieur.	Fontaine de la Chouette de la villa d'Este à Tivoli [et arbousier et houx mécaniques dans la grotte du Déluge à Pratolino].
I	4 [Montagne et scènes de genre] fol. 56r	Forme de temple octogonal. <i>Spugne</i> et <i>pietre miste</i> , colonnes de marbre vert, granites... Au centre, trois gradins de marbre surmontés d'un mont haut de 10 <i>braccia</i> (environ 6 mètres), avec toutes les sortes de minerais, des animaux, des hommes occupés à diverses activités, comme l'extraction des métaux, la lessive, un bal campagnard (automates). Pas de <i>scherzi d'acqua</i> .	Chœur de Santa Maria del Fiore à Florence. <i>Monte di miniere</i> du Casino de San Marco, placé par Ferdinand dans la deuxième salle de la grotte de Buontalenti à Boboli. [Fresques sur l'extraction des minerais dans l'une des grottes de l' <i>Apennin</i> à Pratolino]
I	5 [Animaux] fol. 57r	<i>Tempietto</i> rond avec coupole à lanterne et fenêtres vitrées. <i>Spugne varié</i> . Oiseaux de bronze sur la voûte ; trois grands bassins de granite entourés d'animaux terrestres sculptés (énumération). Neptune qui apparaît à une fenêtre et les oiseaux jettent de l'eau tandis que la porte de fer se referme.	Grotte des Animaux à Castello.
I	6 [Renommée] fol. 57v	<i>Spugne cotognine e rosse</i> et <i>nicchi marini</i> . Au fond, un ange jouant de la trompette et un dragon buvant dans une tasse que lui tend un homme (automates).	Grotte de la Renommée de Bonaventura da Orvieto à Pratolino.

I	7 [Cupidon] fol. 58r	Forme octogonale, avec colonnes de granite et tribune. Au centre, fontaine avec un Cupidon de marbre pouvant tourner sur lui-même. Chant d'oiseaux ; au fond bal de jeunes gens. Dans la tribune, bas-reliefs de <i>misto</i> et de marbre figurant des histoires d'amour, et au-dessus de la porte Cupidon trônant et tenant des hommes de toutes sortes enchaînés, avec le <i>motto</i> « <i>Omnes attrao</i> ». <i>Zampilli d'acqua</i> dans le pavement extérieur ; cygnes, hermines et colombes jetant des <i>zampilli d'acqua</i> à l'intérieur.	[Grotte de Cupidon à Pratolino]
I	8 (<i>piazza</i> centrale) [Monde aquatique] fol. 58v	Forme octogonale ; double loggia. Fresques qui représentent toutes les façons de pêcher (énumération), avec des spectateurs de tous âges et conditions, aux attitudes variées, et qui figurent de très nombreuses espèces de poissons (énumération). Au centre, <i>vivaio</i> octogonal pour la baignade, ornée au milieu d'une statue en bronze de Neptune, ainsi que de sirènes, monstres marins et poissons sculptés en marbre.	Fresques de Iacopo Ligozzi dans l'une des grottes de l' <i>Apennin</i> à Pratolino. <i>Vivaio</i> du jardin Scali au Borgo Pinti à Florence ; fontaine de Neptune [sculpture de Stoldo Lorenzi] à Boboli.
II	1 [Le combat d'Hercule et Antée] fol. 61v	Forme octogonale. <i>Spugne et pietre orrevole e belle.</i> Au centre, fontaine à trois <i>tazze</i> de marbre sculptées d'animaux, surmontée d'Hercule et Antée en bronze. Autour, reliefs de marbre avec les jeux du Colisée ou les travaux d'Hercule.	Sa propre <i>Istoria delle pietre</i> , illustrée par Vincenzo Dori. Fontaine d'Hercule et Antée à Castello.
II	2 [Samson] fol. 62r	Forme de temple ovale. <i>Varie spugne, nicchi varii, pietre.</i> Au centre, fontaine de marbre décorée d'animaux, surmontée de Samson tuant les Philistins avec une mâchoire d'âne. Autour, histoire de Samson, peinte ou de préférence sculptée en bas-reliefs de marbre. <i>Zampilli d'acqua</i> qui baignent de près et de loin.	Fontaine de Samson par Giambologna au Casino de San Marco.
II	3 [Orphée] fol. 62r	Forme de <i>tempietto</i> octogonal avec colonnes et tribune. Au centre, fontaine sculptée d'animaux surmontée d'Orphée. Sur les murs, fresques représentant tous les animaux terrestres charmés par sa musique (énumération). Pas de <i>zampilli d'acqua</i> pour ne pas abîmer les peintures.	Baptistère de Florence.

Appendices

II	4 Hymen fol. 62v	<i>Spugne belle, pietre lustrate et diaspri.</i> Fontaine avec des hommes et de femmes, dont le Roi et la Reine (automates), surmontée de la statue d'Hymen en marbre. Murs peints de banquets de mariage et des modes vestimentaires des jeunes et des vieux de toutes les nations. Chant d'oiseaux et sons musicaux ; pluie de dragées depuis la voûte lorsque des personnages importants visitent la grotte. Pas de jeux d'eau.	
II	5 Aigle fol. 63r	Au fond, petite grotte avec fontaine de marbre sculptée d'oiseaux. Au centre, mappemonde de marbre surmontée d'un grand aigle. Voûtes et murs peints, figurant tous les oiseaux (énumération). Au-dessus de la porte, aigle noir de métal et oiseaux qui chantent (automates). Eau aspergée de toutes parts ; si les gens refusent d'entrer, de l'eau tombe au niveau de la porte.	Grotte des Animaux de Castello.
II	6 [Chêne] fol. 64r	Chêne muni d'un escalier conduisant à une terrasse ; en son centre, table ornée d'une fontaine à différents effets d'eau. <i>Autour, zampilli d'acqua</i> pour baigner ceux qui ne veulent pas monter dans l'arbre.	Chêne de Castello [et chêne de Pratolino].
II	7 Cavaliers et soldats fol. 64v	Au fond, fontaine de marbre sculptée de toutes les sortes d'armes. Escadrons de cavaliers, s'affrontant au son de trompettes ; forteresse assaillie par des bombardes qui lancent de l'eau (automates). Peintures représentant les duels ; des batailles ; les armes offensives et défensives, antiques comme modernes. <i>Pas de scherzi d'acqua.</i>	Fresques de Vasari au grand salon du Palazzo Vecchio, et fresques de l'armerie des Offices.
II	8 <i>(piazzu centrale)</i> [Parnasse] fol. 65v	Au centre d'un <i>prato</i> , mont artificiel en <i>sassi inculti</i> (rochers sauvages) représentant le Parnasse, décoré des Muses sculptées en marbre, avec un orgue hydraulique à l'intérieur. Autour, niches ornées de statues.	Mont Parnasse de Pratolino. Grotte de la vigna d'Este sur le Quirinal.
III [Ani- maux]	1 Lion fol. 66r	Lion couronné siégeant sur un trône royal, entouré des animaux, ses sujets, en bas-reliefs. Peintures représentant différentes histoires légendaires mettant en scène des lions, dont des exemples sont longuement rapportés.	Lion couronné sculpté sur la piazza della Signoria à Florence (le Marzocco, symbole de la cité). Fresques animalières de Paolo Uccello au Chiostro Verde de Santa Maria Novella à Florence.

III	2 [Ours] fol. 71v	<i>Varie spugne et pietre.</i> Au fond, fontaine avec le combat d'un ours et d'un homme (automates). Peintures figurants les chasses à l'ours. Deux hommes déguisés en ours surgissent pour effrayer les jeunes filles et leurs mères, ou bien ours sculptés sur les portes qui jettent de l'eau et baignent les spectateurs.	[Grotte de l'Ourse à Pratolino ?] Tapisseries commandées par Côme I ^{er} .
III	3 Dragon fol. 72v	Forme de <i>tempietto</i> . <i>Varie spugne.</i> Au fond fontaine avec monts et cavernes, d'où sortent des cavaliers, dont l'un tue un dragon (automates). Peintures qui représentent différents dragons et des reptiles (serpents, lézards...). De l'eau surgit au dehors, les gens se réfugient à l'intérieur, puis le jardinier active un autre mécanisme qui inonde la grotte.	
III	4 Cerf fol. 73r	Forme ovale. Au fond, <i>monte de spugne</i> , et <i>tazza</i> sculptée de bas-reliefs représentant les modes de vie des cerfs. Une biche boit dans la <i>tazza</i> , puis recrache l'eau en baignant les spectateurs (automate). Peintures figurant des chasses au cerf. Lorsqu'on marche sur certaines dalles du sol, des récipients déversent de l'eau d'en haut.	Oie [en fait cygne] mécanique dans l'une des grottes du palais à Pratolino. Grotte [de Buontalenti] à Boboli.
III	5 Sanglier fol. 75r	Au fond, fontaine de marbre avec des bas-reliefs qui représentent les chasses au sanglier ; au-dessus, <i>boschetto</i> en arbres de métal, avec une scène de chasse au sanglier (automates). Peintures figurant des chasses [au sanglier]. Trois sangliers sculptés sur la fontaine jettent des <i>zampilli d'acqua</i> .	Tapisseries de Florence.
III	6 Bacchus fol. 76r	Forme de temple, avec une arche de porphyre sculpté de raisins. Au centre, jardin sculpté en marbre avec Bacchus, assis sur une cuve à vin, couronné de pampre par deux jeunes gens, tenant dans chaque main un verre d'où jaillit de l'eau ; d'autres figures remplissent différents récipients de l'eau qui s'échappe de la cuve. Peintures qui représentent des vendanges, et un banquet présidé par Bacchus avec des animaux musiciens (ânes ou chouettes). Une centaine de <i>zampilli d'acqua</i> jaillissent du tonneau et obligent les gens à sortir.	Fontaine de Bacchus dans le <i>barco</i> de la villa Lante à Bagnaia. Une peinture figurant des grenouilles musiciennes (?).

Appendices

III	7 Vestales fol. 78r	Au fond, temple avec une jeune fille venant puiser de l'eau à une source avec un crible ; trente vierges dansent tandis que des <i>putti</i> jouent de la musique et que des oiseaux chantent (automates). Peintures figurant les travaux de couture des vierges, avec des vêtements de différents pays. Quatre anges de cuivre doré dans les murs qui offrent aux dames des dragées ou des fruits dans des corbeilles (automates). Pas de jeux d'eau qui baignent les visiteurs.	Tapisseries sur les femmes antiques commandées par Côme I^{er} [et fontaine de la Samaritaine à Pratolino]. Automates de Pratolino. Peintures de Vasari au Palazzo Vecchio [sans doute la salle de Pénélope avec, au centre du plafond, <i>Pénélope au métier</i> de Stradano].
III	8 (au centre) Taureau fol. 79r	Grand taureau de marbre maîtrisé par des hommes. Au fond, <i>tazza</i> de marbre surmontée d'une piazza avec des tribunes, et des scènes de tauromachie (automates). Lors des visites de personnages importants, musiciens déguisés en animaux et nymphes qui chantent un madrigal et jettent des dragées depuis les balcons. Sur les murs, peintures figurant des spectacles publics : chasse au taureau, joute, <i>calcio fiorentino</i>, <i>bufolate</i> [chasses aux buffles]	Baptistère de Florence. Taureau [du palais Farnèse] à Rome. Spectacles publics de la piazza Santa Croce à Florence. Mascarade des noces de François de Médicis et Jeanne d'Autriche
IV [Monde pastoral]	1 Bain des nymphes fol. 81v	Colonnes de marbre <i>misto</i>, diverses <i>spugne</i>. La grotte semble sur le point de s'effondrer. Un triton sonne de sa trompette, deux nymphes entrent par deux portes, passent dans une fontaine avant de ressortir (automates). Sur les murs, peintures qui représentent toutes les sortes de nymphes et de monstres marins ; toutes les variétés de navires (énumération), certains portant des musiciens ; une bataille navale comme celle de Lépante ou des Anciens Romains. De nombreux <i>zampilli d'acqua</i> baignent ceux qui ne veulent pas entrer ; puis le jardinier déclenche des jets d'eau à l'intérieur.	Grotte de Galatée à Pratolino. Concerts maritimes, comme à Naples. Naumachie [au palazzo Pitti] pour les noces de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine.
IV	2 Bergères fol. 83r	Au fond, mont avec un jeune homme jouant du pipeau et bergère menant ses brebis ; à gauche, une femme traie une brebis et de l'eau sort à la place du lait (automates). Peintures qui représentent les activités des bergers et des paysans (production de fromage, bals, fêtes villageoises), ainsi que des forêts, des prairies et des sources.	[Grotte de la Samaritaine à Pratolino] [<i>Satyresse</i> de Valerio Cioli à Pratolino]

IV	3 Étuve fol. 84r	Étuve <i>Diaspri et pietre horrevoli.</i> Petite grotte avec Actéon qui découvre le bain de Diane et est transformé en cerf (automates).	Grotte de l'Étuve à Pratolino. Sa propre <i>Istoria delle pietre</i> . Fontaine de Narcisse par Tommaso Francini dans l'Apennin de Pratolino.
IV	4 Pyrame et Thisbé fol. 84v	Forêt avec le lion tenant le voile de Thisbé ensanglanté dans sa bouche, et le corps de Pyrame ; Thisbé se tue avec son épée, actionnée par un fil de fer ; des nymphes arrivent et se lamentent de leur mort (automates). De l'eau baigne les dames qui regardent le spectacle.	
IV	5 Cléopâtre fol. 86r	Vie de Cléopâtre peinte sur les murs. Petite grotte avec Cléopâtre qui se donne la mort grâce à ses serpents, entourée de ses suivantes qui se lamentent de sa mort (automates).	
IV	6 [Décor animalier et pastoral] fol. 86v	(Grotte lumineuse et « allègre ») Forme de <i>tempietto</i> avec coupole à lanterne et fenêtres de marbre. Riche décor de <i>spugne lattate</i> , <i>diaspri lustrali</i> et <i>pietre dure</i> . Au centre, <i>monte</i> fait de <i>spugne</i> variées, de coraux, de bijoux, ornés d'animaux en coquillages et nacre ; tous les animaux de la terre, de l'eau et de l'air. <i>Monte</i> recouvert de fausses végétations avec un ange et un carillon (mécanisme hydraulique). Fontaine de marbre avec des arbres et des oiseaux qui chantent. Nymphes et satyre jouant de la flûte. Danse de bergers et de nymphes.	Grotte de la <i>Spugna</i> à Pratolino. Carillon du couvent dominicain de Sainte Catherine à Pise. [Arbousier et houx mécaniques de la Grande Grotte à Pratolino] Grotte de Pan à Pratolino.
IV	7 [Prato entouré de fontaines] fol. 88v	<i>Prato</i> entouré de fontaines et d'un muret pour s'asseoir et assister au centre à un bal de jeunes gens. Les cent fontaines, alimentées par une <i>conserva</i> , sont en forme de vases et se déversent dans des séries de bassins carrés de marbre, placés en escaliers et sculptés de festons et d'oiseaux ; les déversoirs (cinq cents au total) sont sculptés en forme de tête d'adolescents et d'animaux variés.	Fontaines de Tivoli et de Pratolino. <i>Conserve</i> de Castello, Boboli, Bagnaia.

Appendices

IV	8 (au centre) [Géant] fol. 90r	La plus belle fontaine... <i>Vivaio</i> avec au centre un grand <i>monte</i> et une statue de géant en <i>pietra</i> et <i>spugne</i> (dont la hauteur serait de quarante <i>braccia</i>, environ 23 mètres). On y accède par un pont qui se déplace ensuite et laisse les visiteurs prisonniers. La tête du géant peut servir de pigeonnier. Statues de bergers et de bergères jouant de divers instruments de musique. À l'intérieur du géant, grotte ornée de <i>madreperle</i>, de <i>spugne</i> et <i>nicchi</i> variés, de <i>diaspri puliti</i> ; niches de marbre avec des statues et des nappes d'eau ; autres fontaines avec des automates ; de la pluie se met à tomber de la voûte. Tout autour, <i>prato</i> avec des niches où sont représentés les travaux d'Hercule et les sept âges de l'homme. On peut y danser.	<i>Apennin</i> de Pratolino. Statues de Boboli (?) et de Tivoli [sans doute dans la fontaine de la Sybille]. [<i>Prato</i> de l'Apennin à Pratolino]
<i>Piazza</i> centrale au croise- ment des quatre allées du <i>bosco</i> .	fol. 91v	Grande place carrée pour les spectacles publics. Quatre loggias superposées ; à l'intérieur, peintures qui représentent tous les pays du monde, avec tous leurs animaux et leurs différents habitants, assorties d'explications écrites en diverses langues.	Piazza Santa Croce à Florence. Colisée de Rome.

Appendice 3

Pratolino, paradis et jardin

chez Francesco de' Vieri

Le premier chapitre des *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'Amore* de Francesco de' Vieri (1586) est consacré aux « significations de ces noms : Pratolino, Paradis et Jardin¹ ». Après avoir établi que ces trois noms signifient la même chose – renvoient au même concept – mais selon des aspects différents, l'auteur explique que les différents « *Pratolini, o vero giardini, o paradisi* » peuvent être ramenés à douze types, pour lesquels il renvoie à des références philosophiques (types 1 à 5) ou bien qu'il illustre par des exemples (types 6 à 11). Cette répartition peut être analysée sous forme de tableau, comme ci-dessous.

¹. Vieri, 1586, « *Le significatione di questi nomi, Pratolino, Paradiso et Giardino ; et come si prenda in questo luogo. Capitolo I* », p. 11-18. Ce chapitre est également reproduit dans Acidini Luchinat – Rinaldi, 1979, p. 230-232 (il manque seulement quelques lignes au début), et dans Azzi Visentini, 1999a, p. 354-359.

Appendices

Numéro	Type de <i>Pratolino/Paradiso/Giardino</i>	Référence ou exemple
1	Essence divine	Théologiens ; Platon, <i>Timée</i> , <i>Parménide</i> et <i>Banquet</i> ; Aristote, <i>Métaphysique</i> , Λ
2	Empyrée (neuf chœurs angéliques et âmes bienheureuses)	Denys l'Aréopagite
3	Monde céleste	David, Dante, théologiens, Platon, Aristote, astronomes
4	Monde sublunaire	Aristote
5	Paradis terrestre	Moïse, Genèse ; Pic de la Mirandole
6	Jardin (« <i>un giardino di piante d'ogni sorte benissimo disposte et tenute</i> »)	Boboli
7	<i>Barco</i> (« <i>un luogo, nel quale sono boschi, piante domestiche con arte disposte (...)</i> »)	Pratolino
8	Belle personne, comme la Bien-aimée pour le poète	Pétrarque, Lodovico [Ariosto?], Guglielmo Martelli, Giovambattista Strozzi l'Ancien, Guido Cavalcanti
9	Âme des grands peintres, sculpteurs et architectes	Œuvres exposées dans la <i>Galleria</i> des Offices, dans le jardin du cardinal Ferdinand (« <i>Arnaldo de' Medici</i> ») à Rome
10	Hommes rares pour leur prudence et leur valeur dans les actions	Grands guerriers florentins : Jean de Médicis [des Bandes Noires], Piero Strozzi
11	Hommes rares pour leur intelligence	Lecteurs de philosophie spéculative, de droit, de médecine, de logique, de théologie et de métaphysique de l'université de Pise
12	Le raisonnement de ces derniers	

Ces douze types sont alors articulés selon un schéma de division qui construit une sorte de taxonomie, conformément à un mode de raisonnement typique de la dialectique² :

Critère de division				Type obtenu
invisible	incrée			essence divine (1)
	crée			Empyrée (2)
visible	macrocosme	partie grande		ciel visible (3) monde inférieur (4)
		partie petite	faite par Dieu	paradis terrestre (5)
			faite par l'homme	jardin (6)
				Pratolino (7)
	microcosme	beauté naturelle		Bien-aimée (8)
		beauté acquise	par l'art	artistes (9)
			par les mœurs	hommes vertueux moralement et civilement (10)
			par la spéculation	philosophes spéculatifs (11)
				recueil du raisonnement de ces derniers (12)

Enfin, Vieri distingue auxquels de ces *Pratolini/Paradisi/Giardini* ces noms conviennent le plus. Selon l'ordre de l'excellence et de la noblesse, c'est d'abord à l'essence divine, puis aux anges de l'Empyrée, aux cieux visibles et ainsi de suite ; mais par rapport au mode humain de la connaissance sensible, ce sont les jardins proprement dits, comme celui de Pratolino³.

². Voir *supra*, chap. 4, « Catalogage et indexation ».

³. Voir *supra*, chap. 5, « Parcours allégoriques : les mystères de Vénus ».

Critères de transcription et de traduction des sources

Si la langue italienne apparaît relativement homogène dans les textes imprimés de la seconde moitié du XVI^e siècle, un effort de « normalisation » s'avère souhaitable et même tout à fait nécessaire lorsqu'il s'agit de sources manuscrites. Il n'existe pas vraiment de norme officielle en la matière. Pour la littérature artistique du XVI^e siècle, Paola Barocchi a pu fixer certains critères d'édition, qui varient cependant en fonction de l'origine régionale des auteurs¹. N'ayant pas les compétences linguistiques pointues que ces critères nécessitent, j'ai dû renoncer à les appliquer complètement², et j'ai tenté autant que possible de suivre des règles simples, assez « conservatives », afin d'établir un texte lisible en fonction des usages modernes (qui eux-mêmes ne sont pas toujours univoques : en témoigne assez l'épineux problème de l'accentuation), en particulier :

- distinction de *v* et *u* ;
- substitution de *i* à *j*³ ;
- suppression du *h* initial ;
- normalisation relative des consonnes doubles (quand leur usage est largement attesté) ;
- modernisation de l'accentuation⁴, de l'emploi des majuscules et de la ponctuation, surtout pour les sources manuscrites où elle manque souvent ;
- suppression des abréviations courantes.

Ont été respectés certains usages anciens dans la graphie parfois susceptibles de répercussions phonétiques, dans la mesure où ils ne compromettent pas la compréhension (par exemple *li* au lieu de *gli*, *ph* au lieu de *f*, *ti* au lieu de *zi*, *x* au lieu de *cc* ou *ss*, etc.). Ainsi le texte manuscrit :

¹. Barocchi, 1960-62, vol. I, p. 330-335.

². Je reste conscient des nombreuses imperfections qui, malgré un certain attachement à la lettre du texte, entachent sans aucun doute la rigueur philologique de ce travail : à défaut de pouvoir les résoudre, je me suis au moins posé ces problèmes.

³. Conformément à une norme qui ne s'est pas encore complètement imposée dans les usages actuels, il faut écrire Iacopo plutôt que Jacopo.

⁴. Il faut rappeler qu'en italien, l'accentuation a essentiellement une valeur tonique, et beaucoup moins phonétique (sauf peut-être *é/è*), comme c'est le cas en français. Même aujourd'hui, sa graphie n'est pas complètement uniformisée dans l'usage – qui varie en fait en fonction des « *cadenze* » régionales. J'ai suivi la norme qui semble adoptée sur le modèle toscan, dialecte qui par ailleurs s'est justement imposé au début du XVI^e siècle dans la langue littéraire : par exemple *perché* et non *perchè*, *più* et non *piú*, *sì* et non *sí*, etc.

« Poi che il gran Duca ferdinando lo fece fare alla sua sontuosa uilla dell'ambrogiana, che è appo il castello di monte lupo, è l'ingegnere fu il Reu.o m. Buonaventura da oruieto, huomo sauio et aueduto di costumi laudeuoli » (Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 43r)

est transcrit comme :

« Poiché il Gran Duca Ferdinando lo fece fare alla sua sontuosa villa dell'Ambrogiana che è appo il castello di Monte Lupo, e l'ingegnere fu il Reverendo messer Buonavventura da Orvieto, uomo savio [saggio] e arveduto, di costumi laudevoli ».

Les sources françaises, assez peu nombreuses du reste, sont transcrites dans une orthographe modernisée⁵. Les coupures sont indiquées entre parenthèses () et les ajouts entre crochets [].

Toute traduction est une interprétation à partir de choix et d'orientations qui déforment pour arriver à une autre forme. À de rares exceptions, qui sont signalées, j'ai traduit chaque texte italien et la plupart des textes néo-latins⁶. Tout en veillant à une certaine fluidité de la syntaxe, j'ai toujours tenté de suivre au plus près le texte original et de donner une version qui soit plus « littérale » que « littéraire »⁷. C'est notamment le cas pour les tournures dont l'expressivité méritait d'être au moins reflétée et pour le lexique, éléments sur lesquels l'analyse des textes s'appuie en maintes occasions⁸. À ce propos, il n'a pas toujours été possible ni souhaitable de rendre chaque occurrence d'un mot de manière identique, y compris pour des textes d'un même auteur ; néanmoins, dans le cas de passages cités à peu de distance afin d'être confrontés, j'ai essayé de maintenir mes options

⁵. Cependant j'ai préféré laisser tels quels les quelques textes en anglais et en allemand anciens, qui n'apparaissent qu'en note.

⁶. Les citations de sources antiques sont de même données en latin dans les notes (en partant du principe qu'il s'agit d'une langue couramment pratiquée au XVI^e siècle et afin d'exploiter leur lexique), et en français dans le texte principal à partir des traductions que j'ai consultées et éventuellement modifiées (ce qui est alors systématiquement signalé). Il ne m'a pas paru nécessaire en revanche de procéder de même avec les textes grecs, qui ne sont ponctuellement reportés que pour les aspects lexicaux. J'ai utilisé des éditions récentes et facilement accessibles plutôt que des publications de l'époque ; il s'agit d'auteurs pour lesquels la philologie humaniste est arrivée la plupart du temps à des résultats dont les leçons ne diffèrent pas suffisamment des textes établis au XX^e siècle pour justifier un tel effort de précision. Cette démarche s'impose toutefois dans le cas du *De architectura* de Vitruve, en raison des difficultés propres du texte et de son intérêt immédiat pour le sujet : la traduction et le commentaire de Barbaro (Vitruve – Barbaro, 1567) ont alors été mis à profit.

⁷. C'est ce qui m'a souvent amené, dans les cas de textes italiens bien connus dont on dispose de traductions françaises, à modifier plus ou moins une version préalable (ce qui est toujours indiqué en note), voir à retraduire entièrement des extraits d'œuvres « classiques » – par exemple le *Décameron* de Boccace ou la *Jérusalem délivrée* du Tasse –, pour lesquelles les traductions récentes qui sont disponibles me paraissaient trop s'écarter de ce critère.

⁸. J'ai souvent eu recours au *Dizionario italiano ragionato*, sous la direction d'Angelo Gianni et Luciano Satta, Florence, G. D'Anna-Sintesi, 1988, fort utile pour son classement par radicaux, ses étymologies et ses rapprochements lexicographiques.

de traductions. Très fréquemment, l'équivalent d'un mot ou d'un groupe de mots a été choisi en se référant au latin, qui se révèle souvent un moyen terme pour passer de l'italien du XVI^e siècle au français moderne⁹. Dans certains cas, mes choix sont justifiés en note, surtout afin d'esquisser le poids sémantique d'un vocable. Les termes du vocabulaire du jardin qu'une traduction dénaturerait par trop, et dont le sens précis est exposé dans le glossaire ci-dessous, sont laissés en italien. En outre, j'ai parfois préféré insérer dans la traduction, entre crochets, un mot ou une expression méritant d'être soulignés ou mobilisés dans le commentaire, même si le texte original figure toujours en note. Si la lecture en est parfois ralentie, elle est ainsi invitée d'une certaine manière à garder la conscience du décalage culturel entre ces textes et notre langue moderne.

⁹. Voir à ce sujet les observations de Graziani, 1997, p 51. Inutile de cacher que l'incontournable Gaffiot, 1934, a été un instrument de travail continu.

Documents

La plupart des sources manuscrites qui concernent directement Pratolino ont été publiées ; certains textes imprimés comme ceux de Raffaello Gualterotti (1579) et de Francesco de' Vieri (1587) ont également fait l'objet de rééditions, partielles dans le dernier cas¹ ; certes, son « *Ragionamento primo sopra l'opere di Pratolino* » mériterait une édition critique intégrale qui mette systématiquement en lumière la construction du texte et les topiques qu'il mobilise, ainsi que la place de l'ouvrage dans l'œuvre du philosophe². Cette section ne proposera donc que trois documents, le dernier inédit, sélectionnés pour différentes raisons qui seront exposées dans chaque notice.

¹. Voir les différentes références présentées dans les notes du prologue ci-dessus, « Le chantier initial ».

². Voir *supra*, avant tout chap. 5, « Les enjeux d'une exégèse ». Un tel travail aurait dépassé le cadre de cette étude ; j'espère pouvoir y consacrer de futures recherches.

Document 1

Description de Pratolino
dans les *Discours viatiques*
(édition annotée)

Parmi les descriptions précoces de Pratolino dues à des voyageurs, celle des *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile* (1588-1589) présente de nombreux intérêts¹. L'auteur, qui n'a toujours pas été identifié, apparaît comme un voyageur relativement cultivé, curieux comme il se doit des merveilles de la péninsule et en particulier de ses fontaines et jardins, dont il donne des descriptions circonstanciées². Comme dans la description anonyme de la Bibliothèque Vaticane, dont il est à peu près contemporain, le texte livre des indications assez claires sur le parcours suivi lors de la visite à Pratolino de ce voyageur anonyme, le 13 novembre 1588. Mais il présente plusieurs confusions : quelques unes sont sans doute dues à une rédaction de mémoire ; d'autres témoignent de la difficulté pour les voyageurs à s'orienter dans la spatialité complexe du jardin ou à identifier le sujet de certaines fontaines. Le colosse de l'Apennin est ainsi décrit comme « un grand et gros sauvage », la Syrinx de la grotte de Pan est prise pour une Daphné... Erreurs instructives, puisqu'elles renseignent sur la perception d'un jardin comme Pratolino par un voyageur français, qui par delà certains lieux communs attendus ne cache pas sa franche admiration.

Bien que ce texte manuscrit soit désormais facilement accessible dans l'édition critique des *Discours viatiques* procurée par Luigi Monga – dont la transcription a été suivie, en modernisant cependant l'orthographe autant que possible –, il a semblé utile de le reproduire ici en l'annotant avec précision, afin de reconstituer l'itinéraire de la visite³.

¹ Comme l'a souligné Frigo, 1987, qui la confronte à celles de Montaigne et de Virey.

² Voir l'introduction de Luigi Monga à son édition critique des *Discours viatiques*, 1983, en particulier p. 29-31.

³ Les notes de Luigi Monga (*Discours viatiques*, 1983, p. 217-220) n'ont pas su relever ces confusions topographiques. Pour l'analyse du parcours indiqué dans cette description, voir *supra*, chap. 2, « Des sentiers qui bifurquent ».

SOURCE : *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile* (1588-89), Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, ms. 222 R 424, fol. 31v-35v, éd. Luigi Monga, Genève, Slatkine, coll. « Biblioteca del viaggio in Italia/ Bibliothèque du voyage en Italie », 1983, p. 77-81.

[fol. 31v] Après le dîner nous montâmes à cheval et fûmes voir à cinq milles de Florence, à Pratolin, la maison de son Altesse¹ : et si tu veux voir quelque chose de rare, ne passe, si tu peux, sans y aller.

PRATOLIN est un lieu assis entre les montagnes, sur d'autres petites montagnes, et si peu auparavant [fol. 32r] fréquentées, qu'il n'a y avait point de chemin franc, comme il est à present, ainsi qu'il est facile à juger par ces vers écrits sous l'image de Notre Dame qui est peinte à côté droit, en descendant :

Invia nuper eram, duce me modo perge viator ;

Rara vides nunc, sed mira vida latent².

[Ce] ne sont point de ceux qui croient à ces vers, attendu que le lieu s'est par ledit chemin rendu accessible, autant que peu avant, par le défaut d'icelui et de ses dépendances, il était fréquenté, car par icelui nous descendîmes par une voie toute pavée et puis après, montant un peu, nous arrivâmes au château blanc, qui des deux côtés a deux beaux escaliers, belles salles et belles chambres et richement meublées par dedans.

De là nous fûmes conduits par le châtelain dedans des jardins³ dans lesquels nous vîmes quelques fontaines et quelques statues et, montant un peu plus haut, vîmes une grosse et ferme roche sur laquelle est assis un grand et gros sauvage qui par un vase⁴ [fol. 32v] jette tant d'eau dedans un grand bassin qu'elle porte une galère⁵. Ledit bassin est garni de poisson en grande quantité et tout pavé et entouré de petits paliers.

Derrière le rocher se monte à une fontaine, belle entre les excellemment belles, et laquelle par mille tuyaux, par cornes de limaçons et toutes sortes de telles bêtes, jette de l'eau si abondamment et de tant de côtés que personne ne peut qu'il n'y soit mouillé, s'il y entre⁶ ; puis, en descendant, nous fûmes à l'entour du grand bassin et descendîmes jusques au château qui a devant soi une belle place, toute verte, le long de laquelle de chaque côté sont trois statues et entre elles des pyramides, toutes couvertes de lierre⁷ ; après lesquelles vues, par un jardin de simples⁸, dans lequel se voit une belle fontaine, nous tournâmes à

¹. En mars 1588, le nouveau grand-duc Ferdinand avait reconnu à don Antonio, fils de François et de Bianca Cappello, la propriété de Pratolino ; quelques mois plus tard, il reprend possession de la villa (Zangheri, 1979, vol. I, p. 47). En novembre, Pratolino appartient donc effectivement à « son Altesse », Ferdinand.

². Comme le relève Luigi Monga (p. 218, note 209), il semble qu'aucune autre description ne mentionne ce distique, dont par ailleurs le second vers est selon lui très difficile à lire dans le manuscrit.

³. La visite commence par le *barco nuovo* au nord. Les voyageurs sont accompagnés d'un guide : leur itinéraire va suivre ainsi une sorte de circuit, qui leur évitera d'avoir à revenir en arrière dans le *barco vecchio*.

⁴. Il s'agit bien sûr du colosse de l'Apennin, mais l'eau jaillit de la tête d'un monstre et non d'un vase.

⁵. Ce détail ne semble pas être mentionné par d'autres descriptions ; l'auteur entend peut-être que le bassin serait assez grand pour pouvoir y placer une véritable vaisseau.

⁶. Il s'agit de la grotte de Thétis à l'intérieur de l'*Apennin*, décorée d'après Vieri de limaces mais aussi de chauve-souris et de dauphins, et où de plus « *il pavimento (...) getta acqua per ogni verso, quando occorre* » (Vieri, 1586, p. 27 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403)).

⁷. Il y avait en fait treize statues antiques de chaque côté du *prato*. On peut penser à une coquille dans le texte.

⁸. C'est-à-dire le *giardino segreto*.

l'entour du château et [fol. 33r] descendant par l'autre escalier nous allâmes à main gauche⁹ par un chemin fait exprès et pavé, vîmes une riche statue noire¹⁰ et plusieurs autres sur le chemin pris, avec un long ruisseau qui descendant rend plusieurs larges bassins plains d'eau avec un doux et plaisant murmure causé par les petits cailloux qui sont expressément mis en forme de degrés cavés à la descente dudit ruisseau¹¹, qui en coulant fait une très artificieuse fontaine dedans une belle grotte¹². La fontaine est de telle industrie que celui qui entre marchant sur un degré qu'il faut descendre se baigne d'eau par les deux côtés, et a des sièges de pierres sur lesquels quiconque est assis, en les pressant, fait que l'eau, par un tuyau qui est enterré, lui saute au visage, comme encore tout à l'entour du pavé : elle est pleine de trous qui tous jettent de l'eau quand les tuyaux se tournent ; et aux côtés encore y en a de semblables, et tant [fol. 33v] qu'aucuns, craignant d'être mouillés, n'y voulurent entrer¹³.

Nous en sortîmes et continuâmes notre promenade le long du clair ruisseau, le long duquel nous vîmes encore une autre belle fontaine et, devant, une fosse pleine de poisson, comme toutes les autres de dessus¹⁴. Nous laissâmes le ruisseau couler et montant à main droite¹⁵ vîmes une autre fontaine très belle dont l'eau sourdait d'un large retors par une lavandière et la vitte d'un petit garçon remplissant un beau bassin de marbre qui était tout contre celui où elle lavait ses drapeaux [draps].

La fontaine vue et bu de son eau, suivîmes le chemin par lequel nous vîmes plusieurs grands réservoirs d'eaux, et au milieu de petites cahuettes de bois et de paille pour la retraite d'une infinité d'oiseaux et principalement d'Inde, qui sont nourris pour le plaisir [fol. 34r] de son Altesse¹⁶ ; et là auprès un grand arbre dans lequel est bâtie une ronde galerie de (de) bois¹⁷, et non loin de là une excellente roche de pierre artificiellement bâtie, produisant plusieurs arbres verts, et surtout des lauriers¹⁸. Cette roche, qui [est] haute

⁹. L'escalier en question est donc celui de gauche dans la vue d'Utens : la visite du *barco vecchio* commence par le côté occidental.

¹⁰. Il est difficile d'identifier précisément cette sculpture.

¹¹. Ce « ruisseau » est constitué des *gamberaie* occidentales.

¹². Le texte est peu clair. Peut-être « dedans » est-il mis pour « devant » ? Mais l'auteur parle ensuite de cette grotte comme d'une « fontaine ».

¹³. Même si la statue n'est pas décrite, il s'agit la grotte de Cupidon (située le long des *gamberaie* occidentales et munie de tels *scherzi d'acqua* déclenchés par une pression sur le sol), et non pas comme l'affirme Luigi Monga, en s'appuyant sur le *Journal* de Montaigne (note 211, p. 218), de la Grande Grotte, qui est décrite à la fin du texte.

¹⁴. Cette « fontaine » est sans doute le grand vivier (*pescione*) qui termine la série occidentale des *gamberaie*.

¹⁵. Par l'allée oblique qui joint le *pescione* et la fontaine de la Lavandière.

¹⁶. Il s'agit des trois viviers à proximité de la fontaine de la Lavandière, puis du « casino des marmottes ». Il y a sans doute confusion entre ce dernier et la volière qui se trouve beaucoup plus haut près du palais, et sera décrite plus loin. Cette dernière est en effet construite en métal, comme le relèvera notre voyageur, et non sous forme de « petites cahuettes de bois et de paille » (Monga, note 213, p. 219, les identifie trop rapidement à la volière).

¹⁷. La fontaine du Chêne.

¹⁸. En fait lauriers-cerises ou « *lauri regi* ».

comme un mont et a double croupe était le mont Parnasse sur lequel est le cheval Pégase, Apollon et les neuf Muses, et là, devant un beau siège de marbre sur lequel étant assis¹⁹, nous ouïmes les neuf Muses avec Apollon sonner de tous leurs instruments, et même une grosse tête à côté mouvait les dents et les yeux si bien que tout semblait être vif, quoique cela se fit par dedans la roche.

Bien contents d'une si belle vue, nous remontâmes de l'autre côté, vîmes de petits pourceaux d'Inde fait[s] comme de petits conils [lapins]²⁰, et plus haut un vase et quelques statues qui par leur grandeur dénotaient avoir été là quelque chose d'excellent, ainsi qu'il était vrai, car [fol. 34v] c'était une belle fontaine, et la plus belle de toutes, laquelle son Altesse avait fait transporter à Florence pour honorer davantage ses noces avec la princesse de Lorraine²¹.

Nous passâmes outre et vîmes un jardin plein d'arbres toujours verts et plein d'oiseaux, couvert de fer et fil d'arrechal [fil de fer]²², et tirant vers l'escalier dernier laissé²³ nous eûmes un plus grand plaisir de mirer, le long de la verte vallée, descendre l'eau par plus de cent tuyaux et à remplir cent bassins sur cent degrés²⁴ au bout desquels est un beau grand bassin embelli de statues et de marbre recevant toutes les eaux qui par lesdits canaux descendent en la vallée²⁵, et de là, s'écoulant de terre, va remplir les ruisseaux d'en bas.

Mais toutes ces choses, encore qu'elles soient belles, ni ne le sont elles tant que les fontaines qui se voient au-dessus ledit escalier, en la p[] desquelles, dedans une roche artificiellement élaborée [ouvragée] à main gauche en entrant, se voit une Daphné très belle de face, se muant un laurier²⁶ et un dieu Pan lequel tenait entre ses mains la flûte à sept chalumeaux par lui inventée, laquelle par la force [fol. 35r] de l'eau courante fut par ses mains portée jusques à sa bouche, et fut ainsi ouïe une douce harmonie.

À main droite était un ange²⁷ qui faisait résonner un clairon ; une autre fontaine était dessus, beaucoup plus belle et plus riche que toutes, le dessus du portail était orné de

¹⁹. Cet amphithéâtre bordé d'arbres est dessiné par Guerra (ici même fig. 68).

²⁰. Il pourrait s'agir à nouveau du Casino des marmottes, ou bien d'animaux élevés dans la petite construction avec un toit de briques figurée par Utens sur le bord droit de l'allée rectiligne qui relie le grand chêne à l'ancien emplacement de la fontaine d'Ammannati.

²¹. La fontaine de l'Ammannati fut transportée à Boboli à partir de mars 1588 ; le mariage de Ferdinand et Christine de Lorraine, qui ne sera célébré qu'en mai 1589, avait été décidé dès fin 1587. Cette remarque n'étonne guère puisque notre voyageur est un compatriote de la fiancée grand-ducale, nièce du roi Henri III...

²². Il s'agit bien cette fois de la volière près du palais.

²³. Les visiteurs retournent au palais, cette fois par l'escalier de droite à l'est.

²⁴. Cette « verte vallée » est le *stradone* qui relie le palais à la fontaine de la Lavandière.

²⁵. Ce bassin serait donc la fontaine de la Lavandière, que le visiteur ne reconnaîtrait pas au loin.

²⁶. En fait Syrinx se changeant en roseaux, et non le groupe d'*Alphée et Aréthuse* sculpté par Battista Lorenzi, comme le suggère Monga (note 217, p. 219) en se référant à Borghini, 1584, p. 598.

²⁷. La Renommée.

riches glaces et luisantes, et à notre entrée des nymphes sortirent de la fontaine et nous firent la révérence de bonne grâce²⁸. À main gauche sont des étuves riches de toutes sortes de pierres, et à droite une petite chambre²⁹ dans laquelle est une table ronde de marbre excellent, et a autant de bassins couverts, toujours plein[s] d'eau coulante de la fontaine, qu'il y peut tenir de personnes³⁰ pour, durant le repas, faire rafraîchir son vin. Dedans les couvercles sont de fines pierres précieuses et à un coin est un valet de marbre qui donne à laver, versant l'eau dedans un bassin aussi de marbre, laquelle eau s'écoule par un petit trou qui est à l'entour du bassin : toutefois il est mal aisé d'essuyer ses mains à sa serviette, attendu la dureté de sa matière qui est encore de marbre blanc³¹. Il y a aussi un excellent vase d'une pierre de marbre dedans lesdites fontaines, [fol. 35v] avec richesses et embellissements de tout ce qui peut valoir à rendre une grotte et une fontaine parfaite pour la quantité desquels je serais trop à écrire : seulement tu sauras encore ceci, que tout à l'entour y a des pertuis qui de l'un à l'autre versent de l'eau en forme de voûte, en tel[le] abondance qu'il serait impossible, tant peut on vite courir et être couvert, s'exempter d'être mouillé³².

Si tu en veux savoir plus, attends à le voir, car voilà tout ce que brièvement je t'en peux rapporter.

²⁸. Ce devrait être la grotte de Galatée.

²⁹. Respectivement le bain de l'Étude à l'est et la grotte servant de salle à manger à l'ouest. La disposition semble inversée, car le voyageur s'oriente en venant de la grotte de Galatée.

³⁰. Il y a en fait huit rafraîchissoirs sur cette table octogonale.

³¹. Notre voyageur, déjà attentif comme tous les autres aux savants *scherzi d'acqua*, se montre tout à fait sensible à la dimension ludique du jardin...

³². La description renverrait donc ici à la Grande Grotte.

Document 2

Pratolino, Egloga

(édition critique)

En 1885, Giuseppe Baccini publiait dans sa petite anthologie de textes inédits sur Pratolino une églogue donnée à Palla Rucellai¹, pour laquelle il signalait l'existence d'autres copies à la Biblioteca Riccardiana, dont le codex 2948, et qu'il transcrivait d'après le manuscrit BNCF Magliab. VII, 403². Il s'agit en fait d'un petit carnet de 12 feuillets dont 10 sont numérotés (22,5 x 17 cm), sans nom d'auteur, portant le titre *Anon., Pratolino, Egloga* ; l'autre copie (*Egloga. Cirillo e Nereo*, BRF Ricc. 2948, fol. 90r-97v) présente effectivement un texte à peu près identique, mais ne porte pas davantage d'indication d'auteur. Baccini ne donne aucun argument pour son attribution à Rucellai, à qui l'on doit par ailleurs un madrigal sur Pratolino connu par diverses copies³. Il semble donc préférable de ne pas avancer d'attribution. Le poème peut être daté entre 1580 (la chapelle construite par Buontalenti y est mentionnée) et 1587 (il fait plusieurs fois allusion au grand-duc François).

Cette églogue n'a pratiquement jamais été étudiée⁴ ; elle mérite pourtant d'être prise en compte, car elle fait précéder la description du jardin d'une fable pastorale sur l'étymologie de Pratolino, berger mythique dont elle évoque la transformation en montagne, qui semble traduire, à travers la poétique de la métamorphose, l'image produite par l'*Apennin* de Giambologna⁵. Étant donné l'intérêt de ce texte pour l'étude de l'imaginaire à Pratolino et la rareté du livre de Baccini⁶, il paraît utile d'en donner une nouvelle édition.

¹ Baccini, 1885, p. 15-18.

² Baccini, 1885, p. 6-7, où par erreur la cote est indiquée comme Magliab. VII, 404 (dont par ailleurs Baccini, p. 8, signale à juste titre qu'il contient un poème de Gualterotti).

³ Rucellai, BNCF Magliab. VII, 633, fol. 48r-51v et 13r-16v ; Magliab. VII, 1024, fol. 6r-13r (texte édité par Baccini, 1885, p. 18-20, mais indiqué comme Magliab. VII, 403).

⁴ M. Paola Maresca en transcrit des extraits dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 84-85, sans commenter ce texte ; elle en donne d'ailleurs une cote erronée (Magliab. VIII, 403) : le mauvais sort s'acharnerait-il sur ce poème ?

⁵ Pour l'analyse de cette description, voir *supra*, chap. 7, « Le complexe de Vertumne ».

⁶ Les trois exemplaires qui en étaient conservés à la BNCF sont aujourd'hui inconsultables à la suite de l'inondation catastrophique de 1966. La transcription de Baccini est assez rigoureuse ; un vers est cependant omis au fol. 5v, et plusieurs formes modernisées à l'excès, comme *dovrei* pour *deveri* dans la dernière strophe.

L'établissement du texte se fonde sur le Magliab. VII, 403, dont l'élégante graphie ne pose guère de problème de lecture. Le texte du manuscrit est assez peu ponctué ; j'ai cherché à limiter l'introduction de signes supplémentaires. Les majuscules sont pour la plupart conservées, y compris en début de vers ; les quelques mots écrits en lettres capitales sont transcrits de même : il s'agit principalement des trois personnages du récit.

SOURCE : *Pratolino, Egloga*, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliab. VII, 403 (transcription intégrale).

[fol. 1r]

Pratolino,
Egloga.
Cirillo et Nereo.

C. – Nereo gentil, s'Amor, com'ei pur suole,
Sempre ti guidi alla tua Ninfa in braccio,
E me faccia salir l'alto Parnaso
Sì ch'io possa cantar mia vaga luce,
Deh dimmi ove ne vai anzi ch'Apollo
Sgombri dal mondo il nubiloso velo¹ ?
È forse Amor che ti conduce, e sprona ?

N. – Questi mi tragge fuor del mio ricetto
Come tu vedi al mattutino albore
A seguir di leggiadra Pastorella
(E sempre indarno) i fuggitivi passi,
Ma perché da lui gratia ancor non spero
Di vederla o men bella, o men altera
Caro Cirillo mio consola il duolo
[fol. 1v] Ch'ad or ad or via più m'ingombra il
petto,
Narrandomi d'Amanti alte sventure
Che con udir l'altrui miserie e pene
Il suo proprio dolor si disacerba².

C. – Io ti dirò poi che così t'aggrada
Come cangiarsi in monte, e come in rivo
Per seguir d'Amor l'ardenti fiamme
Due gran Pastor' di questi Toschi lidi,
E poi la Ninfa in alto sasso, in cui
Erba non vive ancor, né stagna fonte,
E già son ben più di mill'anni, e mille³.

N. – Or che noi siam dove la gregge puote
Pascere quanto desia tenere erbette,
E che'l sol più che mai chiaro e sereno
Porta a gli egri mortali un lieto giorno,
Dimmi ti prego come ciò intervenne.

C. – Io ti racconterò posando all'ombra
Di questi faggi al mormorio dell'onde
[fol. 2r] Quel che più volte mi narrò mio Padre⁴.
MUGNONE, e PRATOLINO avean già nome
I gioveni Pastor' ricchi, e famosi

E FIESOLE la Ninfa altera e bella
Piena d'inganni, e più che fronda lieve.
Costor mirando insieme il suo bel volto
Il giovanile, e vago portamento,
Un dì che si vendean da' sacerdoti
Al nostro Pan i suoi dovuti onori
Amor che sempre ne' begli occhi ardea
Ambo accese di lei pur d'egual foco.
Seguendo poscia or quelli, or questi l'orme
Della lor Pastorella al caldo, al gelo
L'un di sospir vivea, l'altro di pianto ;
Ed ella come timida cervetta
Sempre se ne fuggia dentro il suo nido,
Là dove dalla sua vecchia Matrigna
Era guardata più ch'armento, o gregge
[fol. 2v] Ch' a danneggiarlo sia vicino il Lupo.
E quando ancor tessea fioretti, e fronde
Or lungi d'un boschetto, or d'un ruscello
Per intrecciarsi la dorata chioma
Al vago giorno del ridente maggio,
Mentre che 'n giro con Pastori, e Ninfe
Si van cantando l'amorose pene,
S'amica sorte li scorgea gli amanti
Tanto sdegno prendea pensando certo
Ch'ivi l'avesser già gran tempo attesa
Che ben notava sette volte, e sette
Per quell'ampio seren l'ardente carro
Anzi ch'uscisse più del suo ricetto.
Tal era in lei timore, e crudeltade,
E più volte la sera andando al Rio
Per portar acqua al suo canuto Padre,
Lasciò cadersi il vaso, e le ghirlande
Ch'intorno al braccio avea per fuggir tosto
[fol. 3r] De' suoi fidi Pastori i lenti passi,
Né mai già mosse a vario suono il piede
Ch'ad un di questi due lasciasse il ballo.
Ma s'altri v'era o col bastone in mano
Che la vecchiezza sua reggesse a pena,
O che pur d'Orca avesse il viso, o 'l crine
Quello invitava alla festosa danza,
Né men cantando poi d'Amor gli effetti
Diede ella a questi mai tempo, né loco
Col canto di sfogar l'acerba doglia.
Or a narrar quel che n'avvenne poi
Che vissero i Pastor' tanto infelici
Del tuo soccorso è d'uopo o luce altera
Luce della mia vita, e degli armenti.

N. – Deh ch'ella stessa or qui da noi venisse
Ch'io sentirei con più soavi accenti
Dell'infelice amor l'atroce fine.

C. – Doppo che lungo tempo in van piangendo
[fol. 3v] Avean seguita i due Pastor' la Ninfa,
Un giorno a caso li condusse il fato
Là dove ella giacea dal caldo stanca,
Guardando il gregge tra frondosi allori.
E mentre che sentendo entro la selva
Il romor de' Pastor' volle fuggirli
E che latrava a quei l'ardito cane,

¹. Le début du poème correspond à l'aube, et l'églogue est supposée s'étendre sur une journée.

². L'amour est bien sûr l'état permanent des bergers du monde bucolique.

³. Concluant la présentation de l'argument de la première partie, l'indication vise à fonder la dimension mythique du récit.

⁴. Le cadre de l'énonciation (*locus amoenus*) est conforme au genre de l'églogue.

Ecco dall'altra parte uscir il lupo
 A rapir l'agnellin che spesso in grembo
 Tenea per vezzi, ch'era bianco, e nero
 Or tessendoli i velli, ed ora i fianchi
 De' più leggiadri fior che porti Aprile.
 Onde da tal cagion fatta pietosa
 Oltre l'usato suo gridò soccorso
 A quei ch'in odio avea più ch'orsa, o tigre.
 Tosto il suo PRATOLIN ch'era più lieve
 Dell'altro amante là correndo al lupo
 Forte il corno sonò che seco avea,
 [fol. 4r] Dal cui tremendo suon pien di spavento
 L'empia belva lasciò la dolce preda,
 Ond'ei più che mai lieto in braccio preso
 L'anelante agnellin portonne in seno
 Alla sua Ninfa, che già lassa, e smorta
 Per soverchio dolor giaceva in terra.
 Allhor alzando in ver' l'amante gli occhi
 Ricca ghirlanda da capelli sciolse,
 E disse in vece di cotanto dono :
 Questa sola il tuo crin fregi, e coroni
 Ch'altra fuor della mia non cinse chioma.
 A questo alto favor d'invidia pieno
 L'infelice MUGNON lagrime tante
 Versò cadendo alla sua Vaga innanzi,
 Ch'indi volendo poi muover le membra
 Liquide fatte si cangiaro in fonte
 Lo qual dal pianto de' vicin Pastori
 Posto crescendo al fin divenne fiume
 [fol. 4v] Che dal suo primo nome ancor si chiama,
 E per gratia del cielo i piè le bagna,
 Dal dolce suon poi delle Tosche cetre
 Fatto famoso dal mar Indo al Mauro⁵.
 Allhor la cruda Pastorella in volto
 Mostrò pietade aver della sua morte,
 Ma di tanta ferezza, e crudeltade
 Avea mai sempre il freddo petto armato,
 Che per dar fine ad amendue simile,
 Pensato allhor in se novello inganno
 Voltasi a PRATOLIN ridendo disse :
 Diman m'aspetta là 'n quel verde PRATO
 Che non avrà que' suoi vermigli raggi
 Spiegato per le valli ancor l'Aurora
 Ch'ivi t'aspetterò pregando Febo
 Che scacciata da noi l'humida notte
 Tosto ti scorga alla fiorita piaggia ;
 Ma se pur fusse (come spesso avviene)
 [fol. 5r] Che la Matrigna mia mi desse indugio
 Spera pur ch'io verrò la sera al tardi.
 Hor udì mai'l Pastor più dolce nuova
 E giurò per Diana, e per la gregge,
 Che là starebbe senza prender cibo
 Fin ch'ella, o morte non venisse a lui.
 E così avvenne, ch'aspettando in vano

⁵. Première métamorphose : celle de Mugnone en rivière.

Molti giorni il Pastor l'amata Ninfa
 E non volendo mai rompere il voto,
 Né più viver potendo a terra cadde
 Ove per gran pietà del sommo Giove
 Poi le sue membra in polve, in sassi, in Monte
 Furon viste cangiarsi, altre in radici
 Di mille, e mille abeti, ontani, e faggi
 Ch'ora più che mai belli altero fanno
 Al regal PRATOLIN, ch'ancor ritiene
 Del suo caro Pastor l'antico nome⁶,
 E per voler d'Amor non troppo lungi
 [fol. 5v] La sua Ninfa crudel sempre vagheggia.
 E questa è la mercè ch'a fidi Amanti
 Diede la Pastorella alpestra, e cruda.
 Ma non permise il ciel che lungo tempo
 Della sua crudeltade ella godesse
 Ch'un dì nel suo MUGNON bagnando i veli,
 Egli ancor vago della bella mano
 Gelosi e di tal ghiaccio ivi la strinse
 Ch'il suo sangue gelato andando al core
 Tosto fe' trasformarla in duro sasso
 Che di FIESOLE il nome anch'oggi serba,
 E quanto fu la crudeltà sua grande
 Tant'alzossi la pietra al ciel vicina,
 In cui per più disnor non erba, o rivo
 Si vede mai com'io pur dianzi dissi
 Ma ben v'alberga entro un orribil antro
 Per rimembranza ancor di questo inganno⁷
 Malvagio stuol d'incantatrici donne
 [fol. 6r] Che l'aura popolar Fate ne chiama⁸.
 E tal fu della Ninfa, e de' Pastori
 Degno d'eterno pianto il crudo fine,
 Ma come PRATOLIN amando visse
 Fortunato via più dell'altro amante,
 Così fu sempre ancor doppio la morte ;
 Si adorna ad ogn'or di mille fregi
 Nostro Duce real FRANCESCO primo,
 E col suo dolce colle han già cangiato
 Elicona le Muse e 'l ciel le Gratie,
 E tutte l'altre Ninfe i Nidi loro⁹.

N. – È già gran tempo che di questi poggi
 Non uscii col mio gregge, onde ti prego
 A dirmi ancor le maraviglie altere
 Di PRATOLIN, che già per queste valli
 Non s'ode altro sonar, ch'il suo bel nome,
 E l'altr'ier due Pastor cantando a prova

⁶. Deuxième métamorphose : Pratolino en mont boisé.

⁷. Ce vers est omis dans la transcription de Baccini, 1885, p. 17.

⁸. Dernière métamorphose : Fiesole en colline aride.

⁹. Au récit mythique des origines du site va succéder la description du jardin.

Se dell'Arcadia è PRATOLIN più bello,
[fol. 6v] Come giudice loro ad alta voce
Echo rispose è PRATOLIN più bello.

C. – Se ben ciò ragionar potrebbe a pena
Il più saggio Pastor ch'alberghi in selva,
E ch'al mio primo dir non è conforme
Poscia che 'l Sol non fa sembianti ancora
Di volersi attuffare in grembo a Teti,
E ch'è ciò grato a te caro Nereo
Ancor questo dirò se però quella
Ch'ave in me forza via maggior d'Appollo
Accorderà col mio desir le note.

Da questa parte onde si leva il sole
Un perfetto cultor giardin¹⁰ nutrisce
Dell'Esperido ancor più ricco, e vago
Di quell'erbe ripien ch'hanno possanza
All'altrui mal di ritornar salute,
Ove son anco i fior' d'argento, e d'oro
Come là ne' beati Elisi campi,
[fol. 7r] E chiarissimi fonti a quei simili
Ch'i begli Orti la sù rigano a Giove ;
Tal che sempre più belle, e più felici
Rende queste sue piagge il sommo Duce
Incontro a cui verso l'occaso¹¹ è volta
Nobil selva d'abeti che di lunge
A chi desia veder la bella sede
Mostra di sua vaghezza altero segno,
Entro la qual ricco, e divin sacrario¹²
Erge sol di cristalli, e di diamanti
Di questa nostra età novel Tesifo
Via più come vedrai vago, e superbo
Del bellissimo tempio di Diana.
Poscia onde Borea il freddo fiato spira,
Sovra leggiadro e dolce colle posa
Di finissima pietra alto colosso
Che 'l nevoso Appennin gelato sembra,
Cui distrugga del sol cocente raggio¹³.
[fol. 7v] Di tai fonti si vede adorno il loco,
Che s'io saprò ridir son quelle istesse
Che nel mondo fur già Pastori, e Ninfe.

Lì cangiata Aretusa in fredde stille
L'ardor fuggì dell'amoroso Alfeo¹⁴.
Evvi Salmace ancor ch'i Pastorelli
Che beon dell'acque sue trasforma in Ninfe.
Ivi Calliroe più che mai si vanta
D'esser la più bell'onda, ch'abbia Atene.

¹⁰. Le *giardino segreto*.

¹¹. L'occident ; il s'agit du *bosco* de sapins.

¹². La chapelle.

¹³. L'*Apennin* de Giambologna.

¹⁴. Débute une énumération des fontaines du jardin associées à des nymphes.

Aganippe si gloria anch'ella, e pregia
Alle dotte sorelle esser sacrata.
Dircena ancor via più dell'altre è ricca
Che forza ha di tor via l'ardente sete.
Ivi Cissusa il lieto, e gioven Bacco
Lavò prima d'altrui tosto che nacque.
Castaglia trasformata in limpid' acque
Lì rende vano il grand'Amor d'Appollo.
Epira ha sì gelato il sen ch'Amore
[fol. 8r] Ivi spegne sua face, e la raccende.
Ippocrene si loda esser la prima
Che desse aita al bel desio di Cadmo.
Egeria ha sì tranquille, e sì chiar'onde
Che si bagnan in lei talhor le Muse.
Clitoria v'è che s'alcun d'essa beve
Infelice diventa odiando il vino.
Evvi Narcisa in cui s'altri si specchia
Misero di se stesso s'innamora.

E queste son tutte le fonti ch'io,
Se però la memoria non m'inganna,
Vidi l'altr'ier, ch'eran d'intorno al colle,
A' piè di cui fa siepe un alto muro
A bella selva, ch'in ver' l'Austro posa,
Ove di vari augelli un dolce canto
Rende il più lungo giorno assai men grave¹⁵.
Ivi senza temer l'estivo ardore
O del freddo Aquilon l'argente bruma
[fol. 8v] Il pallidetto giglio, e 'l bel iacinto,
Le tener'erbe, e l'odorate rose,
Le vermiglie viole, e' vaghi fiori
Si vivon lieti in primavera eterna ;
E lì per adoprare nel caldo giorno
Si serba al gran Pastor la neve, e 'l ghiaccio ;
Là si vede ad ognhor tra cespò, e cespò
La timidetta Lepre, il Caprio inerme
E 'l fuggitivo cervo andar sicuro,
E bianco Cigno in bel cristallo vivo,
Or attuffarsi, ed or cantar soave.
Havvi ancora il chiarissimo, e gran Duca,
Di là fin dove il sol tramonta e nasce,
Condotte ad abitar novelle fere.
E sì questi vi sono, e stagni, e mari
Ch'il muggine, la trota, il ghiozzo, e 'l ragno,
Per l'immenso piacer di sì chiar'acque
Ondeggia sempre in amorosa schiera,
[fol. 9r] E lì diresti ben tranquillo, e lieto
Il gran Rege del mar sedersi in grembo
Alla diletta sua bella Anfitrite,
E più bella, e più ricca ivi si vede
Di quante n'abbia Pan, Grotta superba.
Ove lungi talhor dall'alte cure
Nostro Giove terren posar ne suole,
Sì di smeraldi adorna, e di zaffiri

¹⁵. Le berger va évoquer les plantes, les animaux et les matériaux du jardin.

Di topazi, di perle, e di coralli
 Che sembran fauni, mostri, augelli, e fiere,
 Orche, scogli, sirene, e Dei marini,
 E sì dolc'acqua sovra conche, e nicchi
 Ivi stillar talhor spugnosi marmi,
 Ch'io credo sia men di vaghezza pieno
 Il bel seggio d'Amor là 'n Cipro, e 'n Gnido.
 Poscia al vago giardino, all'alta selva,
 Alle limpide fonti, al divin' antro
 In medio posa ampio, e regal palagio,
 [fol. 9v] Che dotta man d'Architettor sovrano
 Erge vicino alle volanti nubi,
 Adorno di trofei, di simulacri
 Di colossi, di marmi, e di colonne,
 D'arche, e di statue sì, ch'il maggior tempio
 Del nostro Pan non ha bellezza eguale,
 Dov'orna, e veste i ricchi suoi ricetti
 Fregio contesto sol di seta, e d'oro ;
 E tale è suo valore, e sua vaghezza
 Che se non fosse error l'istesso Giove
 Ardirei dir non ha sì bella sede.
 E questo è quanto già benigna sorte
 Mi fe' veder un dì col gran Pastore
 Che 'l Toscano terren comanda, e regge.

N. – M'ha di sì alta maraviglia pieno
 Questo tuo ragionar Cirillo mio,
 Ch'io prego Pan che non guardando a tante
 Mie preci onde men fero Amor mi fosse,
 [fol. 10r] Un dì mi scorga al diletto Monte.

C. – Ivi io so che le greggi andar la notte
 Senza cane, o pastor ponno secure,
 Che non osa appressarvi orso, né lupo
 Né rapace custode avervi albergo.

N. – E li dove le Muse han seggio altero
 Le Driade, le Gratie, e le Napee
 Sper'io cantar ancor l'eccelse lodi
 Del nostro rege in più sonori accenti.
 O s'egli udisse un giorno i nostri canti
 Qual Pastor più felice avria di noi
 Non sol Toscana, ma l'Arcadia tutta ?

C. – A Dio : Già della notte il negro manto
 Adombra i monti, e impon silentio al mondo¹⁶,
 E pasciuta ancor è la nostra gregge
 Non vedi tu ch'a ritrovar l'albergo
 Ha da se stessa già preso il cammino ?
 Io ringratiar devrei mia bella Luce

[fol. 10v] Che dettato m'ha pur quel ch'io t'ho
 detto,
 Ma perché stanco son diman' al fonte
 Spero del gran favor renderle gratie.

N. – Ancor io te ben ringratiar devrei
 Tanto m'ha dato il tuo parlar conforto,
 Ma poi ch'il tempo no 'l consente, a Dio.

¹⁶. L'arrivée de la nuit annonce la fin du poème.

Document 3

Cesare Agolanti, *La Descrizione di Pratolino*

(édition critique)

Cesare Agolanti reste un personnage relativement obscur de la vie littéraire florentine de la fin du XVI^e siècle. Il a essentiellement composé des poèmes d'éloge et de circonstance, restés à l'état de manuscrit¹. Il est en particulier l'auteur d'une *Canzone* écrite à l'occasion du décès de Jeanne d'Autriche en 1578² ; il dédie en 1595 des *Stanze in lode della Petraia* à Christine de Lorraine³.

Son poème sur Pratolino a souvent été mentionné : Giovanni Targioni Tozzetti en avait déjà signalé au XVIII^e siècle la présence parmi le fonds de la Biblioteca Magliabechiana⁴ ; Giuseppe Baccini y faisait également allusion dans son anthologie déjà citée⁵. On n'a pourtant guère porté attention à cette longue description poétique de Pratolino, dédiée au grand-duc François. Certains chercheurs ont utilisé les références à des plantes ou des animaux⁶, mais seul Detlef Heikamp a souligné l'intérêt du texte dans un essai sur l'iconographie pastorale diffuse dans la statuaire du jardin, en donnant la transcription de quelques fragments⁷. La portée du texte d'Agolanti a été analysée au cours de l'étude présente⁸. Elle justifie amplement une transcription complète du poème, dont j'ai également utilisé les indications à maintes reprises⁹.

¹. Je n'ai pas trouvé de publication due à Agolanti au cours de mes recherches, en particulier à partir du catalogue des imprimés de la BNCF [NB (2008) : voir sur ce point la postface ci-dessous].

². Agolanti, BNCF Magliab. VII, 5.

³. Agolanti, BNCF Magliab. VII, 7 ; la dédicace (fol. 1r) est datée du 31 janvier 1594 (1595 *stile comune*). Il s'agit de vingt-cinq octaves, dont quatre ont été publiées avec une brève notice dans *I Giardini della Chimera*, 1989, p. 32-33.

⁴. Targioni Tozzetti, BNCF Targ. 189, vol. VIII, p. 43.

⁵. Baccini, 1885, p. 8, qui commente brièvement et sèchement : « *e se non fu mai stampato, le lettere toscane non hanno perciò perduto nulla* ».

⁶. Voir Lazzaro, 1990, p. 301, note 24, Wright, 1996, p. 51-56, et surtout Heikamp, 1994.

⁷. Heikamp, 1986a ; l'auteur y annonçait la publication d'une transcription intégrale du poème, à laquelle il a entre temps renoncé. Certains passages proprement descriptifs sont également publiés – sans référence au ms. – par Alessandro Vezzosi dans le catalogue *Il concerto di statue*, 1986, *passim*.

⁸. Voir *supra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis ».

⁹. Voir *supra*, notamment chap. 3, « Le plaisir de l'effroi », et chap. 5, « La “magie” des automates : l'artifice animé ».

Aucune date n'est indiquée¹⁰ ; si le texte a bien entendu été composé avant octobre 1587, plusieurs éléments invitent à suggérer une rédaction assez tardive. L'état décrit du jardin semble proche de celui dont rendent compte Vieri et Aldrovandi en 1586 : la chapelle (1580), la volière (1580), l'*Apennin* (commencé en 1580) et la *pergola* hydraulique du *stradone* (après 1582) sont par exemple mentionnés. Toutefois, il n'est pas fait allusion à la grande *Spugna* de Corse installée après décembre 1583, et Agolanti ne s'attarde pas sur le décor intérieur de l'*Apennin* (travaux documentés en 1584), dont la grotte de Thétis aurait pu lui fournir le type de matière iconographique qu'il exploite largement dans le reste de la description. La rédaction daterait donc de 1583-1584 environ.

Le texte n'est connu que par un seul manuscrit, le BNCF Magliab. VII, 8, carnet formé de 110 feuillets dont 103 numérotés (20 x 13,5 cm). Dans sa longue dédicace au grand-duc François, Agolanti se réfère à d'autres poèmes précédemment écrits sur Pratolino, et cherche à justifier sa propre contribution. Il fait allusion aux liens entre sa famille et les Médicis, notamment du temps de son père (fol. 2r et 7v), et se positionne comme lettré offrant ses modestes services à la gloire de son maître et à la renommée de son jardin, idée également mise en avant dans les deux sonnets dédicatoires. La préface présente un certain intérêt théorique, puisqu'elle définit le genre dont Agolanti se réclame : il s'agit d'une « description poétique », qui emploie les ressorts de la fiction et de la mythologie.

La *Descrizione* proprement dite, divisée en trois parties, est composée de 367 strophes pour un total de 2936 vers. Agolanti a choisi l'une des formes les plus typiques de la poésie toscane : l'*ottava rima* ou huitain d'hendécasyllabes (dont les rimes répondent au schéma A-B-A-B-A-B-C-C). Dans ses *Discours du poème héroïque*, le Tasse consacrera la suprématie de cette strophe, utilisée dans l'épopée chevaleresque (Boairdo, Arioste, sa propre *Jérusalem*), ou encore dans les *Stanze* de Politien et les *Selve* de Laurent le Magnifique, textes qui à maints égards se rattachent à la tradition pastorale : c'est pour le Tasse la structure métrique propre au récit fabuleux et aux sujets amoureux¹¹. En ce sens, Agolanti l'emploie à juste titre puisque sa *Descrizione* est un chant lyrique dont l'essentiel du

¹⁰. Alessandro Vezzosi propose une datation d'environ 1585 dans une brève notice sur ce manuscrit (*Il giardino d'Europa*, 1986, p. 29 ; voir de même Vezzosi, 1988, p. 29).

¹¹. Tasse, 1997, *Discours du poème héroïque*, VI, p. 370-374.

contenu engage une narration, autrement dit repose sur une histoire, un *muthos*, où les hommes se mêlent aux dieux. L'un des modèles implicites du poème n'est donc autre que l'épopée. Le récit est entrelacé d'*ekphrasis* se rapportant au sujet principal (*Descrizione di Pratolino*) mais aussi entrecoupé de portraits et de passages élégiaques, qui se rapprochent parfois de l'églogue en tant que « concours » poétique où plusieurs bergers prennent successivement la parole. Une telle hétérogénéité discursive n'est pas sans faire penser à la structure de l'*Aradie* de Sannazar ; néanmoins, elle reste secondaire par rapport à la construction générale et n'interfère pas sur la métrique, à la différence du prosimètre sannazarien. La caractérisation des personnages est des plus stéréotypées ; les lieux communs pastoraux ou pétrarquistes apparaissent d'ailleurs employés comme clichés davantage que comme topiques au sens classique du terme¹².

Il n'est pas inutile de résumer ce long poème.

Première partie

À l'aube, le poète convie nymphes et berges à venir contempler Pratolino, séjour des dieux (fol. 11), lieu sacré. Il est un lac où quiconque veut voir le jardin doit d'abord se laver. Le berger Daphnis (Dafni) sacrifie un chevreau à Pan, qui lui apprend alors que Flore lui révélera Pratolino (fol. 12v). Après s'être purifié dans le lac en vénérant Flore, Daphnis confie son troupeau à Ameto, amant de Corinna, en promettant de le retrouver le soir même pour lui raconter ce qu'il aura vu à Pratolino (fol. 14r). Ameto conduit le troupeau chez Aminta, amant de Polinnia, et le donne en garde au berger Ergasto, amant de Nape (fol. 16r).

Parvenu à Pratolino, Daphnis entre dans un temple : mue par ses prières, Flore lui apparaît, et il contemple sa beauté (fol. 18v). Elle doit lui raconter d'où Pratolino tire son nom et lui en montrer toutes les merveilles (fol. 20v). Puis Daphnis l'a raconté au poète, qui va pouvoir le chanter (fol. 21v).

Long récit mythique de Flore (fol. 22r-28r) : les dieux vinrent autrefois à Pratolino et concoururent sous le jugement de Jupiter afin de donner un nom à Florence, chacun faisant naître un don prodigieux du sol même du jardin. Vénus produisit des lys, Junon une montagne, Minerve des herbes, Mars une lumière, Mercure un satyre, enfin Vertumne un âne. Jupiter déclara Mars vainqueur mais ce dernier, par amour pour Vénus, attribua à la cité le nom de Flore ainsi que son propre bouclier rouge, sur lequel il plaça un lys blanc. Puis les dieux satisfaits retournèrent au ciel, et Flore demeura la gardienne de Pratolino.

¹². Dans le cadre de cet étude, un relevé systématique des sources aurait été une entreprise superflue.

Daphnis remercie Flore par des sacrifices dans le temple, le jour se lève (fol. 29r). Il se prend d'amour pour la déesse. Il admire le colosse de l'Apennin (fol. 31v), puis la chapelle, décrite comme le temple de Pan (fol. 32v). Daphnis y accomplit des rites, et ressent une sorte d'extase (fol. 33v). Cupidon enflamme Daphnis et Flore d'un amour réciproque (fol. 35v). Ils se rendent au jardin de fleurs (fol. 36v). La nuit tombe, et Flore promet alors de lui montrer le reste de Pratolino le lendemain (fol. 39v). Resté seul et bouleversé, il attend son retour.

Deuxième partie

Flore revient avec l'aube (fol. 42r), et guide Daphnis dans le jardin ; il découvre les animaux variés qui le peuplent (fol. 44r). Elle lui montre chaque fontaine en lui expliquant son nom, en commençant par celle de la Lavandière, dédiée à Bacchus (fol. 46r). Ils visitent le palais (fol. 47r-48v), et voient la fontaine de la Satyresse consacrée à Amalthée (fol. 49r), la grotte du Satyre (fol. 50r), les bassins riches de poissons (fol. 50v), la fontaine dédiée à Vénus – qui correspond en fait à la grotte de Cupidon (fol. 51v-52v) – et la grotte de la Renommée (fol. 54v).

Apparaissent alors deux couples de bergers et de nymphes : Fileno et Silvia, Tirsi et Fillide. Digression sur leurs portraits et leurs amours réciproques : chaque berger puis chaque nymphe se met à chanter sa flamme. Puis ces couples s'éloignent (fol. 64r).

Flore révèle à Daphnis qu'Apollon lui avait annoncé la venue d'un berger destiné à chanter ce qu'elle lui montrerait de Pratolino (fol. 65r) : elle a ainsi reconnu Daphnis, autorisé divinement à faire connaître les secrets de Pratolino et à lui assurer la renommée (fol. 66). Il pourra même contempler Jupiter. Apparition d'un cortège de bergers et de nymphes : Ameto et Corinna, Cintia et Erasto. Après leur départ, Flore demande à Daphnis de l'attendre jusqu'au lendemain (fol. 69v).

Troisième partie

Daphnis et Flore poursuivent leur parcours des fontaines du jardin, dédiées à des dieux et à des nymphes. Ils remontent la grande allée jusqu'au « Mugnone changé en pierre » (fol. 76v-77v). Ils visitent une série de grottes (fol. 78r). Daphnis admire la fontaine de Junon de l'Ammannati (fol. 78v-79r), la fontaine du Paysan et la volière (fol. 79v), le vivier du Masque (fol. 80r), la grotte d'Apollon c'est-à-dire la Grande Grotte (fol. 80v), la grotte de la *Spugna* et ses animaux sculptés (fol. 82r), la grotte de Galatée – où Daphnis a peur que la voûte s'écroule sur lui (fol. 83v-84v) –, enfin la Grande Grotte de nouveau (fol. 85r). Daphnis entend alors une voix des plus douces, celle d'Apollon (fol. 86r) : il apprend ainsi que désormais, « plus que mortel », il pourra venir ici jour et nuit et chanter Pratolino, sous l'inspiration du dieu, qui le remplit « de joie et de fureur divine » (fol. 87r-88r). Daphnis et Flore gravissent les escaliers du palais, et elle lui en montre les richesses (fol. 88v). Ils se rendent au jardin secret, puis au *prato* devant l'Apennin, consacré à Diane

comme l'ensemble du *bosco* (fol. 89v). Des fontaines sont dédiées à de nombreuses nymphes. Jupiter fulminant protège le jardin à son sommet (fol. 92r).

Daphnis déclare son amour à Flore (fol. 93r). Nouveau cortège de bergers et de nymphes (fol. 93v) ; Daphnis comprend qu'il doit quitter Flore. Il rejoint la retraite des nymphes (fol. 95v). Corinna lui explique qu'elles ont suivi une nymphe qui les a guidées jusqu'à Pratolino : il s'agissait en fait de Diane (fol. 96v). Elle leur a promis une vie éternellement heureuse dans ce séjour d'Amour et de Vénus. Daphnis parle alors de Pratolino aux nymphes et bergers présents (fol. 97v), dont Silvia, Fileno, Tirsi et Fillide. À l'aube, il les quitte et rejoint près du lac Ameto, qui l'attendait là depuis deux jours (fol. 98r). Comme promis, il lui raconte ce qu'il a vu, en mentionnant la grotte de l'Ourse (fol. 98v), tandis qu'Ameto s'aperçoit que son ami est devenu plus beau, « plus que mortel, plein de fureur divine » (fol. 99r). Tous deux s'en vont chez Aminta ; les bergers font fête à Daphnis, qui leur raconte ce qu'il a vécu (fol. 100r). Ils retournent tous à Pratolino et y retrouvent leurs nymphes bien-aimées. Attirés par le chant de Daphnis, des bergers « d'outremer » les y rejoignent (fol. 101r). Ainsi le poète a été poussé à chanter à son tour, et il invite les nymphes qui l'ont écouté à venir à Pratolino, séjour des dieux. Mais alors apparaît Flore elle-même, accompagnée de sept belles nymphes destinées à sept bergers. Le poète loue Amour pour ses miracles. Il continuera à chanter pour la gloire de son seigneur (fol. 103r).

La langue d'Agolanti mériterait un examen à part entière. On doit au moins remarquer la surabondance des apocopes liées aux exigences métriques¹³, et l'emploi préférentiel de formes à consonnes non redoublées (par exemple *de la* plutôt que *della* ; *scetro* pour *scettro*, fol. 86v). *Fonte* est tour à tour masculin ou féminin ; Apollon s'écrit *Appollo* ou parfois *Apollo*. Dans l'ensemble cependant, le lexique offert par le manuscrit est relativement homogène, et pour tout dire assez réduit dans l'éventail des sémantèmes. Bien des répétitions sont plus maladroites qu'expressives. D'un point de vue stylistique, il est certain que le poème souffre de nombreuses faiblesses. Néanmoins, même sur un plan purement littéraire, il ne paraît pas dénié d'intérêt si l'on considère – selon les catégories classiques – l'invention et la disposition du récit. L'un des procédés qu'Agolanti cultive le plus consiste dans le jeu de miroir entre narrateur et protagoniste ; ce faisant, le texte offre

¹³. Rien n'est moins simple que de « normaliser » la graphie de ces mots tronqués ; j'ai essayé de limiter l'emploi des apostrophes – omniprésentes dans le manuscrit – aux cas où elles s'imposent vraiment, par exemple dans certaines formes verbales (*jè'* pour *fece*, *jè* pour *fedè*), dans les pluriels (*pastor* pour *pastore*, *pastor'* pour *pastori*) ou lorsque l'apocope produit des homographes (*ver'* pour *vero* ou *verso*).

certaines mises en abyme assez significatives sur l'une des dynamiques propres au genre pastoral¹⁴.

Cet unique manuscrit pose peu de problèmes de déchiffrement, sauf aux endroits où le papier est perforé et où la leçon du texte reste plus ou moins conjecturale. Outre les critères généraux qui ont été fixés pour la transcription des sources, cette édition a dû tenir compte de l'usage pléthorique des lettres capitales et des signes de ponctuation dans le manuscrit. En général, les noms communs auxquels Agolanti donne une initiale majuscule sont laissés en minuscule ; les mots qu'il écrit en capitales sont transcrits avec une majuscule¹⁵. Les majuscules en début de vers sont conservées. Chaque octave correspond en principe à une phrase : j'ai essayé de maintenir le rythme de la ponctuation, en normalisant toutefois l'emploi des signes, ce qui implique notamment d'atténuer par rapport au texte manuscrit la valeur respective du point virgule et des deux points (ce dernier signe étant alors surtout réservé à l'introduction du discours direct).

SOURCE : Cesare Agolanti, *La Descrizione di Pratolino* (...), Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliab. VII, 8 (transcription intégrale).

¹⁴. Voir *supra*, chap. 7, « Le complexe de Daphnis » ainsi que « Le complexe de Vulcain » à propos du roman de Longus.

¹⁵. Ces mots en capitales, mis en relief dans le manuscrit, sont essentiellement d'une part les noms des personnages pastoraux ou mythologiques, de l'autre *Sol* et *Alba* par allusion au couple grand-ducal et surtout *Pratolino* ou *Prato* (valant comme apocope), presque systématiquement souligné de cette manière dans la graphie.

[fol. 1r]

La descrizione di Pratolino del Serenissimo Gran Duca di Toscana,
poeticamente descritto da M. Cesare Agolanti Fiorentino,
dove si dimostra quello sia Pratolino, e donde avesse tal nome,
con Inventione di Favole d'intorno alle sue maravigliose cose,
e come i suoi superbissimi fonti si chiamano,
e perché i Nomi che hanno, stati dati gli siano ;
et a parte a parte quasi quanto, e che in quello si ritrova,
con mille altre cose amorose,
tutto con inventione dell'autore fatto, e diviso in tre parti,
al Serenissimo Don Francesco de' Medici, Gran Duca di Toscana,
unico mio Signore¹.

[fol. 2r]

Al Serenissimo Don Francesco de' Medici,
Gran Duca di Toscana, Signor Suo Colendissimo.

Da un grandissimo Desiderio, e da un sommo Timore insieme², Signore Gran Duca, sono stato io combattuto. Il Desiderio con ogni sforzo mi spronava che io cantassi il suo a meraviglia bellissimo Pratolino ; poi che ancora io sono stato dotato dalla Natura in qualche parte e di rime e di versi, e dall'Arte aiutato, solo per far fede a Vostra Altezza Serenissima della grandissima affettione che a lei et a ogni sua cosa porto ; ed a farle soprattutto chiaro quanto io mi ricordi de beneficii che dalla Serenissima Casa sua i miei antecessori ricevuto hanno ; de' quali altro ricompensò a Vostra Altezza io rendere non posso, se non col sacrareLe quelle poche di fatiche che dalle mie poche virtù usciranno ; parendomi, in quanto per me si può, di sodisfare a me stesso [fol. 2v], et a quella di compiacere, perché non risguardando alla grandezza in che Ella si trova, ma al suo virtuosissimo animo solamente, conosco che rimarrà di me sodisfata. Il Timore valorosamente si opponeva, et mi ricordava gli altrui poemi sovra il suo regal Pratolino scritti esser pieni di altissimi concetti : la grandezza de i lor versi, l'energia delle rime, la bellezza et tersità della lingua, et il vaghissimo modo di dire, paragonandoli in tutto et in parte al mio modo di fare ; sì che pareva che con ragione mi dimostrasse che io non potevo per verso alcuno, non solamente al pari di tanti illustri poeti avere speranza di andare, ma

¹. Je modifie les alinéas donnés sans logique au titre dans le manuscrit, afin d'en valoriser la structure. Le frontispice présente un emblème dans un cartouche à grotesque, où est figuré un arbre sur une montagne, avec le *motto* : « *Spero far frutto non pur fronde o fiori* » (voir la reproduction de cette planche dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 29).

². Les majuscules méritent ici d'être conservées (voire ajoutées là où elles manquent dans la suite de la dédicace), puisque le début de cette préface prend l'allure d'une « psychomachie » entre Désir, Peur et Mémoire. La longueur des périodes rend difficile la normalisation de la ponctuation, particulièrement capricieuse dans le manuscrit.

né tampoco ardirmi di cantar quelle cose che eglino cantate avessero³ ; perché più sarebbe il biasimo che la gloria, che d'intorno a ciò riporteria, non avendo io se non concetti bassi, né facultà di distendermi in [fol. 3r] lungo poema, come privo d'invenzione, et esser il mio verso languido, le rime umili, et la lingua piena di barbarismi, et il dire scabroso⁴ : tutte cose da non piacere in parte alcuna, et da farmi tenere poco pratica nell'arte poetica, nella quale, se in qual che credito ed aspettazione io fussi da torlomi con sommo biasimo. Et si opponeva con dire che grandissima prosunttione sarebbe la mia, se con le mie rime incolte io cercassi di levare l'Altezza Vostra da' suoi regali et importantissimi negocii, et che il fastidio che a quella porgerò, mandandole quanto d'intorno a ciò cantassi, di gran lunga la mia audacia et prosunttione avanzerebbe ; et queste, et altre cose mi recava per la mente il timore. Et in tale stato, come perso nocchiero, che farmi non sapeva, pure come quello che dopo un lungo travaglio, et una lunga tempesta, et crudelissima fortuna solo pericolo di morte [fol. 3v] minacciante, vede una bonaccia et tranquillità di mare, et la fortuna rivoltasi, le vele al vento in preda lietissimo ponendo, del porto non dispera et della vita sicuro si rende, onde seguita il suo desiderio et viaggio. Così io trovandomi da questi duoi contrarii combattuto, finalmente compagna al Desiderio si fece la Memoria, et mi rappresentò la virtù di Vostra Serenissima Altezza con la benignità et bontà d'amore accesa, che così verso i bassi e gli umili, come i grandi et potenti, di sole a guisa, i suoi lucidissimi raggi sparge ; la qual virtù mi dette ardire di cantare, mostrandomi la Memoria allhora et concetti et invenzioni non punto inferiori all'altrui : le quali dal giudizio scorte mi deliberai di seguire il Desiderio abbandonando il Timore, sovenendomi che tutti gli intelletti umani sono atti nati ad operare gloriosamente. Ma che se eglino non operano da noi medesimi [fol. 4r] procede et che l'operare virtuosamente non può se non gloria apportare, et che ad un buono et virtuoso principe, sì com'è Vostra Altezza Serenissima, non si può far cosa più grata che di mostrarLe la servitù et purità dell'animo, quanto di poco frutto o nessun conto sia ; né lo ha da tale atto a distorre lo essere un grandissimo Principe sempre occupato in cose grandi, perché delle picciole ancora cura si prende, sendo egli nel suo stato non altrimenti che la divina Provvidenza in Cielo, donde tanto alle grandi quanto alle minime cose provvede. Per la qual cosa securissimo dove il Desiderio mi combatteva mi volsi, et meco medesimo pensando dissi : se quegli che hanno cantato Pratulino mi avessero a distorre per gli loro dotti Poemi dal non cantarlo ancora io, parrebbe che io fussi, sì come forse ne' beni della Fortuna, né ben dell'animo ancora inferiore [fol. 4v] a loro, che a me non bastasse l'animo di trovare invenzione et modo di dire da loro differente, essendo io, come eglino, e dalla

³. Agolanti doit se référer à Raffaello Gualterotti, Silvano Razzi et Palla Rucellai.

⁴. De telles précautions ne seraient qu'oratoires, puisque le genre pastoral appelle normalement un « style humble » (*humilis stilus*) ; voir cependant fol. 5v.

Natura e dall'Arte aiutato ; né potranno dire che la Invidia, per aver quegli cantato Pratolino, mi abbia spinto a cantarlo ; onde non merito loda, perché a questo rispondo dato, et non concesso che ciò fusse. Ché la Invidia che si estende ai beni dell'animo è invidia nobile, ed illustre, e più tosto da lodare che da riprendere ; come per il contrario quella che ai beni della fortuna, la quale è Invidia bassa, plebea, e d'ogni biasimo degna. Et se questa fusse prosunttione, vaglia a perdonare, perché quantunque l'ingegno loro sia raro e peregrino et siano da me in molta venerattione tenuti⁵, nondimeno in questa parte, per non far torto alla Natura che tanta liberalità m'ha usato et sì favorevole mi si mostra, non ho che invidiarli, [fol. 5r] come eglino non hanno che invidiare a me. Laonde, Serenissimo Gran Duca, non dubito che per esser le rime che ora a Vostra Altezza mando et consagro un vero ritratto di Pratolino sieno per esserLe grate, essendoLe quello gratissimo quanto altra cosa che grata le sia. Quivi veramente si veggiono cose che le meraviglie del Mondo a dietro si lasciano, e cose che a pena veggendole si credano. Quello per l'amenità del luogo, per la sua bellezza, per la tranquillità et serenità dell'aria, per l'abbondanza dell'acque et d'ogni bene che dalla terra si possa produrre, è un nuovo Paradiso, se però così lece parlare, dove poeticamente dimostro Giove et più Numi, oltra le castissime Ninfe et i leggiadri Pastori che quivi stanno, con somma pace e gioia talhora trovarse ; alle divinità et grandezze de' quali le limpidissime fontane et le pregiate cose [fol. 5v] che quivi si mirano, da me per queste rime, benché rozze e di stile basso rispetto alla altezza dell'oggetto, dedicate si veggiono⁶. E se a Vostra Altezza Serenissima piaceranno le invenzioni che d'intorno a ciò ho trovato, non dubito che sì come lo splendore della sua grandissima fama per tutto risplende, sì chiarissima lampa a guisa sieno per risplendere, et quelle ancora da me con poca fatica spiegate, se ben forse con poca arte poetica. Piaccia dunque a Vostra Altezza a cui con riverenza m'inchino supplicandoLa d'accettare benignamente questa offerta che io le fò, quantunque ella povera sia, perché è un segno dell'animo mio ; et se è picciola nel valore, è grande nell'ardore et nell'affetto del core. Gradiscala non meno che se fusse del maggiore e più illustre poeta del Mondo. Saranno i versi miei a coloro di diletto, che già mai Pratolino veduto non hanno, et che di vedere lo desiderano [fol. 6r] ; perché per quei versi quello chiaramente vedranno al vivo et naturalmente ritratto ; et sentiranno cose rarissime per le quali conosceranno quante sieno le virtù di Vostra Serenissima Altezza, quanto grandi le sue forze et lo inventivissimo suo animo, et quanto Ella ama

⁵. Doit-on lire entre les lignes ? Ces rapides allusions inviteraient à compter parmi ces prédécesseurs le Tasse, qui avait composé trois octaves sur Pratolino en 1585-1586 : la rédaction de la *Descrizione* semble antérieure, mais la préface a dû être écrite plus tardivement.

⁶. Agolanti explicite ainsi son recours à la notion de « bois sacré » ; le style humble qu'il va employer ne conviendrait pas à l'élévation du sujet : le poème ajoute effectivement à l'univers pastoral la présence des dieux de l'Olympe, en tirant sa matière vers l'épopée.

coloro che per la virtù s'illustrano et famosi divengono. Et quegli che lo hanno visto molto meglio scorgeranno et sapranno quanto io mi sia ingegnato di descriverlo come veramente da Vostra Altezza fatto si ritruova con il suo mirabile giudizio per mezzo dell'opera, et fatica altrui, che con meritevole griderdone [?] ha ella ricompensato. Et se per fortuna vi fussero alcune cose che da me fussero state lasciate, laqual cosa per mio volere non si creda esser accaduta, considerino quegli che ciò conosceranno che Vostra Altezza Serenissima più l'un giorno che l'altro lo arricchisce ed abbellà, operando, che sempre vi si veggiano cose meravigliose et nuove : [fol. 6v] lequali a miglior tempo potrei a queste rime aggiungere. E sì come questo potrebbe essere, non sarebbe gran fatto ancora che io avessi ornato Pratolino di qualche cosa che non vi si vedesse, non mancando a Vostra Altezza valore di farlavi, et che la vi faceste Serenissimo Gran Duca esser potrebbe. Piacendo le mie invenzioni a Vostra Altezza la quale umilmente prego, se però di questo ella mi conosce degno, che non le spiaccia di favorirmi, che quei fonti del suo Pratolino portino et si mantenghino i nomi co' quali io gli chiamo, et le altre cose ancora meravigliose se li conservino, crederrò di vivere eternamente con somma loda, senza temenza de detrattori soliti col velenoso dente a mordere. Perché favorito da lei, qual più felice ? È dunque il mio un vero ritratto di Pratolino poeticamente descritto ; la onde lo ho chiamato *Descrizione di Pratolino*, e mi rendo certo che per quel titolo [fol. 7r] solo sarà volentieri letto, essendo del suo già per tutto la fama sparsa ; il quale, per chi lo ha veduto, non può se non esser tenuto, poeticamente parlando, un vero seggio degli Dei : sì come io in guisa tale lo figuro, e canto. Et se il mio di quello vivo ritratto sarà forse biasimato, essendo la maggior parte degli intelletti umani più inclinati a dar biasimo che loda, et talhora alcuno in così pessimo vittio si lascia trascorrere, che di ragione intelletto non ha, di ciò cura non mi prenderò. Perché a me basta solo far chiaro a Vostra Serenissima Altezza che in altro non studio che in farLe conoscere che tutte le mie attioni, qualunque elleno siano, sono volte a lei, e che se non con le forze, con l'animo almeno sono et sarò sempre paratissimo a spendere il tempo et mettere in opera quelle poche di virtù che mi sono state concesse ; et [fol. 7v] ciò fare in quelle cose, con le quali io giudichi a Vostra Altezza Serenissima compiacere et a me stesso sodisfare. Faccia ora Ella conoscere al Mondo, che è il vero Mecenate et il vero Apollo : per il che io possa arditamente ad impresa maggiore voltarmi et in profondissimo mare entrare. Fuori delle cui onde da Vostra Serenissima Altezza scorta fidatissima guidato di condurmi in securissimo porto ho ferma certezza⁷. Et pregandole da Dio il fine de' suoi desideri con somma felicità, umilmente me le inchino e raccomando, ricordandoLe la servitù fidelissima di mio padre con la sua Serenissima Casa, la quale di rinovare con Vostra

⁷. Reprise de l'image initiale de la navigation (fol. 3r-v).

Altezza desidero, et con l'animo, et con la persona. Quando le piaccia di ricevermi nel numero de suoi servitori fra quali sempre fidelissimo mi trouerà. Di Firenze.

Di Vostra Serenissima Altezza

Devotissimo Servitore,

Cesare Agolanti

[fol. 9v]

Al Serenissimo Gran Duca,
Cesare Agolanti

Qual giovin donna, che 'n suo specchio mira
L'altero aspetto, e 'l bel seren del viso,
Gli occhi leggiadri, e l'angelico riso,
Depon lo sdegno il fren ponendo a l'ira,

E sì vagheggia, e quici, e quindi gira
Le vaghe luci, ond' Amor versa assiso
Fiamme, e saette, e 'n se poi le tien fiso
Sol contemplando il bel, ch'al cielo aspira,

Tal voi Signor qui rimirando quelle
Gran meraviglie del gran Pratinolo
Splender vedrete, e l'alta virtù vostra ;

Qui voi lieto, et il ciel con quante ha stelle,
La terra, e l'onda a Voi stesso si mostra,
Non pur per elettion, ma per destino.

[fol. 10r]

Al Serenissimo Gran Duca,
il medesimo Cesare Agolanti

Qual più sereno il ciel, l'onda più chiara,
E più l'aura soave, e viè più adorno
Il globo della terra appar' d'intorno
Ne la nuova stagion più dolce, e cara,

E qual il sole il monde orna e rischiera,
E splendor fa de l'alma Cintia il corno,
Onde l'alta cagion del bel soggiorno
Gli effetti mostra di sua virtù rara,

Tal io, quando voi Sol di Bianca Aurora¹
Nell'umil mio, qual gran superbo Prato
Mirar vorrete, andrò più lieto, e pago ;

E produrrà la vostra luce allora
Effetto in me, se m'è benigno il fato,
Che vivrà sempre la mia morta imago.

[fol. 10v]

La Prima Parte
della Decrizione di Pratinolo
del Duca di Toscana,
poeticamente descritto
da M. Cesare Agolanti Fiorentino,
Al Serenissimo Gran Duca
Don Francesco de' Medici,
unico mio Signore.

Già cantar gli augelletti sento, e l'alba
Lieta si mostra in oriente, e 'l cielo
Veggio, ch'asconde le sue stelle e l'alba,
E rotar Febo a mano, a man pel cielo ;
Dolce aura spira, e ride a sì bell'alba
Il Prato, e l'onda, e i dolci colli, e 'l cielo.
Onde mi chiama Amor la dove l'Alba
Bianca col sole il sole avanza, e l'alba.

[fol. 11r]

Quivi Diana, e 'l suo leggiadro coro
Talhor, anzi mai sempre fa soggiorno ;
Quivi dolce cantar cinto d'alloro
Con le Muse il dator s'ode del giorno.
Scorre un ruscel, ch'ha le sue arene d'oro
Al verde Prato mormorando intorno,
Di cui bevendo ogni mortal s'accende
Di santo amore, e 'l ben del ciel comprende.

Ninfe, e Pastor', che qui sovente intorno
Errando gite, e d'odorati fiori
Fate corona a l'aureo crine adorno
Dolce cantando i vostri lieti amori,
Meco venite or, che già spunta il giorno
Là dove impera la leggiadra Clori*,
Per veder quel superbo Pratinolo,
Entrando pria nel lago cristallino.

*Clori s'intende per la Dea de' fiori,
che per altro nome si chiama Flora.

[fol. 11v]

Lieti venite, ch'altri fiori, e fronde,
Altr'erbe alhor vedrete, et altri fonti ;
Cantan più dolci augelli, e più chiar'onde
Mormoran quivi, ove le belle fronti,
Mirando cose ancor non viste altronde,
Specchian non pur de' boschi, o prati, o monti,
O del mar ninfe, ma del ciel più numi,
Tra vaghi fior', fron', ombr', erb', antri, e fiumi.

Quivi si vede Pan, ch'Appollo sfida,
La bella Orithia, e del mar ogni Dea,
Con le Driadi, et Innidi s'affida,
Là v'è con l'alme Grazie Citerea,
Lasciato Paso e Gnido, gli Amor' guida,
Che tal seggio di se degno tenea,
E con l'alme Napee del verde Prato
Dan gloria eterna al Nume almo, e beato.

[fol. 12r]

¹. Mise en place du couple métaphorique formé
par le soleil et la blanche aurore (l'aube), qui
renvoie au grand-duc et à Bianca Cappello.

Ninfa e pastor già mai non s'avvicina
 Quivi col gregge a pascere l'erbe, o i fiori² ;
 Né sido algente, né gelata brina
 Nuoce a sue piante, o suo' chiari splendori ;
 Dall'erbe i fior', la rosa da la spina
 Corr' si può sempre, perché sempre onori
 La vaga Primavera ogni beato
 Nume, e cultor' del verdeggianti Prato.

Che per esser più bella, e più gentile
 Di quanti n'han sotto di lor le stelle,
 Piacque al Nume maggior benigno, e umile
 Farlo il suo seggio alhor ch'egli da quelle
 Lieto scendea ; onde mai sempre aprile
 Mostran le piante sue fiorite, e belle ;
 E fù, mercé di Giove Pratolino
 Chiamato, come seggio alto, e divino.

[fol. 12v]
 Quindi non lungi un chiarissimo Lago
 È fra duoi colli ; ove chiunque desia
 Entrare in Pratolino adorno, e vago,
 Sì caro al mio Signor, convien', che pria
 Si lavi ; perch'alhor beato, e pago
 Di quanto ei brama i rei pensieri oblia
 E può pensar nel suo bel seno assiso
 Quanto il ciel copre, e serba il Paradiso.

Dafni³ pastor tal cosa non credea,
 E facea nel suo cor gran meraviglia ;
 Incensi, e fuochi a lo Dio Pan porgea,
 E sacrandoli un capro a meraviglia
 Cornuto, e grasso, il ver di ciò dicea :
 Scopriami tu, che puoi ; con liete ciglia
 Pan gli rispose : a te la Dea de' fiori,
 Che 'l sa, lo ti può dir, se tu l'onori.

[fol. 13r]
 Non sai tu ch'ella il Pratolin ne regge,
 Così, comandò Giove, e a lei s'inchina
 Qualunque abita là dove mai gregge
 Per pascere l'erb', o i fior' non s'avvicina ;
 E che fra noi si serva ordine, e legge,
 Che sol di Pratolin l'alma, e divina
 FLORA raccontar deve ; e tacque ; alhora
 Dafni lavossi, e 'nchinando l'onora.

Stavasi lieto il buon Dafni vicino
 Al chiarissimo lago in dolci colli,
 Ove onorava Pan sera, e mattino ;
 E facea i bianchi greggi suoi satolli,
 Pe' verdi prati, o sotto un faggio, o un pino
 Cantando tessea fior' suavi, e molli

A la del caro Ameto sua Rubella
 D'amor rustica, e cruda pastorella.

[fol. 13v]
 E non avea da altri inteso il vago
 Pastor, se non da Pan quanto ave' inteso ;
 Ben che sonando la zampogna al lago
 Vicin' si stesse in dolce laccio preso,
 Molti vedea lavarse, ma presago
 De la cagion non era ; ond'egli acceso
 Di veder Pratolino a l'alma Flora
 Fior' sparge, e preci, e fuochi, e 'ncensi ogn'ora.

Lieto osservò quanto il Dio Pan gli disse,
 Sacro a la DEA, e fuor de le chiar'acque,
 Nel bello Ameto le sue luci fisse,
 Che per servir Corinna al mondo nacque.
 Dicendoli : pastor, cui par' non visse,
 Ne vive ancor, per quella, che sì piacque
 A gli occhi tuoi, mentr'a quest'ombre stai
 Il mio gregge guardar non sdegnarai.

[fol. 14r]
 Pria, che tramonti 'l Sol farò ritorno,
 E se pur non tornassi, e tu lo guida
 Al fido albergo, a cui talhor d'intorno
 Il bello Aminta il suo bel gregge fida,
 Che pria, che segua in oriente adorno
 Di nuovi raggi, il Sol sua scorta fida,
 Quivi sarò per ricondurlo fuori
 A la campagna tra l'erbette, e i fiori.

E al dolce mormorio delle chiar'onde
 Ove Corinna il sen si specchia, e bagna,
 E canta, et al suo canto ecco risponde
 Rallegrandosi 'l cielo, e la campagna,
 Del più bel faggio a le più belle fronde
 Mentre piange Filomena, e si lagna,
 Quanto visto avrò io farotti chiaro
 Gentilissimo Ameto a Pan sì caro.

[fol. 14v]
 Rispose Ameto al buon pastor, ch'avvampa
 In veduta ancor fiamma novella :
 Se lice, ove gir vuoi or, che non stampa
 L'ombra il terreno ? E 'n questa parte, e 'n quella
 Scalda sì forte il sol, ch'alcun non scampa
 Da' raggi suoi ! Ed ei : là ve la bella
 Clori soggiorna con la nuova aurora
 Scorta del sol, che Pratolino indora.

Da lei perch'ella sola il sa desio
 Sapere onde sia detto Pratolino,
 E di vederlo, e come gli altri anch'io
 Brama cantarlo, e 'ntender s'è divino,
 E sede degli Dei ; dal nostro Dio
 Intesi, che nel lago cristallino

². Caractéristique du bois sacré, enceinte inviolable.

³. Introduction du personnage principal.

Pria mi lavassi, e poi inchinando a lei,
Quanto saper desio tutto saprei.

[fol. 15r]
Però, come visto hai lavato sono,
E questi vaghi, e bei fiori odorati,
Pur dianzi colti, a lei consacro, e dono,
Per far ghirlande a crespi crini orati.
Rimanti in pace, e col tuo dolce suono
Fa risonar da tutti questi lati,
Or, che fresca, e gentile aurette spira,
Corinna per cui s'arde, e si sospira.

Seco di gire Ameto avea desio
Pur a guardia restò del suo bel gregge,
Dicendo al buon pastor dolente : a Dio,
Là dove hai detto me n'andrò col gregge.
E sospirando al mormorar d'un rio,
Tra vaghe erbette pasce il ricco gregge,
E chiama in van la sua leggiadra, e bella
Ben che rustica, e alpestra pastorella.

[fol. 15v]
La chiama in vano, in van l'ama, e desia,
Che come dea bellissima più bella
Di quante n'è là in Pratolino oblia
Ameto, che del ciel non è com'ella.
Ben Dafni gli dirà poi qual la sia
Da le voglie d'amor non mai rubella,
Che giunto ver' la sera al verde Prato
Vide splendor celeste d'ogni lato.

E Ameto, che 'l sol vede a mano, a mano
Di là dal monte, e che Dafni non torna,
Aduna il gregge ; e con la verga in mano
Ver' la sua cappannella lo ritorna.
E in cima à un dolce colle, guarda il piano
Né 'l pastor scorge, e 'l ciel di stelle s'orna.
Ond'a l'albergo, che gli disse guida
Il di lui gregge, et a un pastor lo fida.

[fol. 16r]
Eergasto era 'l pastor, pastor d'Aminta,
Ch'ama la bella Nape gratiosa,
Nape, ch'a l'aura il crin scalza, e succinta
Gli accese dentro al cor fiamm'amorosa,
Al cui bel riso appar' tutta dipinta
Di fior' la cappannella, ov'ella posa
Con Ergasto talhor, che lieto il gregge
Di Dafni prende, e lo custode, e regge.

E dove gito sia intende, e ch'ei
Al più lungo sarà li presso a giorno ;
Veder desia il seggio degli Dei,
Che vaghissim'aurora fa più adorno ;
Quivi vicino ha 'l suo bel nido, e 'n quei
Amenissimi colli fa soggiorno,
E non teme di lupo, o fiera belva,

Ch'abiti i boschi, e la più folta selva.

[fol. 16v]
Luoghi sicuri son da belve, e fiere
Crudeli, et fertilissimi, et il cielo
Han puro, e temperato, e 'n vaghe schiere
Se n' van le ninfe da l'aurato telo
D'amor percosse vezzosette, e altiere,
A l'aura sparto il crin, di bianco velo
Coperte, carolando in dolci cori,
Ch'avvampano mill'alme, e mille cori.

Qui fu ferito il pastorel gentile ;
Qui 'l bello Aminta si riposa, e vive ;
Qui mai sempr'è fiorito, e verde Aprile ;
Qui son d'ogni viltà l'anime prive ;
Cantar si sente Appollo in dolce stile
Di qui talhor, che l'aure fuggitive
Portano il suo concerto almo, e divino
Dal bellissimo, e vago Pratolino.

[fol. 17r]
È 'l più vago pastor, che in questi colli
Abiti Aminta, e 'l più cortese, e saggio ;
Amò Polinnia, Amore ambi legolli,
Ond'è per lor mai sempre aprile, e maggio ;
Dafni lo segue, Ameto in vaghi, e molli
Gesti lo immita, ch'arde al più bel raggio,
Ebe mai vedesse il sol, le stelle, e 'l cielo
Nel maggior caldo, o nel più freddo gielo.

Si sparse d'ogni intorno a quei Pastori,
Ove Dafni ers, ed a che farvi è gito ;
Cantar da molti la gloria, e gli onori
Del bel Prato diceano aver sentito,
Ma che non mai la bellissima Clori
Aver quivi suo impero han presentito ;
Onde il tutto ei vedrà, sapendo come
Fu detto Pratolino ; ond'ebbe il nome.

[fol. 17v]
E giurano per Pan tener per vero
Quanto Dafni gentil cantasse poi ;
E mai sempre d'aver fisso il pensiero
A Pratolino, e a' bei ricetti suoi ;
Ove giunto il pastor puro, e sincero,
Belar capre non sente, o muggir buoi
Ma l'aere empir di dolcissimi accenti,
Mormorar acque, e frondi, e spirar venti.

Pieno di meraviglia⁴, e zelo ardente

⁴. C'est dès l'arrivée de Daphnis à Pratolino que s'applique le *topos* que théorise de son côté Vieri, 1586, mais qui avait été introduit dès le fol. 12v à propos de l'incrédulité du berger face à la légende du lieu.

Rivolge gli occhi al Cielo, e lungi vede
Le stelle errare, e quivi almo, e lucente
Splendor, che gli fa giorno ; onde in se erede
Calcar l'alme contrade d'oriente,
Ove pria del'usato [?] Appollo il piede
Muova, da la cui parte un tempio scorge ;
Ov'ei s'inchina umile, e preci porge.

[fol. 18r]

Par' che tutt'arda il Tempio sacro santo,
Che spira fuor' suavissim'odore,
A cui d'ogn'altro tempio diede il vanto,
Quivi entrando il felice almo Pastore,
Erano al mondo⁵ ; e non si può dir quanto
L'onora, e pregia il mio gentil Signore,
Ch' ha del giudizio suo raro, e divino
L'eccellenza dimostro in Pratolino.

Quello splendor, ch'a gli occhi suoi fa giorno,
Ben s'accorg'ei, che vien dai santi Numi,
Che fan nel vago Pratolino soggiorno ;
E mira nel bel tempio i chiari lumi,
E prega umil spargendo intorno, intorno
I fior', che Pane a lui pria si consumi
Per la dolcezza, mostri l'alma Flora,
Che l'Arno ingemma, e Pratolino infiora.

[fol. 18v]

Mossa da preghi suoi la bella Dea
Sovra l'altar con lo Dio Pane scende ;
Egli arrideva Amore, e Citea,
Bellezza, e leggiadria ; ond'ei ne rende
Ad ambi gratie, e lieta ella ridea ;
Cui connobb'egli, e fior' gli sacra, e appende
Soffrir potendo a pena del bel viso
Lo splendor, ben che fusse in Paradiso.

Spari' Pan rimas' Ella ; e in mezzo al Tempio
Dafni si stava alla sua gran bellezza
Fissò il pensier, de la bellezza essemplio
D'ogni beltade, e di strania dolcezza
Pien, d'ogni vizio privo, e desir' empio
Va con la mente a la più chiara altezza,
Dove, mercè di Lei, contempla, e vede
Quel, ch'è sol bello, e che per fè si crede.

[fol. 19r]

Quanto fusse felice, anzi beato
Il pastor, se lo pensi ogni mortale ;
Quivi era un ciel seren tutto stellato,
Bellezza, et armonia ; e quivi eguale
Disegualmente ogn'alma, e l'increato
Amor splendeva, e lo splendore è tale,
Che in più risplende, et è un sol lume, et era

⁵. La construction de la phrase n'est pas des plus sûres.

Un solo in Tre, che 'l tutto regge, e impera.

Poscia, che Dafni stanca ebbe la mente,
Ma satia non di quelle cose eterne,
Né la cortese Dea quanto egualmente
Membro a membro risponda ancor discerne ;
E standoli davanti umilmente
Par' che 'n lei si trasformi, e 'n lei s'interne,
Ch'adempirà i suoi voti, e suoi desiri,
Pria che tre volte il sol si mostri, e giri.

[fol. 19v]

Era più, che sol bella ; ei che lavato
Era, valore avea di rimiralla ;
Scorrerà tutto il vaghissimo Prato,
Or seco, or senza lei, ma troverralla
Poi presso a un fonte, o in qualch'ombrosolato,
E di quel ch'ei desia domanderalla,
E lo saprà, e saper no 'l potria,
S'entrato non fuss'ei dal lago impria⁶.

In preda al vento innanellato, e d'oro
Aveva il crin di bei fioretti adorna
La santa Dea, che di ricco lavoro,
Qual neve bianca, ornata veste adorna,
Di ghirlande di rose, qual d'alloro
Febo, il petto, e l'ardente chioma s'orna ;
E vaga al leggiadrisimo pastore
Si mostra tutta gratia, e tutt'amore.

[fol. 20r]

Timido il pastorel, qual cervo, o damma
Che schiva, e fugga de' levrier' la traccia,
Parlar non osa ; e di parlar lo infiamma
La bellissima Dea, ch'avvampa, e agghiaccia
Chiunque la mira, e innamorosa fiamma
Lo nutre, e pur al fin lo sprona, e caccia
Il desio di veder la cortesia
Di lei, ch'un tigre umiliar potria.

Festosa ella lo mira, ed ei gentile
Umil le prega che gli mostri come,
Perché 'l grido n'andrà dal Battro al Tile,
Sia Pratolino, e donde avesse il nome,
Quel ch'altri canta, benché in alto stile
Non pregia, ei sol le sue onorate some
Desia cantar per lei, perché memoria
Faccia di quello ogni poema, e istoria⁷.

⁶. Le premier rite de purification accompli par Daphnis lui donne a présent accès à la révélation des « mystères » de Pratolino.

⁷. On retrouve, transposée à Daphnis et Flore, la relation instaurée entre le poète et le grand-duc dans la dédicace : c'est ce que confirme l'octave suivante.

[fol. 20v]

Non rispond'ella. Ei che pur brama, e prega,
Ornandola di rose, e di viole,
Il suo desir' lietissimo gli spiega
Con bei concetti, e sì dolci parole,
Che senza forza al suo voler la piega ;
E rotando pel Ciel la Luna, e 'l Sole,
Narroglì quel ch'io canto, e quel ch'io scrivo,
E sacro à l'Idol mio, per cui sol vivo.

Narrolli onde fu detto Pratolino,
All'invitto Pastor Toscan sì caro ;
Mostrolli ogni suo fonte cristallino,
Che 'l fanno ogni or viè più⁸ famoso, e chiaro,
Le selve, e gli antri, e la grotta al divino
Febo sacrata, e 'l bel ricetto raro
Tanto, cui nulla par', che s'assomiglie
De l'altre al Mondo note meraviglie.

[fol. 21r]

Fiere gli fe' veder, mill'animali,
Mill'augelli cantar tra frond', e fiori ;
Ninfe, e Pastor da gli amorosi strali
Feriti gir cantando i loro amori ;
Pietre pretiose, e 'n pregio appo i mortali,
Bronzi, e marmi, e colossi de' migliori
Fabri del mondo, e gli narrò, sì come
Mostro gli avea, de' chiari fonti il nome.

Narrolli tutto quel ch'ha Pratolino ;
Ogni favola e istoria gli fe' nota ;
Del Ricetto regal mostrolli insino
Là ve s'annida, e susurrando ruota
L'augel vago di Venere, e 'l giardino,
E dove il pesce a schiera or guizza, or nuota,
Oltr'a quel ch'egli vide, e prima, e poi,
Ch'ebbe sentito i lieti accenti suoi.

[fol. 21v]

Ed ei mi raccontò quel, ch'egli avea
Visto, e sentito, e mi pregò, ch'ancora
Veduto, ch'io l'avessi, da la Dea
Scorto la dove april fiorisce ogn'ora,
Io lo cantassi, perch'ei ben sapea
Quant'ìl tosco Pastor⁹ chi 'l canta onora ;
Ond'io veder lo volli, e 'l vidi, e quello
Seppi, che intese il vago pastorello.

Quant'egli vide, e quanto intese, e quanto
Entro a la Grotta il biondo Arcier di Delo
Gli disse, lieto in questi accenti canto
Tutto pien d'amoroso ardente zel.
Piaccia a Voi dunque, o d'Elicona santo

⁸. Autre forme correcte de *vièpiù* ou *vièppiù* (*ancora più*, encore plus).

⁹. Le grand-duc François.

Abitatrici¹⁰, alzarmi sovra 'l Cielo,
Perch'io mi possa cinger de l'amate
E sempre verdi frondi a Febo grate.

[fol. 22r]

Nel Tempio apparve a lui la bella Clori
Nel notturno silentio, ben che giorno
Quivi paressi ; ov'ei di vaghi fiori
Corone appende al sacro altar d'intorno,
Mirando quei chiarissimi splendori,
Che rendon Pratolin più vago, e adorno ;
E quando domandato ebbe il pastore,
Ella snodò la lingua in tal tenore.

Gentil Pastore, è questo il verde Prato
Ove Minerva e 'l belligero Marte,
Con la bella Giunion d'abito ornato
Vestita scese ; questa è quella parte
Dove la Madre del fanciullo alato
Ch'accende i nostri cor' con studio, et arte,
E Mercurio, e Vertunno venne alhora,
Che Marte impose il vago nome a Flora¹¹.

[fol. 22v]

Ma come senti, et in che modo or nota
Colui, che gira per la quinta sfera¹²,
Gli desse il mio bel nome, a cui devota
S'inchina Etruria¹³ il mattino e la sera,
Di ciò giudice fu quel Dio, che ruota
Pel sesto cerchio, e l'universo impera¹⁴ ;
E tutto si trattò dal bel sereno
Scesi tra i fiori a Pratolino in seno.

Vari con vario nome voller quella
Chiamar, cui sempre il Ciel destro si gira,
Di lor v'è chi Achimenida l'appella,
Chi Sarnia, e chi Dardania, onde s'adira
Or l'uno, or l'altro, di contraria stella
Temendo in darli il nome ; e quindi aspira
Ciascun, che sol gli Dei propogan come
Chiamar si deve, e gli dien loro il nome.

[fol. 23r]

E spargea incensi, e fuochi, e preci ogn'ora,
Perché 'l desio n'adempiesser gli Dei.
Che fra quei Numi santi, ch'io dissi ora
L'adempì Marte, e fu, com'intendei

¹⁰. Invocation du poète aux Muses.

¹¹. Flore va raconter comment son propre nom a été donné par Mars à Florence. Ce concours entre les dieux reprend un thème classique : Athéna et Poséidon rivalisant pour Athènes, la première lui donnant l'olivier et le second la source d'eau salée.

¹². Mars.

¹³. La Toscane s'incline au nom de Florence...

¹⁴. Jupiter.

Chiamato per più gloria il Prato alhora
Pratolino, a cui sempre inchinar dei ;
Che 'l gran Motor¹⁵ nel suo bel seno assiso
L'adornò d'ogni ben di Paradiso.

Scese Giove con essi al Prato in seno
Cui rise il cielo, e la campagna, e l'onde ;
E di fior' vaghi, e di verdi erbe pieno
Mostrossi il colle, e'l piano, e tra le fronde
Gli augei cantorno, e dal più bel sereno
Cadde l'ambrosia, e non apparve altronde
Più chiaro il sol, più dolce Primavera,
Che in Pratolino a la celeste schiera.

[fol. 23v]

E d'un corniol ch'ivi era fe' sei parte
L'eterno Padre, sol per che temea,
Che col valor, con la scienza, e l'arte,
Così gli Dei, come ciascuna Dea
Non volessero aver nel nome parte ;
E porgendone lor lieto dicea :
Qui regni Primavera, e Pratolino
Chiamisi come seggio alto, e divino.

Percuota il Prato ciaschedun di voi
Col corniolo ad un'ora ; e chi più bella
Cosa e più illustra farà nascer, poi
Il nome a chi Mavortia ancor s'appella
Darà, e com'ei vuol vorremo noi
Del Ciel Monarca, e Motor d'ogni stella.
Dunque ferite una sol volta il Prato,
Che 'l gran toscano pastor far dee beato.

[fol. 24r]

Diede effetto ogni nume a quanto impose
Quel di cui nacque il fortissimo Alcide ;
E in vece di ligustri, acanti, e rose,
Candidi gigli a se davanti vide
Quella, che per Adon fiamme amorose
Sentiva al core¹⁶ ; onde Giove sorride,
Ed ella lieta sene gloria, e mira
I gigli, e 'l padre ; e a la vittoria aspira.

A la sacra Giunion ferito il Prato,
Di verdi erbette, e vaghi fiori adorno
Un picciol Monte nacque, a lei sì grato,
Che facea Primavera d'ogni intorno,
Tal che non teme : o Pratolin beato
Dove fan mille Dei dolce soggiorno ;
E cadute l'erbette lucid'oro
Apparve il Monte a quel celeste coro.

[fol. 24v]

Minerva a la sinistra gli sede,

E d'abiti ricchissimi davanti
A' suoi begli occhi vide come avea
Ogn' erba presa forma, e che si vanti
Par' d'averne l'onore ; e si tenea
Felice sovra gli altri Numi santi,
Seco pensado, se da lei, o come
Chiamar la deve, e qual sarà il suo nome.

Fe' nascer Marte tra l'erbette e i fiori
Con dolce mormorio sì chiara lamp,

Che non invidia a Febo i suoi splendori
Allhor che con più forza il mondo avvampa ;
Quest'è quella virtù, che dentro i cori
D'un ardente desio d'onore stampa ;
Onde spera d'aver palma, e vittoria
A l'immenso valor crescendo Gloria.

[fol. 25r]

Degli alti Dei al Messaggiero accorto
Un rozzo insuto satiro la terra
Produce, il qual dal suo costume scorto
Senza usar voce a seder venne interra ;
Onde Mercurio non picciol conforto
Prese, e diletto, e se 'l pensier non erra,
Al nome pensa, e seco si consiglia
D'imporli un nome d'alta meraviglia.

Vertunno, d'assai longhi orecchi ornato
Un asin fece col suo colpo fiero
Uscir dal vago, e verdeggiante Prato,
Che ragghiando, per cui gran risa diero
Tutti gli Dei, risonar d'ogni lato
Fe' i dolci, e verdi colli ; ond'egli altiero
Crede che 'n suo favor giudichi Giove
Che immobil stando il tutto regge, e muove.

[fol. 25v]

Nel santo petto con l'alto pensiero
Rivolge quest'effetti il maggior Nume,
Per giudicar di lor secondo il vero,
E come si ricerca al suo costume,
E palesando il suo giudizio intero,
Ov'è d'ogni scientia eterno lume,
E con ragion giustissima l'onore
Diede al gran Marte, e parlò in tal tenore.

Augurio d'infortunio [?] al'oprar [?]¹⁷ male
E 'l satiro selvaggio sempre intento,
Caduchi i gigli, ancor che belli, e frali
Ben ch'utile ogni veste, e di tormento,
E d'affanni cagione à l'aro; e tale
L'asino inerte, e vil, ch'io scorgo, e sento
Romore, e cosa in quel ; che 'l Paradiso
In terra Pratolino, or muove a riso ;

¹⁵. Jupiter.

¹⁶. Vénus.

¹⁷. Lacune dans le ms., due à une perforation du papier.

[fol. 26r]

Utile è 'l foco, e viè più ch'altro degno,
A la mia deità simile, e eterno,
Però meco tegnenti il santo regno,
Cui terra, et mar soggiace, dal superno
Re vostro a Marte ; or no 'l tenete a sdegno,
Di dare il gentil nome, che in eterno
Con quel sol viva si dà l'alto onore,
C'ha qui di voi prodotto opra migliore.

Opra miglior più bella, e viè più raro
Effetto, ond'ei ne imponga solo il nome.
E tacque ; e fu il giudicio grato, e caro
A tutti intenti stando a scoltar come
La chiama, ancor che fussi assai men chiaro
Il volto di Ciprigna¹⁸, che del nome
Credeva aver l'onor : però ne resta
Confuso Marte, ed ella trista, e mesta.

[fol. 26v]

Perché non lice a me Marte dicea
Darli quanto il gran Giove ora mi diede ?
Madre d'Amor tu bellissima Dea,
Cui pari il Ciel non ha, Giove non vede ;
Faresti quel, ch'io deggio, e ben sapea
Ella il pensier di lui : che 'l mira, e cede,
Ma dal poter, da la stagion più bella
Col nome mio l'alma cittade¹⁹ appella.

Da se, né dagli effetti suoi non volse
Nome donarli, che son pien d'orrore.
Ma a i bianchi gigli il bel pensier rivolse
Conformi a la stagion, ch'arde d'Amore ;
E Venere mirando così sciolse
La lingua : fia 'l suo nome alto Motore
Fiorenza a cui per onorata insegna
Lascio il mio scudo, e di tal scudo è degna.

[fol. 27r]

Ed al vermiglio suo, per che deforme
Non sia dal nome aggiungo un bianco giglio ;
E tacque, e vide al suo voler conforme
Giove con gli altri, e con sereno ciglio
Sorrider Citerea, e di più torme
Cingersi il loco ; onde preser consiglio
Di ritornare al Cielo, et il bel Prato
Riprese quant'a quegli avea mostrato.

E così nel partire mattino, e sera,
Disse il gran Padre a me, ch'eletta fui
In Pratulino a raccontar la vera
Origin' del suo nome, pur da lui,
Sarà mai sempre dolce Primavera,

E n'anderà la fama a' regni bui :
Chiamandosi in eterno Pratulino
Questo fatto or da noi Seggio divino.

[fol. 27v]

Era vermiglio lo scudo di Marte
Per buono augurio da la città preso,
Che d'un tal dono in questa e 'n quella parte
Incenso sparse, e più d'un foco acceso
Mostrò con sacrificii, e con grand'arte
Sacrolli un Tempio ; ov'ei fu poscia inteso
Dolcemente parlare ai sacerdoti
Che gli porgevano, e lumi, e voti.

Però pastor' se brami d'esser grato
Al tosco Duce, andrai cantando come
È Pratulino il verdeggiante Prato
Ove die' Marte a Flora il mio bel nome,
E 'n terra è degli Dei Seggio beato,
Carco di ricche, e d'onorate some ;
E ch'ei l'ha sì ben colto, e fatto tale,
Ch'io stessa no 'l so dir, non ch'uom mortale.

[fol. 28r]

E per memoria ancor ci fan dimora
Del profondo ocean, de' verdi Prati,
E de' boschi, e de' fonti, e mille ancora
Numi del Cielo, e pastorelli amati,
Ninfe amorose, che trecciando ogni ora
Ghirlande di bei fior' suavi, e grati
Al bel idolo mio forman parole,
Che in ciel s'arresta a mezzo corso il sole.

L'idolo mio pastore è 'l tosco Duce,
Che l'Arno, e l'Arbia ingemma, e 'n quest',
e 'n quella

Parte risplende con più chiara luce,
Che Febo, e Cintia, e l'amorosa stella,
Quegli al profondo abisso ancor dà luce,
Ond'io diva immortal, celeste, e bella
Come nume del Ciel l'onoro, e 'nchino
Vivendo in seno al vago Pratulino.

[fol. 28v]

E tacque²⁰ ; e fuor del Tempio tra bei fiori
Al suo zeffiro in sen lieta s'ascose,
E ventillando l'ale i vaghi amori
Sparsero gigli, e fior', viole, e rose ;
E cantando le ninfe co' pastori
Le dolcissime lor fiamme amorose,
Al mormorio de l'acque entro a' boschetti
Fer' sonar Pratulino gli augelletti.

Dafni giocondo, e pien di gioia alhora
La bella Dea ringratia, e 'l tutto crede,

¹⁸. Vénus.

¹⁹. Florence : le nom de la cité proviendrait ainsi
de l'amour de Mars pour Vénus.

²⁰. Fin de ce long récit mythique de Flore.

E di bei fiori il sacro altar l'infiora
Mirando intorno la celeste sede,
E di far quanto la vezzosa Flora
N'ha detto giura, e promette sua fede,
Desiando veder tutt'il bel loco,
Spargere incenso, e accender più d'un foco.

[fol. 29r]

Già fuggivan le stelle i primi albori
Che fiammeggiante uscivan de l'oriente ;
Già cantavan gli augelli, erano i fiori
Già tutti aperti a l'apparir lucente,
E non usciva ancor del Tempio fuori
Dafni, che 'n dolce foco arder si sente,
Che 'l bel Tempio, che pe' lumi arder pareva
Di rimirar satiar non si potea.

Pur quando vide a l'orizzonte il sole
A la campagna uscì tra l'erbe, e i fiori,
Pensando a le bellezze altere, e sole
De la leggiadra, e bella, ardente Clori,
Ch'avea le guancie di rose, e viole
Miste con neve, e 'ntorno i vaghi amori,
Ch'avventan' dardi, e versan fiamme sempre
Avvampando, e ferendo in dolci tempre.

[fol. 29v]

Ha come gli altri Dei l'altare anch'ella,
E come nume, il buon pastor l'onora,
E incensi, e fuochi accende in questa, e 'n quella
Parte con mille precì a l'alma Flora,
Che poco avanti ei vide così bella,
Ch'a lei sol pensa, e di lei s'innamora ;
Che poi, vedute in parte Pratolino
Scorse tra fiori a un fonte cristallino.

Era di marmi riccamente adorno,
E quant' esser può bello il chiaro fonte,
Onde s'udiva risonar d'intorno
Sovente Pratolino al piano, e al monte
Dolcissim'armonia ; quivi soggiorno
Facea Flora gentil, la bella fronte
Talhor specchiando nelle limpide acque,
Ov'a Diana pria bagnarsi piacque.

[fol. 30r]

D'onestà il volto suo depinse quando
Vide la Dea, le cui membre sottile
Bisso ricopre, e inse confuso stando
Non sa che farsi il pastorel gentile,
Mira i begli occhi, e dolce aura spirando
Sventola il bisso, e diletto aprile
Si mostra ogn'ora ; onde più cresce il foco
L'assicur'ella, ed ei ne prende gioco.

Umil l'inchina ad ella umil l'accoglie,
E gli domanda se mai vide altronde

Più vaghi fior', più verdeggianti foglie,
Più ricche piante, e viè più limpid'onde ;
Rispose ei non, ma che s'a le sue voglie,
Beché mortal, di lei 'l desio risponde,
Vorria veder, dal suo raggio divino
Scorto, quanto si può, di Pratolino.

[fol. 30 v]

Le cose più gentil, più rare, e belle
Cui pensar mai non può mortale ingegno,
Visto ei non ha, di queste oltra le stelle
N'è fama, e ben sa lui, che non è degno
Di gratia tal, ma che s'ei vede quelle
Potrà dir : visto ho de' beati il regno,
Se pur gli lice, interra ; però voglia
Adempir la sua giusta, onesta voglia.

Quel, ch'hai visto ella allhor' di', ch'io
Possa saver quant' a veder ti manca ;
Che veggia il tutto ha il mio bel desio
Per cui si mostra ogn'or l'Alba piu Bianca,
Qui da Giove fui messa ; e dal tuo Dio
Terran, ch'altrui bear mai non si stanca
Mi fu dato poder di far la mostra
Di quanto imperla, e indora, e ingemma, e
innostra [?].

[fol. 31r]

Ed ei gioioso : o bellissima Dea,
Visto ho il fiorito e verdeggiente Prato,
Ove pur dianzi asconder ti vedea,
Lieta spirando il tuo zeffiro grato,
E quel sia credo, ov' a gara facea
A coglier fior' col pargoletto alato,
Venere allhor, ch'ei cangiò Peristera
Ninfa in colomba, che in disfavor gli era.

Ha questo così vago, ameno Prato,
Si caro al mio Signor, saggio, e gentile,
Perché chi 'l mira allhora è in se beato,
E gode eternamente, e Maggio, e Aprile,
Gran Colosso, e bei marmi d'ogni lato,
Nitidi fonti, a cui dal Battro, al Thile
Pari non son, che mormorando sempre
Tra l'erbe versan linfe in varie tempre.

[fol. 31v]

Posto è ver l'Orsa ; ne gli nuoce vento
Gelato o freddo mai, né neve, o pioggia
Ha intesta il gran Colosso²¹, che d'argento
Versa l'acqua pel capo in ampia pioggia,
È di sasso, e par' vivo, e fa contento
Nel cader l'acqua, e 'n disusata foggia
Gran fonte forma in arco a mezza luna,
Ov'entro il ragno, e la trota s'aduna.

²¹. L'*Apennin* de Giambologna.

Sembra il gran sasso anzi è pur l'Appennino,
 Mirabil cosa è la sua vaga altezza
 Asprissimo par'ei ; maestro divino
 L'ha sculto, e rende agli occhi altrui vaghezza
 Scorgesi dentro al fonte cristallino;
 Ove fu forse sei di gire avvezza,
 L'imagin' vera di chi 'l mira, e guarda
 Che qual Narciso par' che incenda, et arda.

[fol. 32r]

Varie imagin di Dei ornan le fonti
 Sì ch'a vederle è proprio un Paradiso :
 Quivi non par' già mai, che 'l sol tramonti
 Pel gran splendore, e viè più d'un Narciso
 Sempre han d'intorno, e di boschi, e di monti
 Mille vezzose Dee con gioco, e riso,
 Sileno, e Pan con mille Fauni, e Ninfe
 Cantando al suon de l'argentate linfe.

Qui le Gratie, e gli Amor', qui Gioia, e Festa,
 Qui la Pace, e 'l Diletto, o bella DEA,
 Cred'io, che giorno, e notte faccian festa,
 E baci Adon la vaga Citerea ;
 Qui nel queto silentio invita, e desta
 Filomena, che dianzi il cielo empiea
 Col canto suo di gioia ; ogni pastore,
 Ogni ninfa a cantar seguendo Amore.

[fol. 32v]

La oltra 'l Colosso ancora a Tramontana
 Vidi di verdi Piante un Laberinto²²
 Superbo, ov' è più d'un'alma fontana,
 Di vaghe erbette, e vaghi fior' dipinto,
 Il cui valor capi' già mente umana
 Non può, che quel del gran Porena ha vinto ;
 E qualunque altro sia più ricco, e bello,
 E cerco da Jason per l'aureo vello.

Quivi vicino, et al gran Prato a canto
 Fan mill'Abeti, e mille ombra, e verzura ;
 Ove nel mezzo un ricco Tempio santo²³
 Risiede con bel ordine, e misura,
 Cingon l'alte colonne ; e fra l'un canto
 E l'altro oriental cristallo il tura ;
 Sacrato al nostro Pan, per quanto stimo,
 Dal gran toscano Eroe Francesco Primo.

[fol. 33r]

Altro a questo, pens'io, non ha simile
 Diana, o Pan là nell'Arcadia, o altrove,
 Qual sol risplende, ed è così gentile,
 Ch'un più bel forse non vede ancor Giove ;
 E questo basti a dir di quel, ch'umile
 Troppo è 'l mio stil ; qui sue mirabil prove

Mostr'ha 'l sovrano architettor ch'a volo
 Se n' va per fama a l'uno, e a l'altro polo.

Qui, qui si sparge ogn'ora, e preci, e noti,
 E incensi detti [?] al sommo Re del Cielo,
 Dafni gentil, disse Flora, e devoti
 Stanno i pastor' ripien' d'ardente zelo,
 Allhor, che i casti, e santi sacerdoti
 Fan sacrificio ; ed ei da l'aureo telo
 Punto, qual cervo timido l'inchina,
 Così dicendo a l'alma Dea divina :

[fol. 33v]

Se mai fiamma d'amor ti scaldò il petto,
 Se mai legasti cor' col bel crin d'oro,
 Se mai d'Amor provasti alcun diletto
 Sotto quest'ombre, ove celeste coro
 Tal'or soggiorna se nel proprio aspetto,
 Dimmi : veder mortal può 'l Dio, ch'adoro ?
 Con mill'altri celesti Numi santi,
 Di cui forse son or quei dolci canti ?

Dolcemente cantar Dafni sentiva,
 Né vedea chi cantasse, e a' dolci accenti
 Vagamente ogn'erbetta i fiori apriva,
 Fermava il corso il fiume, e l'ale i venti,
 Amor l'alme accendeva, e i cor' feriva,
 Soave fiamma, e strai dolce pungenti ;
 Era armonia de' pargoletti Amori,
 Ch'ascosi eran fra l'erbe, e i vaghi fiori.

[fol. 34r]

Sentiva nel suo cor dolcezza tale,
 Che del più dolce cibo il dolce oblia ;
 Quasi l'alma lasciava il vel mortale
 A quella suavissima armonia ;
 Ma il bel viso seren dell'immortale
 Dea no 'l permise, che lo nutre, e cria
 Con modi adorni, che porian d'Amore
 Giove, e Febo infiammar non ch'un pastore.

Seco volgea il pensiero a la bellezza
 Di Flora, e degli Amori al dolce canto,
 Ch'un core adamantin fa molle, e spezza,
 Vagheggiando a la terra il ricco manto,
 E la chiar'onda, e col pensier vaghezza,
 Prende in quel viso sì leggiadro, e santo,
 Che fede gli faceva del bel, ch'asconde
 L'empireo Ciel, non pur la terra, o l'onde.

[fol. 34v]

Nel cor tacendo gran cose dicea :
 Amor gliele dettava, e 'l bel desio,
 Che di vedere ogn'eccellenza avea
 Di Pratolin del mio terreno Dio ;
 Esser felice allhor ben gli pareo
 E fuor' de l'onde del eterno oblio ;
 Onde pien d'alto amore e gratia a Clori

²². Le labyrinthe de lauriers.

²³. La Chapelle.

Così diss'egli, che sedea tra i fiori :

Se mortal può veder l'eterno Giove
Qui com'è in ciel, che su [?] bel trono assiso,
E com'ancor cangiato in varie, e nuove
Forme con altri Dei da se diviso,
Pratolino già mai per ire altrove
Non lascierà, ch'è proprio un Paradiso.
A cui rispose la cortese Dea,
Ch'uom mortal veder Giove non potea.

[fol. 35r]

E che questo sì vago Pratolino
Nuovo celeste Paradiso interra,
Come seggio di Dei santo, e divino
Fu per voler di quel, che mai non erra,
Che quel Signor, cui reverente inchino
'L saggia [?] beato sì, perché di terra
L'uomo formato creda, che più belle
Le cose sien, che sono oltra le stelle.

E che come chiamato dal gran Padre
A goder quelle eternamente ogn'ora,
Veggendo queste a le beate squadre
Volga il pensier, per ch'ei beato fora,
Lucide farsi le più scure, et adre
Notti veggendo s'egli s'innamora
Delle cose del Ciel più rare, e belle
Di quante son sotto l'erranti stelle.

[fol. 35v]

Però vago Pastor segui, diss'ella,
Che nelle fiamme aveva il gentil core,
Per lui, che nell'età più fresca, e bella
Si sface a l'ardetissimo splendore
De' begli occhi di lei, faci, e quadrella
Del pargoletto alato Dio d'amore,
Ch'ivi s'annida con speranza, e festa ;
Di quel, ch'hai visto quanto a dir ti resta.

Non vuole Amor, ch'ancora il bel pensiero,
Ch'ha l'un, e l'altro ascoso in sen [?]discopra
E l'altro, e l'uno ; ma pria, che di vero
Amore accesi siano, e in ciò s'adopra,
Ch'ami sol ella lui, ei lei d'impero
Dignissima, e di istoria, che ben opra
Più fiamma occulta, e viè più n'arde, e accende,
Poi, ch'aperta al ciel s'alza, e si distende.

[fol. 36r]

Arde sì forte il pastorel, ch'a pena
Osa parlare, e che non puote Amore !
Scoprir vorria l'asprissima sua pena,
L'ardente fiamma, e l'interno dolore ;

Voglia lo sprona il timor poi l'affrena²⁴,
Ch'è mortal, ella Dea d'alto valore ;
Onde cела il martir la doglia, e 'l foco,
Così dicendo a lei pallido, e fioco :

Figlia di Giove i bei corili, e i vaghi
Castagni verdeggiar vidi anco, a l'ombra
Di cui cozzarsi duoi monton' più vaghi
Di quel di Friso, e ov'è più folta l'ombra
Un pastorel, che con adorni, e vaghi
Modi cantando il crin di frondi s'ombra
Al mormorio di chirarissima linfa
Coronata di fior' la bella ninfa.

[fol. 36v]

E in quella parte amenissima e bella
Ch'apparir vede in oriente il sole,
Un giardin²⁵ vago, adorno di mortella,
Spighi, cedri, naranci, e di viole,
Di rose, e fior', che in questa parte, e 'n quella
Spirano odor, sì ch'altro odor non vuole
L'alma sentir, che indisusate, e nuove
Tempre gode quà giù l'eterno Giove.

Acqua limpida ogn'or di ricche fonti
L'erbette riga, e i suoi leggiadri fiori,
Onde superbe al cielo ergon le fronti
Le gentil piante con sì grati odori,
Ch'empion di gioia i colli, e i prati, e i monti,
Bel ricetta di ninfe, e di pastori ;
E i riscontri bellissimi, ch'unquanco
Non, che satio mirar, non sono stanco.

[fol. 37r]

Gli ombrosi faggi, ch'hanno in guisa d'arco
Piegati i rami, e 'l bel ginebro; e l'elce,
Il cipresso di lagrime ancor carco,
Le querce, e i pini sovra verde felce
A la dolce ombra di pensieri scarco
Canta un Caprar, ch'un cor di dura selce
Spezzeria dolce sonando la fistula
Sua ninfa, che di fior' gli ha pien la cistula.

Verdi Boschetti; ove cacciar Diana
Deve tal or col suo leggiadro coro,
Simili a cui da l'austro a tramontana
Non credo siano, o dal Mar Indio, al Moro,
Han più d'un rivo, e più d'una fontana,
Nel gran caldo a' pastor' dolce ristoro ;
E tra le belle fronde i vaghi augelli
Volan cantando leggiadretti, e snelli.

²⁴. Désir et Peur, protagonistes du début de la dédicace.

²⁵. Le *giardino segreto*.

[fol. 37v]

Entro a vaghi augelli almi ricetti
Verdeggianti un ruscel correr vidi anco,
Dove ragnar con mille suoi diletti
Deve il mio Duce, e riposarsi stanco,
Qui son tutti i piacer', qui par ch'alletti,
Ove non puote il verno orrido, e bianco ;
Ogni ninfa Diana, ogni pastore
Pane a le caccie, ed a invaghirsi Amore.

Ricche di pomi bellissime Piante
Di mille sorti, e mille amate [?], e care ;
Nesti i più bei, ch'io aggia²⁶ visto innante,
O sia per veder mai, e frutte rare,
Colti d'olivi, e viti varie, e tante
Di perfetto liquore, ond'altri fare
Non potea così ricco Pratolino,
Se non il mio Signor saggio, e divino.

[fol. 38r]

Altro visto io non ho, se non quant'hai
Sentito, o Nata a l'alme Gratie in seno,
Disse il²⁷ pastor, che più lieto, che ami
Mira del suo bel viso il bel sereno,
Tutto avvampando ai chiari, ardenti rai,
Ch'altrui pon far felicissimo a pieno ;
E con preci l'inchina a voler quanto
Gli ha promess'ella al chiaro fonte santo.

E tacque, e vergognoso abbassò gli occhi
Sospirando, e fra se d'Amore acceso
Disse, perché Cupido a lei non tocchi
Il cor ? perché non è qual' il mio offeso
Dalle tue fiamme ? e l'arco tuo non scocchi ?
E no 'l pungi ? e no 'l tien' ne lacci preso ?
Ahi poscia, ch'altri lega, punge, e infiamma
Almeno in sen porti ella una sol fiamma.

[fol. 38v]

E quasi, che per gli occhi il cor distilla
Per tenerezza, e per l'ardente foco,
Che dentro al freddo già suo sen sfavilla,
Sì che mancar si sente a poco, a poco,
E non sa, ch'ella ancor, ch'arde, e scintilla
Qual stella, avvampa, e non sa trovar loco,
E pensa a lui, sì com' ei pensa à lei,
Che 'l farà lieto, e simile agli Dei.

Pur raffrena i sospir', ritiene il pianto,
E fingendosi lieto a l'alma Dea,
Gira gli occhi ver lei timido alquanto,
Che lietissima, e vaga gli ridea ;
E mentre, che di ninfe un coro il canto
Suo dolcissimo alhor sentir facea

Lodando il Sole, e la sua Bianca Aurora,
Così gli disse la leggiadra Flora :

[fol. 39r]

Già ruota il Sol col suo bel carro d'oro
Ne l' Oceano a l'alma Teti in seno,
Per ricovrarsi dal più verde alloro
Cinto le tempie, e già dal bel sereno
Per veder Pratolino amato coro
Scende, e ogni augello, o d'alme gratie pieno
Dafni, al nido suo lieto ritorna ;
E 'l Ciel di stelle l'adra notte adorna.

Già ruota per lo Ciel l'accesa Luna,
E l'alba altrui vi fa tenebre, et ombra,
Quantunque qui non sia mai fosca, o bruna
L'aria, ch'un più bel Sol la notte sgombra,
E vive in gioia ogni pastor, ciascuna
Ninfa, ch'ha visto quant'or toglie, e adombra
Quel ricco muro che circonda intorno
Di Pratolino il viè più bello, e adorno.

[fol. 39v]

La dentro or, che gli Dei nel proprio aspetto
Vi fan dimora io te non guiderei,
E v'ìl gran Giove, che per suo diletto
Lasciato ha il seggio suo con altri Dei,
Là son chiamata, ir [?] deggio, o mio diletto
Pastor, non ti sdegnar : sdegnar non dei,
Che mortal qual sei tu veder non puote
Quel, ch'al Ciel diede Calisto, e Boore.

Tempo verrà dicea la bella Flora,
Che ben che notte sia veder potrai
Tutti i Numi del Ciel, che fan dimora
Là dove tu meco diman verrai ;
Il chiarissimo Sol, sua Bianca Aurora
Né satio, o stanco mirar non sarai,
Che qual molti altri felice, e beato
Faranti, il Ciel lo vuol, disponlo il fato.

[fol. 40r]

Vedrai sue ninfe, e suoi pastor', suoi vaghi
Ricetti, e meraviglie, e suoi bei fonti,
Suoi ruscelli, di cui par' che s'appaghi
Chi per vederli passa, e mari, e monti,
Bagnato nel bel lago, de' bei laghi
Il più bello, e 'l più ricco, e fra i più conti
Il più famoso, e 'n sasso Arno, e Mugnone
La bella Galatea, Ninfe, e Tritone.

Però qui intorno a questo di bei fiori
Dipinto, ameno, e verdeggianti Prato,
O nel bel Tempio, onde soavi odori
Spirano ogn'or, riposa, o in altro lato,
O fra gli abeti, ov'altri bei pastori
Fermi si son, finché si sia levato

²⁶. Forme archaïque pour *abbia*.

²⁷. Ms : *i*.

Febo, e torni a' mortali il nuovo giorno,
Che lietissim'a te farò ritorno.

[fol. 40v]

Né l'aspettar ti sia molesto, e grave,
Benché sia l'aspettar noioso, e duro ;
Sovra quest'erbe or ti distendi, ch'ave
La notte al Ciel spiegato il manto scuro ;
Com'appar' di lontano, ed il suave
Canto ascolta tornar prometto e giuro.
E sparve ; ed ei piangendo ivi si resta
Finché l'Aurora, e 'l Sol gli augei non desta.

Piangea perché partita era il suo bene,
E viver non credea senza i bel Sole
Quantunque del ritorno un alta speme
Lo mantenessi, e de l'uniche, e sole
Bellezze la memoria, ond'ha più pene,
E mentre piange, e si lamenta, e duole
Sovviengli come dianzi gli pareva
D'esser felice, onde fra se dicea :

[fol. 41r]

Quand'egli avvien', ch'altrui si pensa, e crede
Godere un sommo ben, d'esser felice,
Com'il nocchier', ch'ha in poppa il vento, e vede
Vicino il porto, sì che fra se dice :
Non può più inanti a me nessun porr'piede ;
Onde si gloria ; allhor' lasso e infelice,
Che pria ch'arrivi in porto s'apre il legno,
Cangia stato fortuna, altrui disegno.

Non puote alcun già mai dirsi felice,
S'ei non possiede quanto aver desia,
E se non è virtù, se gli disdice,
Ch'è cosa instabil la fortuna ria²⁸ ;
Io 'l so per prova, e poiché non mi lice
Gir con la Dea, ch'altrui bear' poria,
Qui piangendo starò vicino all'acque
Fin ch'ella torna ; e sospirando tacque.

[fol. 41v]

La Seconda Parte
della Decrizione di Pratolino
del Duca di Toscana,
poeticamente descritto
da M. Cesare Agolanti Fiorentino,
Al Serenissimo Gran Duca
Don Francesco de' Medici,
unico mio Signore.

Passò la notte senza alcun riposo,
Di quà, di là tra quell'erbette, e i fiori,
Dafni 'l vago pastor tutto amoroso
L'Alba aspettando, e la leggiadra Clori,
Che lietissim' a lui tristo e pensoso
Apparve a lo spuntar de' primi albori,
Ondeggiando il crin d'or, crespo, et adorno,
Che fatto avea il gran Giove al ciel ritorno.

[fol. 42r]

Ascondeva lo Ciel le stelle erranti,
E fiammeggiava l'amorosa stella
Per l'oriente a la Bianc'Alba innanti,
Ch'era di gigli, e rose adorna, e bella ;
Facea sentir gli augelli i dolci canti,
E si sentia garrir la rondinella,
Quando al Pastor tornò la bella Dea,
Che, co' bei rai d'Amor l'alme accendea.

E disse a lui : or ti fia 'l Cielo amico,
E cresca il gregge tuo di giorno, in giorno ;
Ti scaldi il petto Amor casto, e pudico
Pastor d'ogni pastor più vago, e adorno !
Perché tu veggia il viè più bello, e aprico
Di Pratolino a te lieta ritorno :
Seguimi dunque, e spera, che vedrai
Di bel quanto mortal vedere può mai.

[fol. 42v]

E ridendo di fior' dorato crine
Ornato, e crespo a la dolce aura in preda,
Gira ver' lui le luce alme, e divine
Da legar Marte, ardendo Chi per Leda
In Cigno si converse, e l'altro al fine
Cui Delfo inchina, e Pan convien, che ceda,
Di purpura vestita, e bianco velo,
Ch'allegra il sole, il mar, la terra, e 'l cielo.

Ond'ei benché la notte tregua, o pace
Non avessi col sonno, o col dolore,
All'apparir di lei, che spezza, e sface
Di ghiaccio, e di diamante armato core,
Festoso, e lieto se l'inchina, e tace,
Che non osa parlar, mercé d'Amore,
Ma fa segno voler quanto vuol' ella
Di Venere, e d'Amor più vaga, e bella.

²⁸. Pour *rea* : mauvaise, perverse.

[fol. 43r]

Se n'accorge la Dea, e l'assicura
 Ond'ei seco se n'va per la verd'erba,
 Liet'ella il guida ; ei d'amorosa cura
 Carco sente manca la doglia acerba ;
 A lei sol pensa, e d'altro non si cura
 Il pastorel, che 'l suo duol disacerba,
 Che di vedere il più bell', e divino
 Del bellissimo, e vago Pratulino.

Entro a di fiere, e ninfe almo ricetta
 Chiuso da ricco muro a torno a torno,
 Che sembra da lontano avorio schietto
 Seco adduce il pastor di gratia adorno ;
 Quivi ne scorre mill'altri a diletto
 Prender, seguendo Amore, e notte, e giorno,
 Onde con meraviglia in dolce stile
 Pratulino loda a l'alma Dea gentile²⁹.

[fol. 43v]

Ella di maggior loda ancor l'onora,
 E dolcemente ver' lui muove il riso,
 Cresce la fiamma nel suo petto ogn'ora,
 Come nel sen di lui da se diviso,
 E vede, ch'ei s'allegria, e s'innamora
 Di Pratulino terrestre Paradiso ;
 Onde cosa per cosa mostra, e dice,
 Qual sia che fusse al buon pastor felice.

Ma pria, che istoria, o favola gli scuopra
 Lo mena in testa [?] a un bel riscontro, dove
 Superbi, e ricchi fonti con bell'opra
 Quindi, e quindi si veggiono, onde piove
 Limpidissima linfa, e cade sopra
 A ricchissime pietre in tempre nuove
 Tra fior', tra fronde, e vaghe erbette, e poi
 Pel bosco a grotte, et a ricetti suoi.

[fol. 44r]

Ed ei lieto, e gioioso in ogni parte
 Le luci volge, e l'alte querce vede
 Produr' viole, e non sa già se l'arte,
 O la natura in questo opra, e precede³⁰ ;
 Gran miracolo è pur, ch'ambe due parte
 V'aggiano³¹ al fin seco pensando crede ;
 E mirando la Dea sente armonia,
 Che quasi Ameto, e 'l suo bel gregge oblia.

Quivi il pavon viè più che neve bianco
 Vide con Clori, che superbo, e vago
 Or il petto, et or l'uno, or l'altro fianco

Vagheggiandosi ruota, e viè più vago
 Si mostra, e poi che di rotar s'è stanco,
 Rende l'altro pavon men bello e vago,
 Come di più valore ; ond'è ragione
 Dir, che simili a quel gli abbia Giunone.

[fol. 44v]

Canori cigni de' poeti insegna
 In chiara linfa le candide piume
 Bagnarsi vide ancor con lei, ch'è degna
 Che l'ami, e 'nchini ogni mortale, e nume,
 Che cantando il lor canto udir non sdegnava
 Febo, e s'arresta ogni ruscello, e fiume,
 Che scorra da l'asprissimo Appennino,
 O suo' gioghi entro, o presso a Pratulino.

Cristati augelli d'India, anitre ancora
 In isola entr'un bagno mostrò gli ella,
 E quivi mille fiere far dimora
 Grate a Febo, e Diana ardente, e bella,
 Cervi, per cui sovviemmi il caso ogn'ora
 Del misero Ateone, e in questa, e in quella
 Parte scorrere il caprio, e le gazzelle
 D'Alessandria d'Egitto altiere, e snelle.

[fol. 45r]

Il coniglio, e la lepre paurosa,
 Tra cespo, e cespo di tenera erbetta,
 Vide ei fuggir, la starna spaventosa,
 La pernice, il fagiano, la vezzosetta
 Polla di Faraoni, la dolorosa
 Tortora, che in bel verde plora, e alletta
 La compagna, e d'augelli, e fiere quante
 Sorti son da l'Occaso, e dal Levante³².

La folaga, e lo struzzo, ed il gentile
 Occero [?], onde ringratia [?] l'alma Clori ;
 Sente mormorio d'acque, e 'n dolce stile
 Cantar di Pratulino i degni onori,
 Al cui non fu [?], ne sarà mai simile,
 Fin che ne mostra il Sol gli alti splendori.
 E di bronzi, e di marmi scorge ornati
 Ricetti d'acque, e fonti a' Dei sacrati.

[fol. 45v]

E d'allegrezza pieno a la Dea dice :
 Chi mai tanto lodar può questo ameno,
 E vago Pratulino ? e ben felice
 Colui, ch'alberga nel suo ricco seno ;
 E come sola al Mondo è una Fenice,
 Così è sol questo nel carcer' terreno
 Bello, e gentil ; ma s'ei ti piace andiamo
 Mirando il bosco, e i bei fonti veggiamo.

²⁹. Vers dodécasyllabe.

³⁰. Formule qui rappelle celle du Tasse, 1993, XVI, 9-10, p. 476 (voir *supra*, chap. 6, « *Ars naturans* »).

³¹. Pour *abbiano*.

³². Le poète insiste sur l'origine exotique de ces différents animaux.

Guidami tu, tu mi racconta come
Ogni fonte si chiama, ed a chi fia
Sacrato, che ben poi, ch'io saprò il nome,
Leggiadrissima Dea cortese, e pia :
L'andrò cantando, e le tue bionde chiome
Di fiori ornarti, che pur dianzi apria
Zeffiro, ti prometto, e farti eguale
A Pane, anzi da più, da più che Pale.

[fol. 46r]
Rise ella, e gli acconsente, e lieta il mena
Ov' ei desia, e d'acqua cristallina
Gli mostra un fonte, v'³³ di pietra sirena³⁴
Donn' un panno gentil sera, e mattina
Torce di bianco marmo, e fa la schiena
In guisa d'arco, et a canto gli orina
Un ricciuto fanciul, che da lontano
Con lei par' vivo, e ver' quant'ella ha in mano.

E gli disse di Bacco a la nutrice
Figlia d'Atlante, è 'l bel fonte sacrato,
Che diede il nome a Fiesole felice,
E per Bacco, è 'l Fanciul che gli è da lato ;
Come lavasse già veder ti lice,
Ben che sia in Ciel per suo destino, o fato :
Deh quanto è vago ? or gli altri andiam veggendo,
L'ombrosa selva d'intorno scorrendo.

[fol. 46v]
È la Selva amenissima, e più bella,
Più fresca, e ombrosa di quella, ov' Amore
Lieta godea leggiadra, alma donzella
Figlia D'Appollo di beltà, e splendore,
Chiara, e lucente più d'ogn'altra stella ;
Cui Ciprigna die' poi pena, e dolore,
Ed ha Ricetto tal, che forse in Cielo
Simil non l'have il biondo Arcier di Delo.

In dolce colle spiede a mezzo giorno
Il superbo Ricetto³⁵ a cui si sale
Con dieci, venti gradi d'ogni intorno
Pria che si giunga a la porta regale :
Onde si scorge il viè più bello, e adorno
Di Pratolin, ch'altrui rende immortale,
E mille chiare cristalline linfe
Satiri, e Fauni, e Pastorelli, e Ninfe.

[fol. 47r]
Mostra il vago edificio, ricco, e adorno
L'ingegno, e il gran valor de l'Architetto,
Che dottamente d'ogni banda adorno
Ha in guisa di Teatro il bel Ricetto ;

Ogni parte a la parte, e al suo d'intorno
Vagamente risponde il piano, e 'l tetto ;
L'opra, il disegno, e la materia, e l'arte
Descriver non si ponno in mille carte.

Il più superbo anfiteatro eccede;
La più superba [?] mole ; e veggio, e sento,
Ch'a noi fa del Ricetto del Sol fede,
Oro sembrando i palchi, e i muri argento ;
Mostra vaghi ricetti, ove si vede
Splendere un superbissim'ornamento
Di panni, ov'è contesto, e seta, et oro,
E vinta è la materia dal lavoro.

[fol. 47v]
Quivi le vaghe ninfe e i bei pastori
Pon darsi in preda al sonno, e fra le piume,
In vece di frech'erba, e vaghi fiori
Posarsi stanchi, e com' è lor costume
Riandar l'uno a l'altro i dolci amori
Sentendo mormorar le fronde, e 'l fiume,
E la dolce armonia, e 'n lieta schiera
Gir poi seguendo e questa, e quella fiera.

Quivi di vaghi, e bei color' [?] si mirano
Mille favole, e Istorie [?], che [?]³⁶ dilettono ;
Quivi si prende ogni piacere, e spirano
Dolcissim'aure, che spirando allettano
Quante ninfe, e Pastor' quivi s'aggirano
A' boschi, e a' prati, ch'odor' mille gettano ;
Quivi amor, speme, e festa il duolo uccidono,
E le Gratie, e gli Amor' ballando ridono.

[fol. 48r]
Quivi cangiato in varie forme Giove
Con altri Dei si mira, e si vagheggia
Venere nuda Amore; e 'n dolci, e nuove
Tempre per tutto ogni color' campeggia,
D'eroi mostrando, e di più Dei gran prove,
E fra le rose candida rosseggia
La vaga Aurora, e viva ogni pittura
Mostra l'arte, il disegno, e la natura.

Gir si puote di questo in quel Ricetto,
Che con arte nell'un l'altro risponde³⁷,
E si mira con gioia, e con diletto
Il bel lavoro, e come corrisponde
A l'altezza il diametro, e perfetto
Si vede il tutto in ogni parte, e altronde
Non si vedrà tant'ordine, e misura,
Tant'arte, e sì perfetta architettura.

[fol. 48v]
Agli archi adorni, le superbe sale,

³³. Pour *ove*.

³⁴. Pour *serena*. Il s'agit de la *Lavandière*.

³⁵. Le palais, d'où l'on découvre l'ensemble du jardin.

³⁶. Les mots sont ici presque illisibles sur le ms.

³⁷. Insistance sur l'harmonie des proportions.

Ai fregi gli architravi ornati, e belli,
Et al ricetta le suavi scale,
Le base a le colonne, e ai capitoli
Corrispondenti fan, ch'al Ciel senz'ale
Vola il dotto architetto, e 'n questi, e 'n quelli
Lidi l'alta sua gloria ; onde l'inchina
L'Arno, e 'l Mugnon' com'a cosa divina.

È cosa veramente al Mondo rara
Il superbo edificio adorno, e bello,
Per cui del mio Signor più illustre, e chiara
Se n'va la fama in questo lido, e 'n quello ;
Quivi il pittore, e l'architetto impara
Quant'è mestier' ; lo vide il Pastorello,
Che per la selva con la bella Clori
Gode l'acque, le fronde, e l'erbe, e i fiori.

[fol. 49r]
Dentro a la selva gli mostrò la Dea
Di marmo un fonte, ove selvaggia, e bella
Ninfa munge una capra³⁸, e pareva
Puro latte la dolce acqua, che quella
Versa, e gli disse : è sacro ad Amaltea
Del gran Giove nutrice, e ritien' ella
Il suo bel nome, e quella Grotta appresso
Visita Pane, e la Dea Pale spesso.

E l'una, e l'altra ha ricco pavimento
Lavorato [?] di breccio, et è di sponge³⁹
La grotta ornata, ond'esce acqua, ch'argento
Sembra a chi quivi arriva ; ove non lunge
Vide altri fonti, e con tale ornamento,
Che la materia a l'opra non aggiunge ;
E sussurar dolcemente i ruscelli
Udì, l'aura spirar, cantar gli augelli⁴⁰.

[fol. 49v]
Vicino al chiaro fonte d'Amaltea
Gli fé' veder la bella Dea de' Fiori
Una fonte chiarissima, ch'avea
Una fiera crudel, che getta fuori
Dolcissim'acqua, ch'a mirarla empiea
Di meraviglia, e le ninfe, e i pastori,
Alopi detta, per cui sovvenne
Del sdegno, che con Tebe Temi tenne.

E intese come un vago fonte ornato
Di ricchi marmi da gentil pastore,
Vinto dal toscano mio Signor beato,
Invitto di virtù, senno, e valore,
Lealtà, gratia, amor, tesoro, e stato
Quant'a l'esser felice, e del maggiore

D'Etruria Figlio, si chiama Eritreo,
Et ha mai sempre in suo favor Nereo.

[fol. 50r]
Da quel ne sorge un non men bello, e chiaro,
A cui vicino un bagno vide ancora
Il fortunato Dafni, ch'ivi al paro
Se n' va della leggiadra, amata Flora,
Ove quel già nel Acidalio entraro
Le Gratie, ardente, e vaga ninfa entr'ora,
Dal cui vestir di porpora Eritrea
L'un, e l'altro chiamò la bella Dea.

Entro una grotta⁴¹ quindi non lontana,
Ov'è per sua natura acqua al pastore
Veder fece ella chiara, alma fontana,
Onde breve urna getta a tutte l'ore
Dolcissim'acqua, e non può mente umana
La materia stimar, l'opra, e 'l valore ;
Un satiro la regge ; ei sol n'ha cura,
Et è sacrata al Dio de la Natura.

[fol. 50v]
Non ci s'appressa alcun, che indegno sia
Di veder quanto or vedi tu, gli dice
Ella saggia, gentil, cortese, e pia.
Cui far beato il pastore felice,
E chi quest'onda gusta ogn'odio oblia,
E s'accende d'amor santo, e felice,
E 'ntorno a questo limpido vivaio
Sonar sente il suo Dio leggiadro, e gaio.

Ricetti d'acque ricchi di reine⁴²
Del Re de' fiumi, e di superbe orate,
Sogliole, e trote, e di scaglioni a fine,
Ch'ei veggia il tutto, e mille cose grate
Al Tosco Augusto, e d'acque cristalline
Fontane da celesti Numi amate
Mostrolli ancor, ch'han da quei proprii il nome
Ma senti, disse, or in che modo, e come.

[fol. 51r]
Visita Giove Pratolin tal'ora,
E seco sempre vien coro celeste ;
Se n'va a diporto or quinci, or quindi alhora
E l'uno, e l'altro, e 'n quelle parti, e 'n queste
I fior', le piante, e l'erbe, e i fonti onora,
E di novelli onor' s'adorna, e veste
La selva, e 'l prato, e la campagna intorno,
Gli specchi, e gli antri, e 'l bel ricetta adorno.

E perché di bagnarsi han per costume
Nelle chiar' onde poi per lor diletto,
Però 'l Tosco Pastor, splendore, e lume

³⁸. La *Satyresse* de Valerio Cioli.

³⁹. Pour *sponge*.

⁴⁰. Le *topos* du *locus amoenus* s'entremêle sans cesse à l'*ekphrasis*. Il s'agirait ici des *gamberaie* occidentales.

⁴¹. La grotte du Satyre.

⁴². Poissons d'eau douce, ressemblant aux carpes.

De l'ampia Terra al gran Giove diletto,
Ha sacro un vivo fonte ad ogni Nume,
Che scenda in Pratolin nel proprio aspetto,
Col nome loro, e quegli sono, e questi,
Ch'or vedi, e dianzi al riscontro vedesti.

[fol. 51v]

Quivi ha Venere il suo, ove ella asconde
Nuda le bianche, e delicate membra,
Di rose, e fior' cinta le chiome bionde,
Ch'un chiaro Sol ne la chiar'onda sembra ;
E spira odor, sì ch'altro odore altronde
Più suave già mai non mi sembra
D'aver sentito, o fortunato a pieno
Gradivo Dio, che gli diacesti in seno.

E tal non ebbe in Amatunta, o in Gnido,
Né in Paso mai, né in qualunque altro loco,
Né fusser' sacri a lei del fier' Cupido
Madre, a cui ride intorno il Riso, e 'l Gioco
Scherza, e i lascivi Amor' sovra 'l suo nido
Ventillan rose; e d'arabi odor' foco
Gli accendon l'alme Gratie, e fuor' dell'onda
Tergongli 'l bianco vel, la chioma bionda.

[fol. 52r]

E perché in mezzo al mar del sangue nacque
Del Cielo l'alma Dea cortese, e bella,
Da la spuma gentil de le salse acque,
Col nome d'Afrodite ancor s'appella.
Onde chiamarsi il suo bel fonte piacque
Afrodite, ch'ha sempre intorno a quella
Sua concha spuma, che bianco qual neve
Lascivo, e molle fa chi l'usa, o beve.

Le Gratie ancor vel' hanno, e mostroll'ella,
Dicendoli, che 'l nome è Cariteo,
Ove ignuda si sta l'una sorella
Con l'altre Due di Venere, e Lileo
Figlie, mentre Colui più ardente, e bella
Mostra la luce sua, che di Peneo
Amò la Figlia, e le tessalich'onde
Vide, e piu bel di quel non hanno altronde.

[fol. 52v]

Cupido appresso allor senz'arco, e strali,
Senza fiammelle entr'un bel fonte ancora,
Ove scherzando senza bagnar l'ali
Co' Pargoletti sovente dimora.
De la cui linfa s'alcan fra i mortali
Gusta già mai, non pensar, che in lui mora
Quel mai sempre d'amar santo desio,
Ch'ha con l'effetto il nome dal suo Dio.

Qual Mergo in questo il Gran Tosco Pastore
De la felice Esperia eterna pace,
Si tuffa, e di sua linfa a tutte l'ore

Desia gustar, che gli diletta, e piace,
N'assaggia, e porta al suo bel gregge Amore,
Et ancor a l'altrui, che si compiace
Ne l'amar. Onde con ogn' opra, e cura
Va dietro a quel, ch'eternamente dura.

[fol. 53r]

Da quel non lunge un non men chiaro, e vago
Mostrolli, e disse : al fratel di Cupido
È sacro, e ci si bagna, qual nel Lago
Pastor tal ora, Imeneo fama, e grido
Crescendo a Pratolin ; la ond'io m'appago
D'aver nel suo bel sen caro nido,
E di sue meraviglie altere, e nuove
Le prime in terra, e in ciel seconde a Giove.

E quivi a canto la giovine, e bella,
Lucida più che sol, vaga, e ridente
Figlia di Giugno leggiadretta, e snella
Le membra bagna, e 'l crin d'oro lucente ;
E col suo nome la fontana appella
Ebe, che lieta visita sovente
La gioventù, di cui sol ella è Dea
Seco scherzando Bacco, e Citerea.

[fol. 53v]

Ne l'altro appresso di liquido argento
Entra festosa la bella Angerona [?],
Dea del piacere, e a lo spirar del vento
Fuor' de la selva il suo bel nome suona
Ogni fiume, ogn' rio, o gran contento ;
Ninfe, e pastor lo cantano, e rintuona
In ogni parte, e ben saper puoi come
Ha il chiarissimo fonte il suo bel nome.

Di suoi pastor' la bella Pale Dea
Ha quivi a canto il suo bel fonte ancora,
Dove bagnarsi ier' [?] pur [?] la vedea
Cantand' io 'l Sole, e la sua Bianca Aurora ;
La chioma d'oro a l'aura sparsa avea
Tutta gratia, ed amor, ch'ard' e innamora
La selva, e 'l bosco, e 'l colle, e 'l prato, e 'l monte
Portando il di lei nome il vago fonte.

[fol. 54r]

In quel poi di cristallo a quel vicino,
Di cristallo purissimo il bel velo,
Ch'avanza di bianchezza il cristallino
Cerchio, e di Cintia⁴³ l'argentato Cielo,
La bellissima Maia, ch'al divino
Erme fu madre, e figlia di chi a 'l gelo
E al caldo il Ciel sostenne, aconde spesso,
E porta il fonte il di lei nome stesso.

La Buona Dea a l'altro, che gli è a canto

⁴³. Artémis, c'est-à-dire la Lune.

Diede il bel nome, e col suo nome il chiama
 Fauna, che vago riga il suo bel manto
 Con sì dolce sussurro, ch'ogn' un l'ama ;
 Onde gentil pastor pensar puoi quanto
 Sii tu felice, e ch'altro più si brama ?
 La mia mercè di Pratolino ancora
 Vedrai 'l più bello, e quel, che più s'onora.

[fol. 54v]

La Fama⁴⁴ di variate piume adorna
 Di sovra ch'a [?] l'uso quell'è, che insino al Cielo
 Par' ch'alzi l'acqua, ch'a terra poi torna
 Sembrando argento, e liquefatto gelo,
 Con l'ali, e con la tromba ivi soggiorna
 Sovente onde partendo pien di zelo
 Se n' va per ogni clima, e del Gran Prato
 Fa chiaro il nome, e 'l suo Signor beato.

L'altro che segue, onde limpida, e chiara
 Esce l'acqua con dolce mormorio,
 Che invita alcuno al Sonno grata, e cara,
 Dolce quiete d'ogni pensier, rio
 È sacro, e chi ne gusta ogn'aspra, e amara
 Pena addolcisce, e ne l'eterno oblio
 L'odio sommerge, e con la mente al Cielo
 Si sente pien d'un amoroso zelo.

[fol. 55r]

Mentre ch'ella così gli scopre, e mostra
 I vaghi fonti, e 'l di lor nome insegna
 La bellissima Dea, che ingemma, e innostra
 A l'apparir quant' il sol vede, e degna
 Ninfe, che fean di lor leggiadra mostra,
 Di lor beltà far li veder non sdegnà ;
 Fillide l'una, e l'altra Silvia ardore
 De i cor' gentili, e de le selve onore⁴⁵.

Eran di bianco vel coperte; e 'l volto
 Pareva di rose, e più che neve bianco
 Il collo a cui era con monile avvolto
 Di coralli, e 'l turcasso aveano al fianco,
 Tal, che Diana di nulla, o non molto
 L'avvanza, e nel cacciar non son da manco ;
 Le seguan duoi pastor', Tirsi, e Fileno,
 Ch'han di lor colpa ardenti fiamme in seno.

[fol. 55v]

Pareano i lor begli occhi stelle ardenti,
 Ostro le labbra, e han le ciglia in arco,
 Qual capello sottili, e perle i denti,
 L'aria del viso il ciel di nubi scarco,
 Una nave l'andar mossa da i venti,

E portavano in man lo strale, e l'arco,
 Atte a ascender d'amor le selve, e i monti,
 I boschi, e gli antri, e i sassi, e l'erbe, e i fonti.

Era la man di perle adorna, e bella,
 Giusta; lunghe, e sottil le dita, e bianca,
 Agile il braccio, e rispondente a quella
 Rara bellezza lor, cui nulla manca,
 Era angelico il riso, e la favella,
 Divin lo sguardo, amor' le terge, e imbianca
 Latte pareva la gola ; era svelto anco
 Il piè, giusta la gamba, e 'l correr franco.

[fol. 56r]

Viva neve sembrava il bianco petto,
 Ond'Amor fiocca strali, e fiamme versa,
 Duo' pomi acerbi le mamme; e l'aspetto
 D'angiol,, ch'ogni gratia ha in se
 conspersa,
 Gli omeri ben composti, e 'l cinger schietto,
 Giusta l'altezza, un vel d'or' l'attraversa ;
 Il resto poi, ch'altro vel' ombra, e chiude
 Comprimer puossi da le membra ignude.

Giran cantando al sussurrar de l'onda,
 Spirando aura gentil sì dolcemente,
 Che le seguian gli augei tra fronda, e fronda ;
 E 'n su gli homeri avean la chiom' ardente,
 Che ghirlanda di fior' vaghi circonda,
 Da le lor man contesta riccamente.
 Ama Silvia Filen, Tirsi sospira
 Filli, che dardi al cor gli avventa, e tira.

[fol. 56v]

Tirsi avea nome l'un de duoi pastori,
 L'altro Filen, di nobil sangue nati ;
 Nacquer' ne la stagion, che l'erbe, e i fiori,
 E le piante in amor ridon co' prati,
 Usciva a punto il Sol de l'onde fuori,
 Vener scherzava co' suo' figli alati ;
 Nacquer' le ninfe in stagion tale ancora,
 Sotto un pianeta stesso, a una stess'ora.

E come bella è Silvia, e Filli ancora
 Di nobil sangue son come i pastori ;
 E se di lor ciascuna arde, e innamora
 Ferendo i più macigni, e feri cori,
 Tirsi, e Fileno infiamma, e fiede⁴⁶ ogn'ora,
 Le ninfe il sanno, e quei de lor splendori
 Colpa negar no 'l ponno ; onde può dirsi
 Silvia a Filen conforme, e Filli a Tirsi.

[fol. 57r]

Seguano Amor le ninfe, e a caccia vanno⁴⁷,

⁴⁴. Grotte de la Renommée.

⁴⁵. La description va laisser place au portrait des deux nymphes, puis au lyrisme élégiaque de l'amour des bergers, nés sous le signe de Vénus.

⁴⁶. Sans doute mis pour *fida* (du latin *fidere*).

Usan cani, usan lacci, inganni, e reti,
Per far preda di fiere ; e i dardi, c'hanno
Opran sovente, e i vaghi pastor' lieti
Col dardo, e 'l cane, e 'l laccio, e reti, e inganno,
Fra cerri, e faggi, e querce, et elei⁴⁸, e abeti,
Seguan le caccie, e Amore ; onde può dirsi
Silvia a Filen conforme, e Filli a Tirsi.

Il terzo lustro a pena avean passato
Le belle ninfe, e i duo' vaghi pastori
Di poco il terzo, e non è meno ornato
Di beltà l'uno, e l'altro, e di splendori,
Che Silvia, e Filli; è Tirsi bello, e grato ;
Bello, e grato è Filen, ricchi d'honori :
Ond'Amor non potea due coppie tali
D'amanti unir più appunto fra mortali.

[fol. 57v]
Lasciam questo ; la Dea vider' le snelle
Ninfe care d'Amor, ministre, e umili,
Enchinaro, e ver' lei fisse le stelle
Noto gli fer', com'i pastor' gentili
Cantan note d'amor leggiadre, e belle,
Al suon de la zampogna in dolci stili ;
E che s'ella le sente ornati, e eletti
Udirà quanto sieno i lor concetti.

Ella qual sempre fu bella, e cortese,
In atto altieramente umano allhora
Dafni mirando, e le faville accese
De la vaga di Tirsi, ch'egli infiora,
E 'l bel viso di Silvia, ond'Amor fese
Lacca a Filen, che qual Nume l'onora,
Così snodò la lingua : almi pastori,
Vostro canto s'attende, e i vostri amori⁴⁹.

[fol. 58r]
Filen, ch'arde per Silvia, e vede, ch'ella
Altro non è se non ardente fiamma,
Poscia che chi la vede arde per quella,
E ne' begli occhi suoi tutto s'infiamma,
Per bugiardia non far la pastorella
Si volta a Silvia, e la domanda fiamma,
E così canta, e ne la sua canora
Canna dà Tirsi, e n'ha dolcezza Flora⁵⁰ :

Fiamma gentil, che i cor' sì dolce avvampi,
Che qual Fenice nelle fiamme han vita,
Fiamma, che co' chiarissimi tuoi lampi
Accendi l'aria, e 'l sol, fiamma gradita,
Al tuo vago splendor spigano i campi,
Ridano i prati, e con gioia infinita
Cantan gli augelli ; accogli entro al ben seno
L'alma mia, dove è 'l di chiaro, e sereno.

[fol. 58v]
Sol de la tua virtù fiamma amorosa,
Sì viva, lieta, e mai non si consumi,
Qual le Gratie, et Amor, che quivi posa
Sempre scherzando intorno ai dolci lumi,
Speranza, e festa, e l'alma Dea vezzosa
Che per Adon' duoi fonti, anzi duo' fiumi
Versò per gli occhi fuor', ne curi altrove
Gir, se non teco in cielo al sacro Giove.

Alma vola serena a questa Fiamma,
Ch'a noi fia vita in così fragil spoglia,
Car' ella ti averà, che scalda, e infiamma
Senza dar pena a altrui, martiro, o doglia:
Qual salamandra in pura, ardente fiamma
Vivrai, fin che dal vel mortal ti scoglia
Il tuo Fattore, or va, Fiamm, or la prendi,
Che in Ciel le stelle, e 'n terra ogn'alma accendi.

[fol. 59r]
Degna forse non è di sì bel nido,
Ch'eternamente acquistar vita insegna,
Poi ch'è sol di virtù ricetta fido,
Di Pallade soggiorno, a Febo degna
Sede, cara a la fama, ond'è 'l suol grido ;
Ma gentil alma Amor non sprezza, o sdegna ;
Però non temo or, che più n'arde, e'n fiamma,
Che non l'accolga in sen l'ardente Fiamma.

Così cantò Fileno, e tacque ; e in vista
Vergognoso inchinossi a l'alma Dea,
Che gli die' loda, e con la dolce vista
L'assicurò, ch'altro far non potea ;
E poi rivolta a Tirsi, che di vista
Non perde Filli, ch'udito l'avea,
Disse vezzosa : tu cantar devi ora
Al dolce suon de la canna sonora.

[fol. 59v]
Diede Tirsi a Silen quella zampogna
Allhor, ch'egli cantando avea sonato ;
La prend' ei lieto, e di sonarla agogna,
Che dolce suona, e dolce gli dà il fiato.
E Tirsi di cantar non si vergogna,
Sperando al fine anch'ei d'esser lodato ;
Onde mirando Filli, et l'immortale
Clori 'l buon Tirsi cantò in guisa tale :

⁴⁷. À nouveau, la chasse et l'amour sont mis en parallèle.

⁴⁸. Forme calquée sur le grec pour désigner les oliviers.

⁴⁹. Bergers et bergères vont chanter leur amour : le poème prend ici la forme de l'églogue.

⁵⁰. Le chant de Fileno est un hymne générique à la flamme amoureuse, alors que celui de Tirsi (fol. 59v) concerne plutôt sa propre passion pour Fillide.

I dolci colli, e i verdi prati, e i monti,
L'ombrese selve, e i boschi spessi, e i campi,
L'erbe, e le piante, e gli animali, e i fonti,
E la campagna intorno par', ch'avvampi,
E che in mezzo al suo Ciel Febo tramonti,
Mercè sol de i chiarissimi tuoi lampi,
Fillide, ch'hai nel angelico viso
Amor con l'armi, e quanto è in Paradiso.

[fol. 60r]

A la sua Madre Amor togliesti allhora,
Che da l'empireo Ciel di sfera in sfera
Lieta scendesti, ove la bella Flora
Serenissima luce ai Toschi impera,
Nel volto tel ponesti, e perché ancora
Nel alma no ? ahi per voler, ch'io pera ;
Ma che gloria ti fia ? che non s'apprezza
Ov' è gran crudeltà rara bellezza ?

Le Gratie ancor togliesti, e i vaghi Amori,
Che sovra 'l bianco sen ventillan rose ;
A Cintia la bianchezza, e gli splendori
Al Sol, Giove così volle, e dispose,
Che ti die' la saette, e i primi onori,
A Marte il gran valor, l'alte, e famose
Beltad' a Citera, l'andare al reo
Saturno, et a Mercurio il caduceo.

[fol. 60v]

Onde tu sola sei perfetta, e bella,
In cui mirando, è pur miracol questo,
Colui, che regge il Ciel, muove ogni stella,
Spirto nuovo d'amor nel cor s'ha desto,
Quasi qual uom mortal, ch'ode favella
Del tuo bel vago, e 'l vede altiero onesto ;
Però che non schivare il bel desio,
Ch'atto cortese fia nobile, e pio.

Nel sen t'alberghi Amor, nel cor t'annidi,
Mentre, che fai tra [?] noi dolce soggiorno,
Gradisci or me fra tuoi più cari, e fidi,
E dopo ch'avrai fatto al Ciel ritorno,
O del Mugnone ombrosi, amati lidi,
Ove si vive, e fa mai sempre giorno,
Chi più di me beato vivend'io
Nel suo petto, qual vive ella nel mio ?

[fol. 61r]

Così Tirsi cantando disse, e tacque ;
E tacendo inchinossi a Filli, e a Flora,
A cui 'l dolce suo canto si piacque,
Che non men che Filen lo loda, e onora ;
E perché 'l lor sonar non li dispiacque,
Volle, che Dafni de le Ninfe ancora
Udisse il canto, e 'l suono ; ond'ella vaga
Così comanda, e i cari amanti appaga :

Ninfe, ch'eguali a voi gli amanti avete

Di fé, senno valore e cortesia,
Di virtù, gratia, amor, bellezza, e sete
D'un voler, d'una patria, e quel desia
L'un brama l'altro, onde dirvi potete
Felici, la dolcissim'armonia
Fate sentir de' vostri suoni, e canti,
Qual ferno i vostri accorti, e fidi amanti.

[fol. 61v]

Fillide allhor, ch'un flauto seco avea,
Incomincia a sonare, e Silvia intanto
La voce accorda, ch'a quel che dicea
Dianzi Filen risponder vuol col canto ;
D'una strania dolcezza il cor s'empiea
A Dafni allhor, ch'a Flora stava a canto ;
Onde a quel suon, che può quietare i venti,
Così cantò la ninfa in dolci accenti :

Se quella Fiamma che t'avvampa, nata
Da miei begli occhi, tu gradisci et ami,
Quella luce de' tuoi, perch'a me grata
Esser non deve ? e se nel mio sen brami,
Ch'accolga l'alma tua, sarò spietata
Forse a quest'io ? ahi che pria senza rami
Saranno i faggi, e senza fiori aprile,
Ch'io non t'ami, pastor saggio, e gentile.

[fol. 62r]

S'io non t'avessi caro, e se nel seno
Mio non vivessi tu, et s'io te stesso
Non fussi, il viso tuo dolce, e sereno,
Bellissimo Filen, vedrei sì spesso ?
Vivendo tu non poss'io venir meno,
Vivend'io a te morir non è concesso ;
Insieme amanti siamo, insieme amanti,
Onde fian sempre i dì nostri beati.

Tacque ciò detto ; e 'l cor di maggior vampo
Acceso sfavillò del pastorello,
Che mirando la Dea non ude scampo
Da nascondere un riso onesto, e bello,
Che verso Filli l'uno, e l'altro lampo
Girando disse : or tu rispondi a quello
Tuo vago ; ond'ella a Silvia il flauto dona,
Ch'al par' canta di lei, s'ella al suo suona.

[fol. 62v]

E 'n queste note, e 'n questo stile, e in questi
Accenti fe' sentir Filli 'l suo canto :
Tirsi, s'io bella son qual mi facesti,
Sarò già mai crudel ? s'io posso tanto
Con le mie luci, ond'il cor t'accendesti
Ch'io sia lungi d'Amor darati [?] vanto ?
Ahi, che s'io teco vivo, e tu ti stai
Nel mio cor sempre, e quel ch'io fò, tu fai.

Altro far non poss'io, se non amarti,
Che così volli, e 'l volle il mio destino,

Quando ti vidi in queste amene parti,
Dietro a le fiere, e intorno a Pratolino.
Del petto mio potrò già mai cacciarti ?
Ove han le ninfe il core adamantino ?
Come amata da te anco esser voglio,
Sol di te Amante, e di fé immobil scoglio.

[fol. 63r]

E tacque ; e nel tacer, né si sa d'onde,
Un sussurro s'uscì dolce, e canoro ;
Parea tra fior', non era, e tra le fronde
Parea non fu, l'udir' le ninfe, e i loro
Pastori, e se parea non fu dell'onde,
Che scorran quivi fra l'arene d'oro,
Ma fe' chiaro la Dea, ch'era celeste
Voce lodante insieme, e quegli, e queste.

Ond'allhor pien' di gioia, e d'allegrezza,
D'amore accese le ninfe, e i pastori,
D'amor casto, e pudico, che si sprezza
Lascivo amor là dove alberga Clori,
Ch'a seguir questo amor le ninfe avvezza,
E chi le segue tra l'erbette, e i fiori,
Perché lodati fur' non da terrestre
Ma da spirto beatissimo, e celeste.

[fol. 63v]

Sparse la Dea de' fior' de suoi bei fiori
Per far ghirlande a le lor treccie bionde,
E die' loda a ciascuno, e i primi onori,
Fresch'auretta spirando fra le fronde,
Dicendo lor : cantate i vostri amori
Al dolce susurrar delle chiar'onde,
Felicissimi sol, che ben può dirsi
Silvia a Filen conforme, e Filli a Tirsi.

Gite a vostri diporti, e questo vago
Pastor ch'è meco vostra eterna gloria
Porti col canto al Ciel di voi m'appago
Sì, che di voi terrò sempre memoria,
E fissa nel mio cor la vostra imago
Qual di lui, che farà poema, e istoria
Di quanto egli avrà visto, e 'nteso ancora
Da me figlia di Giove, amata Flora.

[fol. 64r]

Allhor tutti inchinaro, e lieti vanno
Ove gli guida Amor pensando a Quello
Che insieme con la Dea lasciato elli hanno
Più d'ogn'altro bellissimo, e più bello,
Che ben poscia ch'ei sia tutti sapranno
Quando il tutto avrà visto il pastorello,
Che sol di Pratolin fa chiaro il vero,
E 'l bell'a l'uno, e a l'altro emisfero.

Dopo la lor partita, Dafni a pena
Passando il quinto lustro disse a Flora :

Tu con la vista tua chiara, e serena,
Per cui l'Arno, e 'l Mugnon' s'ingemma, e 'nfiora,
Scorgi l'alme a diletto, e trai di pena,
Ond'ogni Nume, e ogni mortal t'onora,
E me beato fai, beato a pieno,
Qual Filli Tirsi, e Silvia il suo Fileno.

[fol. 64v]

Però gratie ti rendo, e gratie tante,
Quante renderti a me lice, e conviene
Tra questi fior', quest'erbe, e queste piante,
Tra questi fonti, onde chiar'acqua viene,
Vedrò cose più belle ? udille innante
Alcun già mai ? o qual'altre Sirene ?
Questa è l'età del'oro. Ond'alhor ella
Di fiori ornata in guisa tal favella :

Vedrai cose più belle ; udille innante
Alcun, mai poi ridirle non sapea,
Se l'ocaso⁵¹ ne sa parte, e 'l levante,
Le vi portò un pastore, a cui l'avea
Racconte un non so chi col vulgo errante ;
Ma tu di Pratolin per questa Dea
Il tutto farai noto a l'universo,
Com'è, secondo il ver', con stil più terso.

[fol. 65r]

Noto farai quant'io t'ho detto, e quanto
Hai visto, ancor dirotti, e tu vedrai :
Tu sei quel Dafni a Febo grato tanto,
Tu sei quel di cui disse a me : tu avrai
Un pastor, che per te si darà vanto
Cantar le cose, che tu gli dirai
Di Pratolino, e quel ch'ei veder spera,
Là dove regna eterna Primavera.

A questo per l'appunto scuopri, e insegna
Ogni favola, e istoria, e quanto ha in seno
Il verdeggianti Pratolin, che degna
Visitar Giove dal più bel sereno,
Meco or [?] solo ogni Musa s'ingegna
Ergere al Ciel dal vil carcer' terreno,
Come più caro a noi, che amando onora
Il chiaro lume nostro, o bella Flora.

[fol. 65v]

Questi per noi vivrà mill'anni, e mille,
Dolce cantando il vago Pratolino,
Così nascendo il fato suo sortille⁵²,
Gentil pastor d'ingegno pellegrino,
Volgi ver lui l'accese tue faville,

⁵¹. L'occident.

⁵². Serait mis pour *sorti a lui* : on pourrait alors traduire ces vers par : « Un gentil berger étant ainsi né avec un génie insolite, découvre-lui son destin ».

Che'l cor non hai di smalto adamantino,
 Che in ogni parte ei farà chiaro come
 Sian le sue pompe, e i fregi, e i fonti, e 'l nome.

E solo ai detti suoi si darà fede,
 La tua mercè, che il ver' gli scoprirai ;
 E 'l gran Tosco Pastor, che gli altri eccede,
 Benigno altieramente allhor vedrai
 Amar Dafni, e gradirlo, e già si crede,
 Che Dafni avanzi quanti cantar mai ;
 Però narrarli disse, e tacque, quello
 Che sai, che brama il vago pastorello⁵³.

[fol. 66r]
 Ond'io, che dal parlar tuo dolce, ch'eri
 Quel pastor ben conobbi, al tuo desio
 Esposi tutti gli altri miei pensieri,
 Per farti chiaro quanto è in poter mio ;
 Qual, ch'hai saputo tu, quel saper sperì
 Ad altri mai com'a te non diss'io,
 O s'io 'l dissi non ebber' poi memoria,
 Qual tu da farne alto poema, e istoria.

De' fonti il nome, e onde sia detto ancora
 Pratolino già mai inteso non hanno,
 Ma sì ben come quivi fan dimora
 Beati Numi, e se cantando vanno
 I fonti, o 'l nome altrimenti, talhora
 Del grave loro error ben s'avvedranno
 Per te, che sol ti puoi chiamar felice,
 E che sai 'l tutto, e dirlo altrui ti lice⁵⁴.

[fol. 66v]
 Dal Mar d'Adria, al Tirren, da l'Alpi, al Varo,
 Dal Tigre al Gange, e da l'onda vermiglia
 Al lido Caspio, in stil leggiadro, e chiaro
 Di Pratolino ogn'alta meraviglia
 Canterai dunque, né temer d'amaro
 Tosco d'invidia, ch'ogn'or si consiglia
 Nuocere a chi ben opra, che maggiore
 Ti fia la gloria, al fin cad' ella, e muore.

E mirandolo fiso⁵⁵ tacque ; et ei
 Vago di strania gloria, e d'allegrezza
 Pieno inchinossi venerente a lei,
 Ch'avanza, et in beltade, e 'n gentilezza
 Quanti ma forno in terra o in cielo Dei ;
 Ris'ella, ond'ei, che da la sua bellezza
 Fu punto a Febo, ed a lei gratie rende,

E vedere, e saper quel manca attende.

[fol. 67r]
 Ella, che 'l più gentil pastore ancora
 Visto non ha, né 'l più vezzoso, e adorno,
 S'accorse quant'ei l'ama, pregia, e onora,
 Portando il foco in sen la notte, e 'l giorno ;
 Onde gli disse in voce alta, e sonora :
 Farai mai sempre in Pratolin soggiorno,
 Compreso il resto, e fatto chiaro come
 Sien le vaghezze sue, e i fonti, e 'l nome.

Là dove Appollo ha il suo dolce soggiorno
 Ti guiderò [?], ch'allhor come divino
 Potrai Giove veder quando soggiorno
 Farà nel verdeggianti Pratolino,
 Ove star ti potrai mirando intorno
 La selva, et ogni fonte cristallino,
 E gir cantando con le ninfe in schiera,
 Godendo eterna, e dolce Primavera.

[fol. 67v]
 Egli, ch'altro non brama, e non desia,
 Non può se non voler quanto vuol'ella ;
 Ivi di bei pensier' l'anima si cria,
 Vi regna Amor con la stagion più bella ;
 Non gli contrasta sdegno, o gelosia,
 Vita beata veramente è quella,
 Che la si vive, ov' il toscan Pastore
 Mostr' ha col saper l'arte, e 'l gran valore.

Ma mentre ch'ella così gli dicea,
 Ecco schiera di ninfe, e di pastori,
 Che la campagna di dolcezza empia,
 Cantando, adorno il crin di frond', e fiori ;
 Ove Corinna d'Ameto ei vedea
 Splendor co' chiari, accesi suo' splendori ;
 E ben la riconobbe, ma non gli osa
 Parlare allhor, ch'è con la Dea vezzosa.

[fol. 68r]
 Rise Corinna, più che Silvia bella,
 Più lucida che Filli, al buon Pastore,
 Vaga girando l'una, e l'altra stella
 Ver' lui, che qual Ameto acceso ha il core,
 E perch'è con la Dea non gli osa anch'ella
 Parlar, ma mostra gir seguendo Amore,
 E inchinandosi a lei se n' vanno ai loro
 Diporti, e scalda il Sol le corna al Toro.

Qual il pastor che la smarrita agnella
 Ritrova è tutto gioia, amore, e festa,
 Tal era Dafni allhor, ch'egli la bella
 Vaga d'Ameto vide altiera, onesta,
 Rustica non, ma gentil pastorella,
 Che canta al par' di quella ninfa, e questa,
 Da cui saper desia quando fia l'ora,
 Come la venne, e se v'è Cintia ancora.

⁵³. Nouvelle mise en abyme du poète dans la figure de Daphnis : son chant lui fera obtenir la faveur du grand-duc.

⁵⁴. Tout ce passage légitime d'un point de vue « mythique » l'entreprise du poète, élu sous le signe d'Apollon.

⁵⁵. Adjectif dantesque (*fisso*, fixement).

[fol. 68v]

Saprà come la venne, e Cintia ancora
Vedrà con più leggiadre pastorelle ;
Riporterà, come là fan fimora,
E a Ameto, e a Erasto le lor ninfe belle,
Come vivan cantando in gioia ogn'ora,
Vezzose, e vaghe, amorosette, e snelle
E qual sia Pratolino, e chi lo regge,
A quei pastor', dov'ei lasciato ha il gregge.

Ama la bella Cintia Erasto il vago,
Che del'Adria cantò la Bianca Aurora⁵⁶,
E fu del suo valor nuncio, e presago
A quanto il mar circonda, e Febo indora,
Di Cintia porta in sen la propria imago,
Seco ragiona col pensiero ogn'ora,
E in lei contempla con mirabil cura
L'arte, le stelle, il cielo, e la natura.

[fol. 69r]

Né per altro saper desia il Pastore
Se v'è d'Erasto la Ninfa gentile,
Se non perché duoi cor' sono in un core,
Che desia sempre amando il suo simile ;
Onde invece d'Erasto farle onore,
Che pur conviensi, altieramente umile,
Brama sapendo, che gli saria grato
Amando lei, da lei send'egli amato.

Non men, che di se stesso ha Dafni cura,
D'Erasto, e quel desia l'un l'altro brama ;
Son conformi di sangue, e di natura,
Son una cosa stessa, che sol ama
Gloria, che 'l tempo mai non renda oscura
Per l'altrui gloriosa, e chiara fama,
E quanto ei seppe, intese Erasto ancora,
Ch'Erasto io son, che Cintia arde, e innamora.

[fol. 69v]

Quando la vaga, et amorosa schiera
Lungi fu da la Dea quant'anco a mira
Può trar, cortese, et umilmente altiera
Nel viso del pastor le luci gira,
Dicendo assisa appresso un fonte, ov'era
Ombra, e verzura : or qui riposa, e spira
Al grato odor di rose, e di viole,
Fin che ver' l'Ocean si giri il Sole.

Non s'oppose il pastore a la sua voglia,
Benché non fusse stanco, e dolce aurette
Fuggisse allhor tra fior', tra foglia, e foglia,
Mormorando un ruscel, ch'al sonno alletta ;
Ma il bel desio, che i cori ir [?] alto invoglia,
Più l'accende di lei, che lieto⁵⁷ aspetta,

Che Febo il mar vagheggi, perch'allora
Gli attenderà quant' ha promesso Flora.
[fol. 70r]

⁵⁶. Comme l'explicitent les octaves suivantes,
Erasto est le pseudonyme que se choisit Agolanti.

⁵⁷. Ms. : *lieta*.

[fol. 70v]

La Terza Parte
della Decrizione di Pratolino
del Duca di Toscana,
poeticamente descritto
da M. Cesare Agolanti Fiorentino,
Al Serenissimo Gran Duca
Don Francesco de' Medici,
unico mio Signore.

Era minor quanto poteva l'ombra,
Ch'a mezzo il suo bel ciel rotava il sole,
E godendo ambe duoi le frondi, e l'ombra,
Quelle rare bellezze al mondo sole
Vagheggiava il pastor, ch'a la dolce ombra
De l'Adria l'Alba, e del Tirreno il Sole⁵⁸
Cantar sentiva da' Pastor', che l'ombra
Amando con le ninfe eran a l'ombra.

[fol. 71r]

Quivi tra l'erbe, ove la bella Clori
Facea più vaghe le vermiglie rose,
Più bianchi i gigli, e più leggiadri i fiori,
E dolcissime ancor le frondi ombrose,
Intese Dafni quanto Leucori
Filotino cantò pien d'amorose
Cure per Militea lodando il bello,
E vago Pratolino a un pastorello.

È Leucori quella Bianca, e bella
Alba, che nacque al sacro Mare in seno,
Il cui raro splendor vince ogni stella,
L'Adria congiunta al placido Tirreno ;
Filotino è un pastor devoto a Quella,
Figlio del'Arno, e caro al Dio Cilleno
In cui virtù risplende, e cortesia,
Febo, et Amor, che 'l cor gli nutre, e cria.

[fol. 71v]

Ond'egli pien d'ineffabil dolcezza
Pel dolce ragionar ch'udito avea,
Prende mirando il bel viso vaghezza
De l'adorna de' fior' cortese Dea,
E l'ora avvicinarsi, ch'allegrezza
Nuova gli reca vede, che volgea
Ver' l'occidente il sole, e sospirava
L'aura più dolce, et ogni augel cantava.

Però quando a lei fusse l'ora,
Si levò in piedi, e di splendor novello
S'accese la campagna, ch'ella infiora,
E tutta gratia disse al pastorello :
In questo fonte cristallin talhora
Bagna Leucori il bianco vel più bello

⁵⁸. Claire allusion à François et à Bianca Cappello, qui va être célébrée sous le nom de Leucori.

Di quel di Citerea, di più splendori
Adorno, e porta il nome di Leucori.

[fol. 72r]

Sue ninfe ha qui d'intorno allhor, ch'entr'ella
Nelle chiar' onde, e stan lungi i pastori,
Che lieti assisi in questa parte, e 'n quella
Sotto fresch'ombra tra l'erbette, e i fiori,
Sacran corone a la leggiadra, e bella
Crespa, e lucida chioma di Leucori,
A cui s'unì quel Grande, ov'io m'inchino,
Nume, e cultor del vago Pratolino.

S'uniro' insieme, e con l'acceso velo
Coperse il casto Dio Leucori allhora,
Ch'Asteria se n'andò da Giove in Cielo
Lasciando il mondo, che la piange ancora,
Quella, che piena d'amoroso zelo
Pregando, amando altrui giovava ogn'ora,
Al cui gran nome è sacra quella vaga
Fontana là, ch'ogni mortale appaga.

[fol. 72v]

Seguimi pur, dicea : là dove l'erba
Pasce quella cervietta a l'ombra dolce
È una fontana limpida, che serba
Il nome di Ligea, che v'entra, e molce
Il più crudo, e spietato, e disacerba
L'altrui dolor col canto, e regge, e folce
Mille ninfe, e pastor' del cantar vaghi,
Ch'altrui non han, che lei, che gli n'appaghi.

Canta Ligea così soavemente,
Che novella Sirena in mezzo a l'onde,
Arde, e innamora, chi la vede, o sente
Assisa a l'ombra de le belle fronde,
E come in gentil alma Amor sovente
Dopo un lungo martir dolcezza infonde ;
Tal ella in gentil cor dolcezza piove,
Ch'ambrosia, e nettar' non invidia a Giove.

[fol. 73r]

Questa, ch'argento liquido rassembra
La sua dolcissim'acqua Leucotea
Si chiama, e qui le delicate membra
Bagna sovente Albuna, quella Dea,
Ond'ebbe il nome, che nel volto sembra
Fra le rose la neve, a cui pareo
Che 'l sol ridessi, e la campagna intorno
L'altr'ier', che faceva qui dolce soggiorno.

Quella di cui le vaghe, e limpid'acque
Il senso, e la memoria a chi ne beve
Aiutano, ch'Adrastia così piacque,
Che vi specchia, e terge il suo qual neve
Candido seno, ov'anco nuda giacque
Dopo l'affanno del suo correr leve,
Adrastia è detta, e l'altra è sagra a quella

Diva immortal, che Minerva s'appella.

[fol. 73v]

Porta il suo nome la chiara fontana,
Nascente sotto a quella del gran Giove,
La cui virtù comprender mente umana
Non può, quivi dal Cielo ogni ben piove,
Giova a chiunque ne gusta ogni malsana
Dolcemente versando, e cola dove
Con pompa or si vagheggia quel Pavone
È 'l chiaro fonte de la Dea Giunone.

E Quei, che vedi a quel sorgere vicino
Pensa, che sacri sieno a' Dei celesti ;
Il nome d'Erme [?] ⁵⁹ là quel cristallino
Have, di cui se tu bevessi avresti
E l'ingegno, e 'l parlar quasi divino,
E da i bassi pensieri a gli alti andresti ;
L'altro è di quella Dea, che 'l Ciel più basso
Ruota, bench'usi ancor dardi, e turcasso.

[fol. 74r]

Così diceva a lui la bella Clori ;
E de la terra, e del Cielo, e de l'onde
A' Numi sacri fonti, tra quei fiori,
Quell'erbe, e quelle piante, e quelle fronde,
Gli fe' veder pria, ch'egli uscissi fuori
Per ridir cose a null'altre seconde ;
E vide quel d'Alcide, e quel di Marte,
Quel di Vertumno, e in ogni fonte l'arte.

Quel d'Opi, e di Saturno, e quel ancora
Di Cerere, e Proserpina, e d'Astrea
Vide, e quel di Titano, e de l'Aurora,
E quel del Sole ; e intese come avea
Ogni linfa virtù ; conobbe allhora,
Che Pratolin beato altrui facea,
Fra se dicendo, ovunque gli occhi gira,
Quant'ha di bello il Ciel si gode, e mira.

[fol. 74v]

E scorrendo di quella parte in questa,
Vide quel di Perseo, e di Bellona,
E gli mostrò quel di Urano, e di Vesta,
E quel di Berecintia, e di Latona,
E tutta gratia, e tutto amore e festa
Quel di Priapo, e de la Dea Pomona,
Con quel di Palla, e quel di Bacco, e quello
Di Rannusin, e giova il pastorello.

Di Themì il chiaro fonte mostroglì ella,
Di cui, chi gusta sol l'onesto brama,
E dove Clio del biondo Arcier' Sorella
Si specchia, e canta a altrui crescendo fama,
E quel d'Euterpe, che con la sua bella

Voce diletta, e gli altri, ch'ella chiama
Da le figlie di Giove, e suore al vago
Dio, che già in Delfo fu nuncio, e presago.

[fol. 75r]

E Tepsichore, disse, è quello, e Erato,
Melpomene, e Talia questi, egli addita
Calliope, et a Polinnia fu sagrato
Quest', e l'altro ad Urania, che infinta
Gioia infonde ne' cor' col canto grato ;
Ond'avrà Pratolin mai sempre vita,
Quantunque manchi il moto al Cielo, e tolto
Fia 'l corso a Febo, e 'l mondo in cener' volto.

Fra le Ninfe de' fiumi ha la sua schiera
La bella Gradea [?] ⁶⁰, ch'a diporto viene
Seco per goder lieta Primavera
Di Pratolino in queste parti amene,
Ov' un cor di macigno, un cor di fiera
Qual agnellin mansueto diviene,
E quelle, ch'ivi specchian le lor fonti
Di rose, il nome diero a questi fonti.

[fol. 75v]

Si chiama Drimo questo, e Fillodoce
L'altro, e Cidippe quel che segue, Espio,
Nesca, Cliemene, Epire, e Cimodoce,
Opi, Licori, Deiopeia, e Clio,
Iri, Ligea ancor, che con la voce
Desta in altrui l'ardente, e bel desio,
Questo Beroe, e l'altro che gli è a canto
Asia, quel Aretusa, e questo Xanto.

Per così chiari, e limpidi cristalli
Ben ti puoi memorar [?] de' vaghi fonti,
Che son ne' boschi, e ne l'ombre valli,
Pe' verdi prati, e 'n solitari monti,
Cinti di bianchi fior', vermigli, e gialli,
E d'Aganippe, e d'altri illustri, e conti
Per le Muse, e d'Egeria, e di Castalio,
E di Salmace, e di Bibli, e d'Acidalia.

[fol. 76r]

E poi di mille ancora, e scerner quanto
Avanzan questi la chiarezza loro ;
Han d'ogni fonte il primo onore, e 'l vanto,
Son quegli argento, e questi luci d'oro,
Ond'ha di gemme, e perle, e d'ostro il manto
Pratolino, ch'io sempre amo, et onoro ;
Et han mille virtù lor chiare linfe ;
Soll'io, san lo i pastor', lo san le Ninfe.

Ninfa alcuna non è, ch'al suo bel nome
Sacro non deggia una chiara fontana.
Gran meraviglia, o pastor mira come

⁵⁹. *H...E* dans le ms., où le papier est perforé.

⁶⁰. *G...d...* dans le ms., où le papier est perforé.

Ora, che'l Sole da noi s'allontana
 Fan bel veder queste acque, che le chiome
 Bagnar di Dee, non pur beltade umana ;
 Come vann' alto, e'n disusata foggia
 Formano in arco una superba loggia !

[fol. 76v]

Di qua, di là d'una superba strada⁶¹,
 Ove Mugnon' di sasso in testa siede,
 Son più fontane, che l'alma contrada
 Più bella fanno ; e ben Dafni se 'l vede,
 L'arco fan l'acque loro, a ciò sol bada
 Ei, che sa i nomi de la Dea mercede ;
 Sotto vi si può gir, che non offende
 Né bagna altrui l'acque, che d'alto scende.

Quivi mostrolli ancor la bella Flora
 De le Ninfe Nape [?] il vago fonte,
 E dove l'Amadriadi fan dimora
 Sotto fresch'ombre, e specchiansi la fronte ;
 E seppe come le Nereide fuora
 De l'ondeggiante, a cui son chiare, e conte
 Le meraviglie del gran Pratolino,
 Quivi hanno un chiaro fonte cristallino.

[fol. 77r]

Vide quel de l'Oreadi, che i Monti
 Onoran risonando Pratolino,
 E intese come l'acque, ch'han quei fonti,
 Scendan da gioghi de l'aspro Appennino,
 Che passan ninfe, e pastor' vaghi, e pronti
 Per vagheggiare il bel seggio divino,
 Che mostra nel suo sen cose, che Giove
 Fuor del suo vago Ciel non mira altrove.

E quando inteso, e visto ebbe il pastore
 Sì vaghi fonti, e meraviglie tante,
 Di gioia tal si sentì pieno il core,
 Che non invidia il più felice amante,
 E fiammeggiando un lucido splendore
 Tra quelle frondi, e fiori, erb', acque, e piante,
 Die' loda al Dio del verdeggianti Prato,
 E in sasso vide poi Mugnon cangiato.

[fol. 77v]

Gli fe' Clori veder Mugnone in sasso,
 In sasso, che par' vivo, e un'urna tiene,
 Che versa sempre entr'un superbo sasso,
 Et al carro di Ciel volta le schiene,
 Un Ciel depinto, e spunge ornato il sasso,
 Da cui Mugnone versando acqua ne viene
 Con sì dolce susurro, che diletta
 Lo spirto, e al canto ogni augellino alletta.

Quivi son due superbe grotte, dove

⁶¹. Le *stradone*.

Si veggion mille cose adorne, e belle,
 E ciascuna di lor dolc'acque piove,
 Che rari effetti fan, sì ch'a vedelle
 Empiono altrui di meraviglie nuove,
 Che due simil son sotto le Stelle,
 Se ben viè più d'ogn'altra illustre è quella
 D'Appollo adorna riccamente, e bella.

[fol. 78r]

Strumenti, et animai⁶², mira col grande
 Di sponge, e d'altro, ch'ivi 'ntorno stanno ;
 Raro effetto de l'arte, opre ammirande,
 Per vigor d'acqua dolce armonia fanno ;
 E ovunque il Sole i suo' bei raggi spande,
 Queste gran meraviglie ogn'or vivranno
 Col nome sculto in oro, et è ben giusto,
 Del gran tosco Pastor, novello Augusto.

Ciò visto con non poca meraviglia
 Ver' la Grotta d'Appollo se n'andaro,
 Premendo l'erbe, e i fior', ch'ell'assimiglia
 A Narciso, e a Iacinto a Febo caro,
 Et a mill' altri, e le stellanti ciglia,
 Che pon far l'aer fosco dolce, e chiaro,
 Gira d'intorno, e gli dimostra dove
 Mantien la neve il mio terreno Giove⁶³.

[fol. 78v]

Quindi non lungo è una superba Fonte⁶⁴
 Del più candido marmo, e viè più bella
 Di quant'altre fur' mai famose, e conte
 Pur ne l'antica, e nel'età novella ;
 V'è l'Arno, e l'alma Dea del vago Monte
 A Febo sacro, et a ogni sua Sorella ;
 L'Arno è sovra un Leon, sovra 'l Pegaso
 D'ellera cinta la Dea di Parnaso.

Miransi in faccia i duoi famosi Numi,
 In mezzo a cui di marmo è l'alma Terra,
 De l'Urne versan acqua, e tanti Numi,
 Un gentil arco chiude con la Terra ;
 Sovra gli siede Cibebe⁶⁵ dei Numi
 Madre e di quanto si vagheggia in Terra ;
 L'ornan più, e più marmi, e l'acqua dove
 È posto un ricco vaso versa, e piove.

[fol. 79r]

Di meraviglia la superba fonte
 Empie chiunque la vede, et è con cura
 Mirabil fatta, e quando a l'orizzonte
 Mostro Febo sormonta, di natura,
 E del'arte il saver con lieta fronte

⁶². Pour *animali*.

⁶³. Il s'agirait donc ici de la glacière du *barco vecchio*.

⁶⁴. La Fontaine de l'Ammannati.

⁶⁵. On aurait attendu Junon...

Vagheggia in quella, e poi de la scultura
L'eccellenza mirando altra simile,
Dice, fonte non è dal Battro al Tile.

È sacro il chiaro fonte adorno, e bello
Al Dio del verdeggiante Pratolino ;
L'Arno l'onora, et ogni Musa a Quello
Si volge, e canta il suo valor divino ;
L'ama la Terra, e col suo bel drappello
Di Dei Cibeles ancor sera, e mattino,
Porta di Florio il bel nome gentile,
Per cui mai sempre ha Flora eterno aprile.

[fol. 79v]

Rimirò Dafni ancor con meraviglia
Di pietra un Villanel⁶⁶, che da lontano
Par' vivo ; ha crespo il volto, alte le ciglia,
Sbracciato, e tien l'adunca falce in mano,
E con atto d'oprarla un covon piglia
Ov'è in spighe mature ancora il grano,
Che versand' acqua mostra un chiaro fonte,
Ch'a l'alma estate il crin bagna, e la fronte.

Vide un rinchiuso di più sorti augelli⁶⁷
Fatto con arte, che sì dolcemente
Mormorando i chiarissimi ruscelli
Suonan cantando Pratolin sovente ;
E quinci, e quindi leggiadretti, e snelli
Volando, a chiunque li vagheggia e sente
Porgan diletto, e la campagna intorno
S'allegria, e 'l ciel si fa più bello, e adorno.

[fol. 80r]

Dentro a la selva, al ricetta vicino
Cinto di balaustri, e spunge ornato,
Sorge un ampio vivaio cristallino
Al gran Nettunno Dio del Mar sacro⁶⁸ ;
Quivi guidò il pastore, ove un marino
Mostro risiede, e gli fu caro, e grato
Vederlo, ch'ha ne l'una mano un pesce,
Ne l'altra un granchio, e per bocc'acqua gli esce.

Un picciol Prato pien di fiori, e d'erba
Al bel cristallo di Nettunno ride,
Ove di marmo gran statua superba,
A cui simile il Sol già mai non vide,
Tritonia sembra, et il suo nome serba,
Che mirandol'altrui da se divide ;
Par' ch'abbia spinto tanto in ogni parte,
Viva la mostra il bel disegno, e l'arte.

[fol. 80v]

Specchiava il suo bel sen ne l'onde il vago

Pastore, a cui disse la bella Clori :
Seguimi pur che là dove il presago
Appollo mostra i vaghi suoi splendori
Ti guido ; et ei di ciò festoso, e pago :
Troppa gratia mi fai, troppi favori,
Rispose ; e 'n bel Teatro ascende, e mira
La Grotta, ond' aura ogn'or celeste spira⁶⁹.

Per meraviglia parlar non potea,
Veggendo la superba Grotta adorna
Di gemme, e d'oro, il cui splendor pareva
Un Sol chiaro, e sereno, e ove soggiorna
Appollo ; senza lei. d'entrar' temea,
Seben divin quindi s'esce, e ritorna,
Pur fatto ardito seco entrò là dove
Del mondo son le meraviglie nuove.

[fol. 81r]

Della mirabil Grotta, o gran virtute,
Non invidia per te Dafni pastore
Phocide, che ben par, che lo refute
Qual or ode de l'Antro suo 'l valore ;
Non son le lingue in darti lode mute,
Poi che più che mortal pien di favore,
Divin si sente chi là mette il piede,
Mirando ove tal or Febo risiede.

A l'entrar de la grotta il pavimento
Scorse di breccio vagamente ornato ;
È un ciel di spunge, a cui fanno ornamento
Superbe nicchie, e marmi d'ogni lato,
Ove risplende l'arte, ond'ei contento
Voltò la mente al suo tranquillo stato,
Seco pensado quanto sia felice
Poi che veder sì bell'antro gli lice.

[fol. 81v]

Due colonne di mistio serpentino
Del più superbo, e di maggior valore
Che se fosser d'argento o d'oro fino,
Nel mezzo stanno, e in se quanto e di fuore
Mostrano ; o veramente almo, e divino
Prato, e divino il mio gentil Signore ;
Ed altri misti colonne ha d'intorno,
E fregi, che lo fan più ricco, e adorno.

Vagheggia il Sole allhor, ch'a mezzo il Cielo
Ruota i bei raggi d'oro, e ver' l'occaso
Di marmo un Bacco mostra sotto un cielo
A grottesche depinto, ch'ha 'l suo vaso
E l'uva in mano, a cui simile il Cielo
Non vide, e la ver' l'orto, di Parnaso
Quel biondo Dio, che con la dolce lira
Vivo lo mostra l'arte, a chi lo mira.

⁶⁶. Le *Paysan* de Valerio Cioli.

⁶⁷. La volière.

⁶⁸. Le bassin du Masque.

⁶⁹. Comme le suggère la suite, il doit s'agir de la Grande Grotte.

[fol. 82r]

Lo spiro solo a questi marmi manca,
 Che Giove insin per meraviglia addita ;
 Quivi ne l'antro in su la mano manca,
 Ripieno il cor di dolcezza infinita,
 Un ricetta di sponge⁷⁰, ove una bianca
 Spunga è nel mezzo, più d'altra gradita,
 Vide ei, che versano acque dolci, e chiare,
 E mostran di natura opre alte, e rare.

Grand'è la bianca spunga, da cui prende
 In nome il superbissimo ricetta,
 Ove de la natura si comprende
 Un miracol non solo, o un solo effetto,
 Ma mille, e mille, e d'ogni intorno splende
 L'alta virtù del sovrano architetto,
 E fra i coralli, un corallo ha, che tale,
 Non avrà 'l mar, ne vedrà mortale.

[fol. 82v]

Orsi, tigri, leon', cervi, e cignali,
 Capri, volpe, e centauri adornan quella,
 E varie sorti di vaghi animali,
 Che fan la spunga viè più ricca, e bella ;
 Quivi l'arte dimostra opre immortali,
 E la natura il suo sapere anch'ella,
 Che v'ha di spunga un cignale, a cui l'arte
 Non può farne un simile in tutto, o in parte.

E vario ove il piè posa, e vagamente
 Destinto il Ciel tutto a grottesche fatto,
 Questo a Dafni veder cortesemente
 Fece la Dea de' fiori ; ed ei con atto
 Di meraviglia a lei umilmente
 S'inchina, e grate rende, e di tal fatto
 Ella contenta in viè più ricco, e bello
 Ricetto addusse il vago Pastorello.

[fol. 83r]

Da la destra del'antro è 'l vago, e adorno
 Ricetto⁷¹, ove tal ora il mio gran Giove
 Bagna le membra, e quivi, e d'ogn'intorno
 Cose vid'egli ancor non viste altrove ;
 V'è sempre uno splendor, ch'altrui fa giorno ;
 Chiara, e fresch'acqua, e tiepida ancor piove
 Entro un vaso gentil di Pietra Porta
 Santa, che gloria al ricco bagno porta.

Vaghi fregi, e pitture intorno intorno
 Mostra la [...] ⁷² Terma, e gemme, et oro,
 Diaspri orientali, ond'è più adorno,
 Più ricco, e vago il superbo lavoro,

Agate, e quindi avvien, ch'un più bel giorno
 Sempre si mostra agli occhi di coloro,
 Che ne la Terma son, ch'ha 'l tetto ornato
 Di grottesche, e di pietre il suol variato.

[fol. 83v]

Veduto ch'ebbe il gentil Pastorello
 Questa gran meraviglia con la Dea
 Nel più vago, e superbo, adorno, e bello
 De l'Antro⁷³ vide, e ninfe, e Galatea,
 E 'l Dio Triton da quel Fidia novello
 Fatti di marmo, e muover gli vedea
 Come s'avesser' spiro, e dolce il corno
 Sonar versando chiara linfa intorno.

S'apre per virtù d'acqua ricca e bella
 Porta, e suona Tritone il rauco corno ;
 Quivi vien Galatea leggiadra, e snella
 Ond'appar' l'antro viè più bello, e adorno ;
 Oritia, e Liminora sua sorella
 Vien seco innanti, e poi che fa ritorno
 Onde parti si chiude quella porta
 Per valor d'acqua, e meraviglia apporta.

[fol. 84r]

Vide ei che 'l moto avean da le dolci acque,
 Moventi un carro, ove sta soave altiera
 La figlia di Nereo, a cui si piacque
 Aci gentil ne la terrena sfera,
 E gir con lei, che in mezzo a l'onde nacque
 Le belle Suore ancora, e come v'era
 Un ciel, ch'altrui minaccia gran rovina,
 Per far mostra di cosa alta, e divina.

Ma qual Phlegia di Marte il figlio, ch'arse
 D'Appollo in Delfo il tempio sacrosanto,
 Mosso da l'ira sol per vendicarse
 De la Figlia gentil, ch'amava tanto,
 Teme il gran sasso, che par' dirocciarse
 Sovra lui, ch'ivi sotto a eterno pianto
 Condennato si trova, tale ancora
 Temea il cader di quel ciel Dafni allhora⁷⁴.

[fol. 84v]

Par che rovini il cielo, et è de l'arte
 Maraviglioso effetto, a chi lo vede ;
 Si scorgon fessi in questa, e 'n quella parte,
 Onde, che in breve chaggia teme, e crede ;
 Un'erba quivi appar', che con grand'arte
 Gli chiude, et ombra poi, ond'ei s'avvede
 Del dolce inganno, e 'l superbo lavoro
 Mirando vede sol gemme, e fin'oro.

⁷⁰. La grotte de la *Spugna*.

⁷¹. La grotte de l'Étuve.

⁷². Lacune dans le ms. due à une perforation du papier ; on pourrait conjecturer *bella*.

⁷³. La grotte de Galatée.

⁷⁴. Sur l'intérêt de ce passage, voir *supra*, chap. 3, « Le plaisir de l'effroi ».

La bella istoria d'Aci e Galatea
È dipinta nel ciel, ch'al [?] vago, e adorno
De l'antro fa più bello ; ivi vedea
Nicchie Dafni a cui fan fregio d'intorno
Gemme d'alto valore, e non potea
Satiarse di mirare ; o bel soggiorno
In gran copia v'appar' la madreperla,
Cosa, ch'a pena si crede a vederla.

[fol. 85r]

Son dentro a le superbe nicchie ornate
De' più pregiati marmi arbori, e fronde
Fatte da l'arte, ch'ivi indisusate
Foggie a l'alma natura corrisponde ;
Piove sovra le belle frondi amate
Dolce acqua, onde ne' i cor' dolcezza infonde
Il superbo antro, e sue gran meraviglie,
E Bacco, e Febo, e di Nereo le Figlie.

Iacinto fanciulletto nudo, e bello,
Con una palla fra le mani ancora,
Quivi vicino a Febo al pastorello
Mostrò ridendo la leggiadra Flora⁷⁵,
E più d'un fonte, e viè più d'un augello
Che, come vivo fusse l'acqua ogn'ora
Fa muovere, e girar la palla, ch'have
Iacinto fra le man', dolce, e soave.

[fol. 85v]

Per quella palla de la cruda sorte
Gli sovvenne del vago fanciulletto
Cangiato in fior da poi, che gli die' morte
A caso Appollo, e n'ebbe gran diletto ;
E vide da le spunge, e da le porte,
Da le soglie, e d'intorno, e dal ricetto
D'Apollo, e Bacco, e Galatea bagnando
Altrui l'acqua cader non se'l pensando.

Versan le ricche fonti acqua sì chiare
Con mille inganni in ogni luogo, e parte
Del superbo antro, ch'al pastor non pare,
Che si possan mirar con sì bell'arte
D'altrui composte altrove opre sì rare ;
E però quindi alcun già mai non parte,
Che non si bagni⁷⁶ ; e vi soggiorna, e impera
Colui, che in Delfo già sì famoso era.

[fol. 86r]

Dafni, veduto ch'ebbe con la Dea
Quant'è dentro a la grotta, e quanto asconde
Il soggiorno de l'alma Galatea,
E che 'l tutto a la parte corrisponde,
Seco parlava, e gran festa facea,

Ch'altre cose più belle, e ricche altronde
Veder non spera ; e volendo uscir fuori
Una voce il chiamò dolce, e canora.

Fermossi a quella voce, e d'allegrezza
Pieno, che fusse domandò la Dea ;
Et ella, che in beltade, e in gentilezza
Avanza ogn'alma, allhor ch'un sol pareo,
Rispose ch'era una voce, che spezza
Il più macigno cor, né si potea
Voce sentir più dolce, et era il biondo
Apollo, quel che lustra il Cielo, e 'l Mondo.

[fol. 86v]

Era voce d'Appollo, ch'al Pastore,
Ch'attento l'ascoltava, disse come
Facesse noto, ove il dì nasce e muore,
Le pompe, e i fregi, e l'onorate some,
E le gran meraviglie, e 'l gran valore
Del ricco Pratolino, e i fonti, e 'l nome,
E quanto ella gli ha detto, e canti il giusto,
E chiaro Semideo Toscano Augusto⁷⁷.

E porti lieto in questa parte, e 'n quella
Come lo scetso⁷⁸ avrà d'Esperia in mano,
Austrio Palladio, e nell'età più bella
Tenterà con vittoria l'Oceano
Anatin figlio de l'Alba, e la novella
Età sovra'l bel Tebro nel sovrano
Seggio vedrà col manto Ero a quel grande
Tosco German, ch'al Ciel sua gloria spande⁷⁹.

[fol. 87r]

E intese, che Pastor non fu sì caro
Al coro de le Figlie del gran Giove⁸⁰,
Quant'ei, che con leggiadro stile, e chiaro
Di Pratolin le meraviglie nuove
Andrà cantando, e'n ciò non avrà paro ;
Così piace à Colui, che 'l tutto muove⁸¹ ;
E spirando gentile aura il Pastore
Empiè di gioia, e di divin furore⁸².

Questo da Febo udì nell'antro allhora,
Che quindi il pastorel partir volea,

⁷⁷. Apollon lui-même confirme Daphnis dans sa dignité de chantre officiel de la gloire de Pratolino et de celle du grand-duc.

⁷⁸. Pour *scetso*.

⁷⁹. Les allusions politiques qui doivent être sous-jacentes ne sont pas des plus claires ; Agolanti pourrait se référer à l'alliance maintenue et même renforcée par François entre Médicis et Habsbourg.

⁸⁰. Les Muses.

⁸¹. Jupiter.

⁸². Motif classique de l'« enthousiasme » poétique.

⁷⁵. Il s'agit donc ici de la Grande Grotte.

⁷⁶. Allusions aux *scherzi d'acqua* de cette grotte, plus tardivement dite du Déluge.

E di far quanto ha detto, uscendo fuora
De la Grotta, promesse, e ver' la Dea
Gli occhi girando, per cui sente ogn'ora
Crescere il foco, che 'l suo cor gli ardea,
Disse : or conosch'io quanto è in Pratulino,
Tutto acceso d'amor santo, e divino.

[fol. 87v]

Beato è chi per te vive nel foco,
E d'Amor sente al cor dolce quadrella ;
Ben veggio aver dentro al tuo petto loco,
Gentilissima Dea cortese, e bella,
Un non so che nel cor sento ch'a poco
A poco m'alza à la più alta stella,
E infonde ne la mente tante, e nuove
Cose, che sempre innanti a gli occhi ho Giove⁸³.

Parmi voglia, e pensier d'aver cangiato,
Poscia ch'io udì quella voce canora,
E d'essere in felice, e lieto stato.
Onde rispose allhor la bella Flora :
O pastor pien di gratia, o fortunato,
Che quasi a un Dio simil ti puoi dir ora
Per quell'aura celeste, che sì dolce
Dianzi spirava il Dio, che l'antro folce.

[fol. 88r]

Or sei più che mortale, e i santi Numi,
Che fan nel vago Pratulino soggiorno
A quest'ombre, e bei fonti, e a questi fiumi,
Potrai veder la notte come il giorno ;
Onde Giove ringratia, e i vaghi lumi
Dolcemente girando a lui d'intorno,
Disse del'Antro fuor', mira, Pastore,
Del Prato ogn'eccellenza, e 'l gran valore.

Eran fuor' de la grotta onde si vede
Quanto ha di vago, e bel la selva ombrosa,
E salendo più gradi a l'alta sede
Dafni pervenne, ov' il mio Signor posa.
E in su la porta vide Amore, e Fede,
L'Onor, la Pace, et Astrea vittoriosa,
Che infondano in qualunque al bel ricetta
Arriva ogni lor dolce, e santo effetto.

[fol. 88v]

Vide egli nel salir più ingegni d'acque
A quei gradi, et al bel teatro intorno,
E n'ebbe tal contento, e sì gli piacque,
Ch'altro non brama, ch'ivi far soggiorno,
Se felice chiam' ei, ch'al mondo nacque,
E che gran cose vede, ond'è più adorno
L'antro, il ricetta, il teatro, e 'l divino
Seggio, con ogni fonte cristallino.

⁸³. Flore inspire à Daphnis l'amour « céleste » de la tradition platonicienne.

Dentro a la porta in sala alta, e regale,
Fiammeggiar vide la leggiadra Aurora,
E nuda Citera, che già mai tale
Non ebbe Paso, o Gnido, o quanto ancora
Circonda il are ; e in più superbe sale,
E per ogni ricetta entrando allhora,
Gli fe' veder la Dea cose, ch'altrove
Fuor del bel cerchio suo non mira Giove⁸⁴.

[fol. 89r]

Ogni favola, e istoria, che l'etade
Antica avesse, e la novella ancora,
Quivi Flora mostrolli, e la beltade
Del'Adria, e del Tirren la Bianca Aurora⁸⁵,
In cui risplende amore, et onestade,
Onde il Ciel l'ama, e l'ampia Terra onora,
E più ninfe leggiadre, e più pastori
Cinti di rose, e d'odorati fiori.

Vide nel superbissimo ricetta
Le mura ornate sol di seta, e d'oro,
E quanto usa Diana per diletto
Prender pe' boschi col suo vago coro,
E quant'armi belle Marte, et in effetto,
Ogn'opra, ogn'artificio, ogni lavoro,
E quanto veder puossi, e 'l nido ancora
Dove fan le colombe ogn'or dimora.

[fol. 89v]

Quindi ver' l'oriente al Pastorello
Vago giardin' mostrò la Dea gentile⁸⁶,
Viè più d'ogni altro adorno, e viè più bello ;
Gli arride sempre un diletto aprile,
Né fu il giardin' del'Esperide a quello
A Flora sacro in parte un qua simile ;
L'adorna un fonte, ov'ella l'aureo crine
Bagna spargendo e gigli, e rose, e brine.

Era già il sol vicino a l'onde, quando
Da un balcon del ricetta il buon pastore
Vide il vago giardino, a cui pensando
Di suo' fior', di su'erbette appagò il core ;
E quindi altier ver' l'Orsa rimirando
Scorse il Prato gentil⁸⁷, dove a tutt' ore
Versa limpida linfa l'Appennino,
Mostrando ogni suo fonte cristallino.

[fol. 90r]

E intese allhor da la cortese Dea
Come a l'Innide belle è sacro il Prato,

⁸⁴. Nouvelle évocation des richesses du palais et de ses œuvres d'art.

⁸⁵. Il s'agirait ici d'un portrait de Bianca Cappello.

⁸⁶. Le *giardino segreto*.

⁸⁷. Le *prato* de l'Apennin. Flore et Daphnis vont à présent se remonter le long du *barco nuovo*.

E i chiarissimi fonti, ch'ei vedea
A Diana, e a suo coro almo, e beato,
E come di sue ninfe il nome avea
Ogni fontana ; e gli fù caro, e grato
Questo sapere, et altre cose ancora,
Che in guisa tal gli disse l'alma Flora :

Quivi la casta Dea triforme poi
Che ne le caccie è stanca si riposa,
E fra questi bei fonti sono i suoi
Tre più chiari, e più vaghi, ove gioiosa
Entra nuda tal ora, e pensar puoi,
Che degli abeti quella selva ombrosa
È di Diana, è 'l sacro Tempio ancora,
Quello è di Pan, dond' io per te son fuora⁸⁸.

[fol. 90v]
Portano i tre bei fonti di Diana
Il nome l'un di Luna, [di]⁸⁹ Proserpina
Gli altri, e de l'Appennin la gran fontana
Ricca di pesci, e d'acqua cristallina,
Ch'è in testa al Prato, e ch'ogni mente umana
Empie di meraviglia ; la divina
Dea col suo coro visita sovente,
Nude le membra al vento, il crin lucente.

E a così limpidissime fontane
Allhor, ch'arriva le Titania Prole
Con le sue belle ninfe caste, e umane
Pastor non s'avvicina ; ella non vuole ;
E quella è sacra a la ninfa Merane,
Questa a Ifigenia lucida qual sole,
E l'altre appresso a Dafne, e a Britona,
E quel che segue è 'l bel fonte Oriona.

[fol. 91r]
Questa D'Ismene a la figlia Crocale
È sacra, e di Crocale have il bel nome,
Ch'è quella ninfa, ch'a la Dea immortale
In nodo accoglie l'auree sparse chiome ;
L'altra a Arpalice, che in le caccie vale ;
Questa è Atalanta, e queste hanno ,sì come
Quelle, i nomi da Nife, Hiale e Rani,
Ninfe belle, e d'aspetti più ch'umani.

Quelle son d'Aretusa, e di Fiale,
Di Pseca, e di Siringa, e de la bella
Castalia contro a cui forza non vale
D'Apollo, che volea giacer con ella ;
Nape, Cintia, Bunitra [?] d'immortale
Bellezze adorna in questa età novella,
Procri, Lotide, Elice a l'altre il nome

⁸⁸. Nouvelle assimilation de Pratolino au bois sacré antique.

⁸⁹. Le mot se déchiffre sur le ms., mais il introduirait une syllabe de trop.

Proprio dier' con Nilea[?] ; ma senti come⁹⁰.

[fol. 91v]
Amavan queste seve ninfe belle
Le caccie, e i modi de la Dea triforme,
Che più volte le vide in queste, e 'n quelle
Parti seguir di vaghe fiere l'orme,
Tutte⁹¹ grazie, onestà, vezzose, e snelle,
Fuggendo de' pastor' l'infeste torme,
Onde gli piacque farle di sue ninfe,
E quindi avvien, ch'han così chiare linfe.

A le Driadi i boschi son sacrati,
A le Naiadi i fiumi, e 'l laberinto
A quanti i Pratolin' son Dei beati⁹²,
Ond'è d'ogn'altro il chiaro nome estinto,
Gran miracolo, in quel più dolci, e grati
Son laberinti ; o Dafni tu, ch'avvinto
Sei ne' lacci amorosi, e quello è Giove⁹³,
Che da suoi dardi ogn'or chiar'acqua piove.

[fol. 92r]
Di sovra 'l laberinto siede solo
Per fulminar chi del gran Pratolino
Guastar volesse un arbuscello solo,
O turbar l'acque, che da l'Appennino
Scendon bagnando a l'alma terra il suolo,
Formando più d'un fonte cristallino,
Ch'un chiaro fiume fanno, e 'l fiume un mare,
Com'al prato, e a la grotta, e al bosco appare.

Per te stesso vedrai mille cristalli,
Che quinci, e quindi son per Pratolino,
Ove tesson talhor fior' bianchi, e gialli
Vaghi Pastor cantando ogn'augellino,
Ch'empion d'amor le fresche ombrose valli,
Sonando il nome da sera, e mattino
Del mio Sole, e di sua Bianca Aurora,
Che 'l placido Tirreno ingemma, e infiora.

[fol. 92v]
Però tu, Dafni mio, dovunque vuoi
Andrai lieto, e sicuro, e co' pastori
Che fan soggiorno qui girtene puoi,
Che già Febo nasconde i suo' splendori,
Che quando apparirà ne' lidi eoi⁹⁴

⁹⁰. Agolanti énumère vingt-quatre noms de nymphes, qui avec Lune et Proserpine (fol. 90v) correspondraient ainsi aux vingt-six statues disposées sur les côtés du *prato* de l'Apennin.

⁹¹. Ms. : *tutta*.

⁹². Le poète introduirait une nouvelle série de divinités de la nature, les *Pratolini*, auxquels le labyrinthe est consacré.

⁹³. Le *Jupiter* de Baccio Bandinelli.

⁹⁴. Du latin *eous* : oriental.

Ornerati il bel crin di vaghi fiori ;
E quanto hai visto, e inteso canterai,
Che quant'io so da me tutto intes' hai.

E tacque ; ed ei visto e 'nteso quant'io
Ninfe v'ho detto⁹⁵, a l'alma Dea de' fiori
Dolce spiegò l'ardente, e bel desio
Ch'avea sospetto alcun, ch'è quasi a un Dio
Simil, né del'onesto uscì mai fuori ;
Ond'ella lieta a lui disse : pastore,
Ne gli animi gentili alberga Amore,

[fol. 93r]

Però non puoi, se non amarmi, et io
Non posso far, se non amarti ancora ;
I tuoi costumi, e i modi adorni il mio
Petto scaldon d'onesto amore ogn'ora,
E perch'io so, ch'onesto è 'l tuo desio,
Farai mai sempre qui meco dimora,
Fatto, ch'avrai quanto n'ha detto il vago
Appollo, almo pastor, di cui m'appago.

Egli, pien d'allegrezza, e pien d'amore,
Pien di speme, e gioioso umilmente
Inchinossi, e gli rese gratie, e fuore
Trasse un sospir d'onesto foco ardente,
E disse : io⁹⁶ sarò sempre il tuo pastore,
Tu la mia Dea, fin che'l ciel lo consente ;
Ond'ella rise, ed ei di maggior foco
Acceso ancor con suo diletto, e gioco.

[fol. 93v]

E vedendo più ninfe, e più pastori,
Ch'a lo spirar di freschissima aurette,
Eran nel Prato sovra l'erbe, e i fiori,
Dolce cantando il rusignol, ch'alletta
La bella schiera a' suoi leggiadri amori
Spiegar con dolci note, l'alma, e eletta
Flora da Giove, disse : or andar puoi
Da quei, Dafni gentil, se pur gir vuoi ;

Io paga del tuo amore, al mio ricetta
M'andrò, tu per me lieto al bel soggiorno,
E fia⁹⁷, che quanto promettesti effetto
Abbia per poter poi la notte, e 'l giorno
Vagheggiar Pratolin con più diletto.
E rimirando il suo bel viso adorno,
Conobbe ch'a lasciarla gli doleva,
E che nel cor sospirando piangeva.

[fol. 94r]

Onde pietosa, va pur sicuro

Ch'avrò sempre nel cor Dafni pastore,
Né ti fia 'l dipartir noioso, e duro,
Che ne riporterai gloria, et onore,
Disse ; et allhora io ti prometto, e giuro
Che non prima sarà del'onde fuore,
Gli rispos'egli, il sol, che la ritorno
Farò al mio gregge, e al caro Ameto adorno.

E 'l tutto farò a quei pastori,
Che 'l gregge lascieranno, e 'l bell'armento,
I dolci colli, e le verd'erbe, e i fiori,
Per veder Pratolino, e poi contento
Quinci, e quindi n'andrò, vezzosa Clori
Per cui d'onesto foco arder mi sento ;
Va pur lieta al tuo nido, ch'al immenso
Tuo valor sacrerò lumi, et incenso.

[fol. 94v]

Così dicendo inchinosseli umile,
Et ella umil rimirando vide
Quivi Alidosia, e 'l suo Cintio gentile,
Nel cui viso ogni gratia, et amor ride ;
E dissea loro : a voi, che sempre aprile
Infiori, e sian le stelle amiche, e fide ;
Questo Pastore a noi sì caro, e grato
Resti con voi, da noi fia sempre amato.

Riconobbe Alidosia il buon pastore,
Ch'a suo' bei colli abitava vicino,
E rese quelle gratie, e quello onore,
Che si convenne al nume almo, e divino,
Che partendo lasciò sì grato odore,
Ch'avanzava ogn'odor di Pratolino,
E restando con lor gli disse come
La venne, e per che v'era, e 'l suo bel nome.

[fol. 95r]

E intese poi da la ninfa, che v'era
Cintia, Corinna, Nape, e la più bella
Iunipra, e di più ninfe ardente schiera,
Che scorre lieta in questa parte, e 'n quella ;
E come Pargoletta amava altiera
Il vago Cintio, che in l'età novella
È d'ogni virtù specchio, e 'n varie tempre
Vivan con gioia Amor seguendo sempre.

Egli, che di veder gran voglia avea
Corinna, e l'altre, chiese in gratia allhora,
Ch'ella il guidasse là dove sapea
Le bellissime Ninfe far dimora ;
E perch'al suo desio la non potea
Disdir, mercè de la leggiadra Flora,
Lieta guidollo ove solean le ninfe
Starsi cantando al suon di chiare linfe.

[fol. 95v]

⁹⁵. Daphnis renvoie encore une fois au poète lui-même.

⁹⁶. Ms. : *z*.

⁹⁷. Ms. : *fā*.

E del regal ricetta uscendo fuori
Andorno⁹⁸ per la fresca ombrosa selva,
Ove stavan più ninfe, e più pastori,
Senza tema di lupo, o fiera belva,
E quivi assisa tra l'erbette, e i fiori,
In quella parte dove più s'inselva
Trovar' Corinna, e l'altre, che 'l pastore
Vedendo liete gli fer' festa, e onore.

Ed ei, che co' begli occhi innamorava
Ogni spirto gentil corrispondendo,
A quel coro di ninfe domandava
Come là venne ; e dolcemente ardendo
Nel bel viso di quelle rigirava
Le vaghe luci, e poi dolce ridendo
A Cintio gratie⁹⁹ rese, et a sua vaga
Ninfa, ch'amando il vago Cintio appaga.

[fol. 96r]
Corinna allhor levata in piedi al vago
Dafni così parlò : sappi, pastore,
Ch'essendo un giorno a l'ombra appresso al lago,
Avendo ogni pensier volto ad Amore,
Ninfa quindi passò la bella imago
Sembrando de l'altissimo Motore
Che d'arco, e strali, e di faretra cinta
E coperta di veli era succinta.

Questa di pace, e gioia il core empiea
Di chiunque la mirava, e dolcemente
Le chiarissime luci in noi volgea,
E folgorava strali, e foco ardente,
E con suave riso, poi dicea :
Seguite, o ninfe, il mio splendor lucente,
Che senza entrar nel lago¹⁰⁰ cristallino
Vi guiderò nel vago Pratolino.

[fol. 96v]
Ninfe belle, qual voi caste, e pudiche,
Pien di dolci pensier' leggiadri, e santi,
All'erbe, ai fiori, ai boschi, agli antri amiche,
Vaghe di fonti, e de' suavi canti,
Amatrici di Selve, e piagge apriche,
Alpestre, e crude a gli scortesi amanti,
Ponno, senza bagnarsi, il verdegginate
Prato veder con sue bellezze tante.

Seguite l'orme mie, ninfe, seguite ;
Diva sono immortal sorella al vago
Appollo, a che temer ninfe gradite ?
Lasciate l'ombre, i dolci colli, e 'l lago,
Cosa rara vedrete, e d'infinite
Bellezze adorna, ond' in lieta m'appago ;

È 'l mio nome Diana, amo le ninfe
Caste, i boschi, le caccie, e l'alme linfe.

[fol. 97r]
Sarete eguali ad ogni bella Dea,
Vivrete eternamente senza noia ;
Quivi soggiorna Amore, e Citerea,
Senza cura, o sospetto, ch'altri annoia,
E tacque ; e di veder quanto dicea
Vaghe al fin la seguimmo, e pien di gioia,
Qui ci condusse, e con la bella Flora
Mostrocci Pratolin, ch'ella ama, e onora.

Onde come ben sai, perch'ogni bene
Si gode in questo seggio almo, e divino,
E ch'ogni meraviglia mostra, e tiene
Nel suo bel seno il ricco Pratolino,
Quindi, pastor gentilissimo, avviene,
Che qui soggiorniam noi sera, e mattino,
Diana amando, e i casti almi pastori,
Le selve, e gli antri, e l'erbe, e i fonti, e i fiori.

[fol. 97v]
Ma dimmi or tu, per qual cagion qui sei,
Se ti ci spinse amor ? sorte ? o desio ?
E tacque ; et egli rispondendo a lei,
Disse quel che di lui ninfe ho dett'io,
E che 'l seggio cantar degli alti Dei
Voleva, e quanto udì dal biondo Dio,
Con Flora, a cui lumi, inni [?], altari, e fiori
Sacrò, tornando a' suoi cari pastori.

E con Corinna e l'altre insino a giorno
Parlò del verdeggiate Pratolino,
Facendo noto a quei pastor', che intorno
Stan con le ninfe al bel seggio divino,
Perché quivi era, e come far soggiorno
Quivi dovea da sera, e da mattino ;
Onde ne fer' gran festa, e con amore
Abbracciando baciorno¹⁰¹ il buon pastore.

[fol. 98r]
Quivi era Silvia, ancor Tirsi, e Sileno,
Filli, e quell'altra di ninfe, e pastori
Schiera, ch'ei vide allhor, che 'l bel sereno
Viso in la selva vagheggiava a Clori,
Che gli mostrava i fonti, ove il bel seno
Bagnan più numi, e spiran grati odori,
E gli inchinaro, e gli fu caro, e grato
Saper chi fusse il pastorello amato.

A l'apparir de' primi albori, il vago
Dafni partì da quelle ninfe belle,
Fissa nel cor la bellissima imago
Di Clori, che co' lumi ombra le stelle,

⁹⁸. Pour *andarono*.

⁹⁹. Ms. : *gratio*.

¹⁰⁰. Ms. : *vago*.

¹⁰¹. Pour *baciarono*.

E tornando al suo gregge appresso al lago,
 Ameto ritrovò, che in queste, e in quelle
 Valli facea risonar col bel canto
 De la sua ninfa il chiaro nome santo.

[fol. 98v]

Et abbracciando Ameto, e 'l dolce viso
 Bacciandoli con pace, e con amore,
 Sovra verd'erbe l'uno, e l'altro assiso
 Vicino a l'onda, ov'egli al buon pastore,
 Di Corinna mercè da se diviso
 Che gli ha d'ardenti fiamme acceso il core,
 Ridir promesse, e l'osservò, che quello
 Vide, e intese, al pastorello.

E gli narrò com'egli vide ancora
 Sacro ad Arcade un chiarissimo fonte,
 Ove dolcissima acqua versa ogn'ora
 Un orso¹⁰², e quivi il sen specchia, e la fronte
 Arcade il buon Nocobier, pregia, et onora,
 Che si rammenta degli oltraggi, ed onte,
 Ch'a sua madre fe' Giunio, in cielo, e in terra,
 Colpa di Quel, cui Titan mosse guerra.

[fol. 99r]

Ameto, che 'l buon Dafni ivi aspettava
 Duoi giorni avanti, pien di meraviglia
 Dafni per' ogni parte rimirava,
 Che gli pareva più bello a meraviglia,
 E per le cose grandi, ch'ei narrava,
 Ergeva al Ciel le palme, e de le ciglia
 Arco facea, che conobbe il pastore
 Più che mortal, pien di divin furore.

Ma quando intese come la sua bella
 Corinna con più ninfe là si stava,
 Tutt'amor, tutta gratia, vaga, e snella,
 Di veder Pratolin sol desiava,
 Per vagheggiarla non sapendo ch'ella
 D'onestissimo amor mai sempre amava,
 Se non glielo dicea Dafni gentile,
 A cui non han quei colli altro simile.

[fol. 99v]

Poi d'allegrezza pien' col gregge dove
 Vive Aminta n'andarno i duoi Ppastori,
 E raccontar le cose rare, e nuove,
 Ch'ei vide in Pratolino, e quanto Clori
 Gli disse, e Febo, e come tal or Giove
 Quivi dimostra i suoi chiari splendori,
 E come là si vive senza noia
 Mai sempre amando in somma pace, e gioia.

Quivi ogni vago, e ogni gentil pastore
 Dafni vedendo ad abbracciarlo corse,
 E gli fero accoglienza, e dolce onore
 Perch'era il suo ritorno stato in forse ;
 Infinita dolcezza, e gioia al core
 Quel, che Dafni narrò, di tutti porse,
 Che dier' fede a suoi detti, e 'n quella, e 'n questa
 Parte accenser' più fuochi, e fecer' festa.

[fol. 100r]

Vide il pastor quanto veder potea,
 Né ad altro mai saper egli pensare ;
 E col pensier fra se stesso dicea :
 Là fanno i fonti un fiume, e 'l fiume un mare,
 Questo mi fe' veder la bella Dea,
 Per cui vivo or felice, e tante rare
 Meraviglie ch'ho visto al Prato in seno,
 Un Paradiso lucido, e sereno.

Di ciò volte ragionando il vago
 Dafni con quei pastori, e de le belle
 Ninfe, di cui nel core avean l'imago,
 Desiavan vedere il tutto, e quelle,
 Ond'un giorno lietissimo nel lago
 Entraro, e con più ninfe vaghe, e snelle,
 Vennero in Pratolino, e vider' quanto
 Diss'egli, e più ch'io non celebro, e canto.

[fol. 100v]

Lasciarlo il gregge a certi buon pastori
 Nati sol per guardar greggi, et armenti¹⁰³ ;
 E là si stan dove soggiorna Clori,
 Del vago Pratolin paghi, e contenti ;
 Le ninfe vi trovar' cinte di fiori
 I pastorelli amanti, e 'n dolci accenti
 Cantar' come Iunipra arde Ceriso,
 Nape Erasto, Corinna Ameto ha ucciso.

Et il buon Dafni lieto in questa, e 'n quella
 Parte cantando andò quanto [?] dovea,
 E fece chiaro a l'alma età novella,
 Che 'l maggior Tosco in questo mondo avea
 Un vago Paradiso, ove più bella
 Ride Venere, e Amor con ogni Dea ;
 E ne' concetti, e ne lo stil sì piacque,
 Che di quello invaghi la terra, e l'acque.

[fol. 101r]

Ond'oltra al mar venner' pastori in fino,
 Mossi dal canto suo dolce, e canoro,
 E dal valor del gran Prato divino,
 Ov' ha 'l bel Idol mio di gemme, e d'oro
 Adorno più d'un fonte cristallino,
 E vinto la materia col lavoro ;

¹⁰². Il s'agirait de la grotte de l'Ourse. Callisto, séduite par Jupiter donna naissance à Arcas ; métamorphosée en ourse par Junon, elle fut placée au ciel avec son fils par Jupiter.

¹⁰³. L'univers pastoral est loin d'abolir la hiérarchie sociale...

E vider', ch'era assai più bel di quello
Che non cantava il vago pastorello.

Ivi le ninfe stanno, ivi i pastori
Vita felice ogn'or vivendo amando,
E godendo le dolci linfe, e i fiori,
La Bianca Aurora, e 'l suo bel sol cantando,
Quivi una ninfa Pellegrina a Clori
Cara, e più bella d'altra ancor mirando,
Che con le luci sue celesti, e belle
Arde Rheno pastore, ombra le stelle.

[fol. 101v]

Quivi Dafni si vive al canto intento,
Che sacrò il gregge a l'alma Dea de' fiori,
Dafni, quel che col dolce suo concento
Condusse in Pratolino mille pastori,
Che mi mosse a canterlo, ond'or contento
Spero cingermi 'l crin di palm', e allori ;
Nè lo mi vieterà l'invidia altrui,
Che vietandolo a me lo vieta a lui¹⁰⁴.

Dafni vedrete, quel ch'a l'alma Dea
Quanto promesse avvenne, o ninfe belle ;
E col Sol l'Alba, che già l'Adria avea,
Avanzar' l'alba, e 'l Sol vincer le stelle,
E Giove, Amor, Giunone, e Citerea,
Diana, e Pale, e Febo, e quanti han quelle
Parti Numi ; e 'l Dio Pane, e vaghi Amori
Ventillar l'ali, sparger rose, e fiori.

[fol. 102r]

Andrete, ninfe¹⁰⁵, al par di quante sono
Ninfe in quell'amenissime contrade ;
Vivrete in gioia intente al canto, e al suono,
Specchiando ne l'altrui vostra beltade ;
E vedrete assai più, ch'io non ragiono,
Ch'ivi ogni bel di qual si voglia etade
Come luciso Sol risplende ogn'ora
Tanto Dio l'ama, e tutto il Mondo onora.

A che dunque tardar ? su, su, venite
Per fare in Pratolin dolce soggiorno ;
De' vostri nidi, e bei boschetti uscite,
Che ruota il Sol vicino a mezzogiorno ;
Sarete dal bel Idol mio gradite,
Qual Dafni fu, quand' ei fece ritorno,
Ch'avea cantato in ogni parte quello,
Che solo al mondo a meraviglia è bello.

[fol. 102v]

Mentr'io così diceva, ecco di fiori
Adorne sette ninfe alter', e belle,
Riccamente vestite, e di colori
Diversi, e pien d'amor, leggiadre, e snelle,
Ch'avean seco le Gratie, e i dolci Amori,
E parean gli occhi lor lucenti stelle,
D'oro le trecce, angelico il bel viso,
Ove gioia sedea, speranza, e riso.

E cantando vezzose in dolci accenti
Ciascheduna di lor Febo simiglia,
E lampeggiando i bei raggi lucenti
Empiono altrui di nuova meraviglia,
Ch'Amor folgora strali, e fiamme ardenti,
Scherzando intorno a le stellanti ciglia,
Sette giovin pastor' leggiadri amanti
Son de' lor vaghi angelici sembianti.

[fol. 103r]

Gran miracoli Amor son pur i tuoi,
Che mai non dormi in valoroso core ;
Aman le ninfe i vaghi amanti, e duoi
Sono in un cor, ch'ha sol desio d'onore,
Ne la fronte ha ciascun depinto i suoi
Dolci pensier', che sol parlan d'Amore,
E del gran Prato, poi che 'l cantar mio
Sentiro' al suon d'un chiaro, e dolce rio.

Ma quel che seguì poi, quel che là dove
Con l'alma Dea de' fior s'adagia, e posa
Quella Bianca Alba, che dal bel sen piove,
Tra rose, e fior', dolce fiamma amorosa,
Di più vider' le ninfe d'alte, e nuove
Bellezze adorne, che pon far gelosa
Giuno, canterò poi che 'l mio gran Duce
Splenderà in me con la sua vaga luce¹⁰⁶.

¹⁰⁴. Le narrateur va désormais garder la première place en tant que locuteur.

¹⁰⁵. Les auditrices du chant du poète sont ainsi invitées à se projeter dans l'espace – à la fois réel, fictif et mythique – qu'a construit le récit.

¹⁰⁶. Le dernier motif choisi est donc celui de l'inspiration divine du poète, employé dans le second sonnet dédicatoire (fol. 10r) et surtout dans l'épisode de la rencontre entre Daphnis et Apollon (fol. 87r).

Glossaire

De nombreux termes italiens relatifs à l'art des jardins dans la seconde moitié du XVI^e siècle ne peuvent trouver d'équivalent immédiat dans d'autres langues, soit qu'ils correspondent à des structures typiques de l'époque, soit qu'ils possèdent des significations différentes en fonction du contexte. Sensible à cette difficulté, Claudia Lazzaro en a tiré parti dans son livre sur les jardins italiens de la Renaissance, qui a pour la première fois tenté une approche technique d'ensemble¹. J'ai voulu d'une certaine manière poursuivre son propre travail sur ces problèmes de vocabulaire : compléter certaines de ses remarques, tenir compte des recherches plus récentes, introduire d'autres champs lexicaux (par exemple les allées et les jeux d'eau)². Mais il s'agit d'une optique légèrement différente. En effet, le but de ce glossaire est d'abord d'expliquer chaque mot laissé en italien dans le corps de l'étude, en renvoyant à un arrière-plan technique qu'il aurait été trop long et inconfortable de détailler à chaque fois. Si ce faisant il propose lui-même une approche technique de l'art des jardins, elle ne se prétend ni systématique, ni exhaustive. Autrement dit, cette présentation classée alphabétiquement n'est pas un « vocabulaire » ni un « dictionnaire », mais bien un « glossaire ».

On trouvera donc pour chaque terme une définition, descriptive et historique, assortie d'une liste abrégée des sources qui proposent une explication lexicale ou bien d'où sont tirés les exemples cités dans la notice, ainsi que des études les plus utiles pour leur compréhension. Pour les textes, je suis parti des descriptions contemporaines et des traités, en privilégiant ceux des auteurs toscans Girolamo Gatteschi da Firenzuola, Giovanvettorio Soderini, Agostino Del Riccio et Giovanni Antonio Popoleschi, ainsi que celui du Lucquois Giovanni Saminati³. Les multiples renvois d'un terme à l'autre cherchent à rendre compte

¹. Lazzaro, 1990 (voir en particulier p. 6).

². Pour une analyse lexicographique poussée, on dispose désormais d'un premier outil offert par les recherches systématiques de Roccasecca, 1990, mais qui s'étendent sur toute l'histoire des jardins, alors que le domaine est ici restreint à la Renaissance et surtout à la seconde moitié du XVI^e siècle ; j'ai également utilisé des travaux plus récents sur les réalisations et les traités toscans de cette période, qui ont permis de mieux comprendre certains aspects techniques comme les structures liées à la chasse (*bandita*, *ragnaia*, etc.) ou encore l'ornementation des grottes (*spugne*, etc.).

³. Les dictionnaires de langue anciens, comme celui de l'Accademia della Crusca publié à partir de 1612, n'ont pas été directement sollicités dans les notices, dans la mesure où ils fixent des usages qui ne reflètent que partiellement la terminologie technique propre aux jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle. Ils

des flottements lexicographiques, ainsi qu'à résumer certains principes de la composition du jardin, notamment dans ses différents traitements du végétal et de l'eau (voir notamment les entrées *giardino* et *acqua*). De même, pour certains types de plantations sont précisées les essences fréquemment employées, qui donnent un reflet de la palette horticole des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle. Rappelons enfin au sujet des mesures que le *braccio fiorentino* équivaut à environ 58,3 cm⁴.

Acqua : voir notamment le lexique concernant les infrastructures hydrauliques (par exemple *acquedotto* ; *bottino* ; *bronzina* ; *chiave* ; *cisterna* ; *condotto* ; *conserva*), les « jeux » d'eau (*bollore d'acqua* ; *scherzo d'acqua* ; *zampillo d'acqua*), les types de fontaines (*bagno* ; *catena d'acqua* ; *peschiera* ; *teatro d'acqua* ; *tonfano* ; *vivaio*), leurs éléments formels (*pila* ; *tazza* ; *vaso*), les matériaux utilisés dans l'ornementation des grottes (*colatura d'acqua* ; *conchiglia* ; *spugna*).

Acquedotto : conduite hydraulique (*condotto*) qui permet l'arrivée d'eau pour l'alimentation d'un jardin ; par extension, ensemble des installations assurant la rétention (*conserva*, *bottini*, *peschiere*, etc.) et la circulation (*condotti*) de l'eau dans un grand jardin. Pour Pratolino, on dispose d'une description technique très complète accompagnée de plans par Giuseppe Ruggieri en 1757 (fig. 10-11), ainsi que d'un autre plan annoté datant de 1736 (fig. 7). Le terme peut aussi s'appliquer à une circulation d'eau courante (du type *canaletto*), visible et non souterraine : c'est le cas pour l'allée dite des Cent Fontaines à la villa d'Este, dont les trois canalisations qui amènent l'eau depuis la fontaine de Tivoli jusqu'à la fontaine de Rome sont indiquées comme « *tre acquedotti scoperti* ».

Sources : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 260r (éd. Coffin, 1960, p. 147) ; Ruggieri, 1979.

Bibliographie : Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985, p. 110-114 ; Zangheri, 1979, vol. I, p. 139-143 ; Zangheri, 1981.

Appartamento : voir *compartimento*.

Ara, *arella*, *areola* : voir *spaldo*.

Asprone : variété volcanique de *spugna* correspondant à un tuf noir.

Source : Caro, 1957-61, vol. I, p. 105.

Bibliographie : Morel, 1998, p. 9.

permettraient sans aucun doute d'affiner certains problèmes lexicographiques, mais, encore une fois, le but suivi ici est d'avant tout d'éclairer le vocabulaire employé dans les sources que cite cette étude.

⁴. Voir entre autres Diaz, 1976, p. XV.

Bagno : bassin ornemental (*pesciera, vivaio*), plus particulièrement destiné à la baignade. C'est le cas par exemple du petit canal qui termine la série orientale des *tonfani* à Pratolino et se prolonge par les trois *vivai*, et dont le fond est décoré d'un pavement en mosaïque (« *un bagno tutto imbrecciato di pietre di varii colori e ne son fatti scompartimenti mirabili* »). Le terme s'applique aussi à certaines grottes comme le « *bagno della stufa* » au rez-de-chaussé du palais, qui sert d'étuve grâce à une alimentation en eau chaude.

Source : Vieri, 1586, p. 36 et 46 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409 et 3415).

Bandita : *bando* (nom générique d'une catégorie de lois dans la législation médicéenne) qui interdit ou limite la chasse, l'oisellerie ou la pêche dans un territoire donné ; par extension, ce territoire lui-même. Dans la Toscane de la seconde moitié du XVI^e siècle, il s'agit souvent d'une réserve de chasse instituée autour d'une *fattoria* grand-ducale, comme c'est le cas à Pratolino (selon les dispositions publiées par le *bando* du 22 septembre 1568, renouvelées par le *bando* du 15 avril 1581).

Bibliographie : Cascio Pratilli, 1998a ; Farnetti, 1998.

Barchessa : bâtiment de service servant généralement de réserve ou d'entrepôt, dont la façade s'ouvre sur l'extérieur par des arcades ; c'est une structure typique des villas de la plaine du Pô et de Vénétie à partir du XV^e siècle.

Bibliographie : Azzi Visentini, 1996, p. 339, note 11.

Barco (plus rarement *varcho*, *bargo* ou *parco*, diminutif *barchetto*) : enceinte plantée principalement d'arbres (surtout forestiers), de disposition plus ou moins irrégulière. Le terme, qui doit dériver du latin tardif *paricum*, désignerait au moins dès le XIV^e siècle, selon Luigi Dami, un terrain enclos et riche en gibier (comme le latin classique *vivarium*), servant de réserve de chasse (voir à ce sujet *bandita*). Il semble que ce type de « parc de chasse » ait été fréquent au XV^e siècle dans le nord de l'Italie, notamment à Milan sous les Visconti et les Sforza. Antonio Averlino dit Filarete prévoit ainsi une réserve de chasse pour la cité idéale de Sforzinda, décrite dans son *Trattato di architettura* (1461-1464), dédié au duc Francesco Sforza ; d'après David R. Coffin, ce serait son fils le cardinal Ascanio Sforza, passionné de chasse, qui aurait introduit à Rome le modèle du *barco* vers la fin du *Quattrocento*. Dès lors les cardinaux en feront souvent aménager aux environs de Rome, comme le *barco* créé par le cardinal Raffaele Sansoni Riario à Bagnaia, à partir de 1514. Progressivement, le *barco* a dû acquérir une fonction « ornementale » et plus seulement pratique, déjà sensible dans le projet idéal qu'en propose Francesco di Giorgio Martini (avant 1486), lequel, par rapport à Filarete, insiste sur les plantes à choisir et n'évoque plus le plaisir seigneurial de la chasse, et surtout dans le *barco* de Catherine Cornaro à Altivole commencé en 1491, une enceinte de quarante-cinq hectares où sera réalisé un palais

résidentiel avant son incendie en 1509. Au cours du XVI^e siècle, le *barco* garderait ainsi son sens premier tout en désignant un type de jardin, proche du *bosco* ou *selvatico*, caractérisée par des plantations majoritairement arborées, divisées d'allées et encloses par un mur d'enceinte, sans que des animaux y soient nécessairement élevés. C'est ce que remarque Fabio Arditio à la villa Lante à Bagnaia lors de la visite de Grégoire XIII en 1578 (après les transformations dues au cardinal Gambara) : « *Prima che la Sua Santità entrasse in Bagnaia vidde il barco vicinissimo al castello, il quale, per essere voto d'animali, ritiene solo il nome di barco, essendo ora uno sopramodo bello et delizioso giardino con bellissimi viali, coperti da l'ombre di diverse sorti d'arbori, la maggior parte fruttiferi.* » Le terme *barco* peut alors désigner une villa dont une partie ou bien l'ensemble du jardin répond à ce type : le premier cas s'observe pour Bagnaia, par exemple dans l'inventaire rédigé en 1588 après la mort du cardinal Gambara (*Descrittione del bargo di Bagnaia*) ; le second pour Pratolino, notamment dans la description anonyme connue par les copies des bibliothèques Vaticane et Riccardiana. À Caprarola, le jardin entourant la *palazzina* commencée en 1584 est appelée *Barchetto*, pour le distinguer du *Barco*, parc de chasse précédemment aménagé dans le domaine.

Sources : Arditio, BAV Urb. 818, fol. 229r (éd. Orbaan, 1920, p. 389) ; BAV Barb. 5341, fol. 204r-211v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171-177) et BRF Ricc. 2312, fol. 125r-131r ; *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990 ; Filarete, 1972, vol. II, p. 602-607 ; Francesco di Giorgio Martini, 1967, vol. I, p. 107-109.

Bibliographie : Azzi Visentini, 1996, p. 119 ; Coffin, 1979, p. 111-145 ; Dami, 1924, p. 40, note 24 ; Eiche, 1985, p. 173 ; Farnetti, 1998 ; Vincenzo Fontana, « Il barco di Caterina Cornaro, Altivole », dans Azzi Visentini – Fontana, 1988, p. 86-87 ; Lauterbach, 1996, p. 129-130 ; Lazzaro, 1990, chapitre 5, en particulier p. 110-111.

Bollore : jeu d'eau produisant un « bouillonnement », généralement à la surface d'un bassin. Ainsi, dans sa description de la fontaine de Giovanni Gaddi à Rome (1538), Annibale Caro s'attache à expliquer comment un tel effet est obtenu : « *Ma l'altra parte più grande di essa [acqua] la mette nel pelaghetto descritto, e quivi si sparte in più zampilli ; donde schizzando con impeto, truova il bagno del pelaghetto che fa la resistenza, e rompendola viene a fare un bollore e un gorgoglio bellissimo e simile al sorger de l'acqua naturale.* » Le terme est par exemple employé pour la fontaine en forme de table dans l'inventaire de Bagnaia (1588) : « *una fonte longa a modo di tavola con cinque bollori, over cannelli d'acqua con schizzi da bagnare di qua e di là* ». Ces textes montrent d'ailleurs que les expressions *cannello d'acqua* et *gorgoglio d'acqua* (mot à mot « tube » et « gargouillis »), insistant sur la conformation ou sur le bruit produits par l'eau, désignent des variations sur le thème du *bollore*, du jaillissement maîtrisé par l'art des fontainiers. La vue de Lauro (1616) indique aussi pour la villa Mattei du Celio des « *bollori d'acqua* » (fig. 102, n° 30) et même une « *Fontana del Bollore* » (n° 13).

Sources : Caro, 1957-61, vol. I, p. 106-107 ; *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 198v, p. 330.

Bosco ou *boschetto* : équivalent de *selvatico* (voir également ce terme). Plantation d'arbres forestiers, majoritairement persistants, souvent disposés en quinconce et séparés par des

allées au tracé plus ou moins régulier, formant un ensemble généralement situé à l'intérieur d'un *giardino* ou d'un *barco* plus grand. Mais le *bosco* peut occuper l'essentiel du jardin, comme c'est le cas à Bomarzo. Il est souvent orné de sculptures, de fontaines et de grottes. Il faut insister sur la grande diversité de la palette végétale : dans son projet de « *giardino di un re* », Del Riccio donne par exemple une liste de plantes pour les quatre *laberinti* ou *boschetti* composant le « *bosco regio* », qui sont aménagés avec des *cerchiate*, en précisant souvent « *di più sorti* », ce qui peut signifier différentes espèces ou variétés. On rencontre ainsi : *cipressi* (cyprés, *Cupressus sempervirens* L.), *lauri regi* ou *lauri di Trabisona* (laurier-cerise, *Prunus laurocerasus* L.), *pini* (pin parasol, *Pinus pinea* L. ou pin sylvestre, *Pinus sylvestris* L.), *sugheri* (chêne-liège, *Quercus suber* L.), *corbezzioli* (arbousier, *Arbutus unedo* L.), *ginepri* de deux sortes (genévrier, dont *Juniperus communis* L.), *nassi* (if, *Taxus baccata* L.), *agrifogli* de deux sortes (houx, dont *Ilex aquifolium* L.) la *sabina* (sabine, *Juniperus sabina* L.), deux variétés de *rododendro* ou *oleandro* (laurier-rose, *Nerium oleander* L.), *mortelle* de quatre sortes (myrte, dont *Myrtus communis* L.), la *lentaggine* (laurier-tin, *Viburnum tinus* L.), *bossoli* (buis, *Buxus sempervirens* L.), *dentisti* (peut-être lentisque, *Pistacia lentiscus* L., ou térébinthe, *Pistacia terebinthus* L.), *ellero* de plusieurs sortes (lierre, dont *Hedera helix* L.), *scope* (sans doute barbarée vulgaire, *Barbarea vulgaris* R. Br.), *lecci* (chêne vert, *Quercus ilex* L.), *ulivi* de plusieurs sortes (olivier, *Olea europaea* L.), *abeti* (sapin, *Abies alba* Miller), *pezzi* (épicéa, *Picea abies* (L.) Karsten), *allori nostrali* de deux sortes (laurier commun, *Laurus nobilis* L.), le *teuerion betico* (sans doute germandrée ligneuse, *Teucrium fruticans* L.), la *palma* (sans doute palmier dattier, *Phoenix dactylifera*), le *cefaglione* (palmier doum, *Chamaerops humilis* L.), enfin des agrumes. Dans l'ensemble du *barco* de Pratolino, les arbres semblent généralement répartis par espèces, composant des unités appelées *boschi* comme le « *bosco di abeti* » autour de la chapelle ou le « *bosco di lauri tribisondi* » près du Parnasse, mentionnés par Vieri. Le diminutif « *boschetto* » a sans nul doute un sens affectif chez Vicino Orsini, qui qualifie ainsi dans ses lettres son jardin de Bomarzo.

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 55r (éd. Heikamp, 1981, p. 85) ; Vieri, 1586, p. 30 et 47 (éd. Barocchi, 1977, p. 3405 et 3415).

Bibliographie : Bredekamp, 1989 ; Lazzaro, 1990, chapitre 2, en particulier p. 24-25 et 44 ; chapitre 5, en particulier p. 121 ; MacDougall, 1972 ; Mader - Neubert-Mader, 1987, p. 88-95 ; Varoli Piazza, 1991.

Bosco ou *boschetto da tordi* : synonyme d'*uccellare*, *uccellatoio*. Plantation d'arbres et d'arbustes à feuillage persistant, destinée à la capture des oiseaux passagers comme les moineaux (*passeri*) et surtout les grives (*tordi*). Généralement située au sommet d'une colline, de forme carrée ou éventuellement circulaire, elle comprend souvent un abri pour les chasseurs mais aussi pour les personnes assistant au spectacle de la chasse. Comme la *ragnaia* et dans une moindre mesure le *paretaio*, c'est une structure très fréquente dans les villas toscanes : le *Trattato degli arbori* de Soderini fait fréquemment allusion à ces aménagements pour l'oisellerie. Les essences à employer sont par exemple données par Del Riccio, dans une

liste moins fournie que celle pour le *bosco regio*, qui comprend : *mortelle* (myrte, *Myrtus communis* L.) et *bossoli* (buis, *Buxus sempervirens* L.) sur le pourtour, et au centre *lauri di Trabisonda* ou *lauri regi* (laurier-cerise, *Prunus laurocerasus* L.), *pezzi* (épicéa, *Picea abies* (L.) Karsten), *allori* (laurier commun, *Laurus nobilis* L.), *lecci* (chêne vert, *Quercus ilex* L.), *dentistii* (peut-être lentisque, *Pistacia lentiscus* L., ou térébinthe, *Pistacia terebinthus* L.), *lentaggini* (laurier-tin, *Viburnum tinus* L.), *sabine* (sabine, *Juniperus sabina* L.), le *tenerion betico* (sans doute germandrée ligneuse, *Teucrium fruticans* L.), *agrifogli* (houx, *Ilex aquifolium* L.), *ginepri* (genévrier, *Juniperus communis* L.), *sugheri* (chêne-liège, *Quercus suber* L.), *cipressi* maintenus bas (cyprés, *Cupressus sempervirens* L.), *corbezzoli* (arbousier, *Arbutus unedo* L.). On peut user d'appaux pour attirer les oiseaux, piégés au moyen de filets ou de glu (*pania*) appliquée sur les branches des arbres. Le *boschetto da tordi* de la villa de Bernardo Vecchietti près de Florence était renommé : Del Riccio y fait allusion, et surtout Borghini en décrit longuement l'agencement complexe dans *Il Riposo*.

Sources : Borghini, 1584, p. 129-135 ; Del Riccio, BNCF Targ. 56, chapitre 31, vol. I, fol. 195r-196r ; Soderini, 1902-07, vol. III, en particulier p. 288-305.

Bibliographie : Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 75 -77 ; Conforti, 1992, p. 80-84 ; Wright, 1976, vol. I, p. 73-74.

Bottino : petite cuve servant de réservoir d'eau (voir *conserva*). Dans le réseau hydraulique d'un jardin comme Pratolino, des *bottini* sont prévus sur les conduites principales à intervalles réguliers (augmentant avec le degré de pente), afin de pouvoir les inspecter et de purger la boue qui s'y dépose, et aux points de bifurcation ou de dérivation.

Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 358-359.

Brolo ou *bruolo* : désigne un jardin d'arbres fruitiers (*frutteto*) dans le nord de l'Italie, particulièrement en Vénétie. Le sol est généralement traité en *prato*.

Source : Doni, 1977, p. 3337.

Bibliographie : Azzi Visentini - Fontana, 1988, p. 47.

Bronzina : mécanisme plus complexe que la *chiave*, servant de même à réguler le débit d'un *condotto*.

Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 359.

Canaletto : bassin de forme allongée permettant une circulation d'eau courante. Par exemple, au second niveau de la fontaine de Tivoli à la villa d'Este (fig. 106), le bassin semi-circulaire qui reçoit les eaux s'écoulant des trois figures de la *Sibylle*, de l'*Erculaeno* et de l'*Aniene* constitue un « *canaletto* » qui sert ensuite à alimenter le grand « *vaso* » central, d'où l'eau déborde en formant une cascade.

Source : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 257v-258r (éd. Coffin, 1960, p. 146).

Cannello d'acqua : voir *bollore*.

Casina ou *casino* : littéralement « petite maison ». À l'origine, le terme semble surtout s'appliquer à une construction servant de pavillon de chasse, associée ou non à un *barco*, comme à la résidence papale de La Magliana, créée à partir d'Innocent VIII près de Rome, au sud de la Porta Portese. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, il semble en revanche avoir un emploi très large, pouvant désigner un palais (le Casino de San Marco à Florence) ou même une villa (la Casina de Pie IV au Vatican), en insistant semble-t-il sur son caractère intime, dans une situation suburbaine ou campagnarde ; mais il s'applique aussi à des constructions beaucoup plus modestes. Ce champ lexical se trouve en partie éclairé par l'inventaire de la villa Lante à Bagnaia rédigé en 1588 : si la maison du gardien est qualifiée de « *Casino del Guardiano* », le pavillon Gambarà – qui correspond typologiquement à la dislocation du palais en deux corps de bâtiment – est désigné comme « *palazzo detto il palazzino del barco* » (voir *palazzina*).

Source : *Descrittione di Bagnaia*, 1990, fol. 196v-197r, p. 329.

Bibliographie : Coffin, 1979, p. 111-145.

Catena d'acqua : canalisation rectiligne en pente, formée par une série de vasques se déversant les unes dans les autres (en « chaîne ») et constituant une sorte de cascade architecturée, par exemple à la villa Lante à Bagnaia (fig. 113), où elle est décrite par l'inventaire de 1588 comme « *una fonte nominata la Catena* », ou devant la Palazzina du palais Farnèse de Caprarola (synonyme de *scala d'acqua*). Le *stradone* de Pratolino, où l'on retrouve une série de fontaines successives (fig. 48-49), est aussi qualifié de « *catena* » sur le dessin de Guerra montrant la *Lavandière* (fig. 51).

Source : *Descrittione del Borgo di Bagnaia*, 1990, fol. 211r, p. 330.

Bibliographie : Berger, 1974 ; Esposito, 1986.

Caverna : synonyme de *spelonca*. Par exemple, les trois niches creusées dans le mont artificiel qui domine la fontaine de la Sibylle à Tivoli (fig. 106) sont indiquées comme « *grotte o caverne del monte* ».

Source : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 257r (éd. Coffin, 1960, p. 146).

Cerchiata : arceau de menuiserie (en général en bois de châtaignier) ou de ferronnerie, qui sert de support à des plantes grimpantes, utilisé notamment pour les berceaux (*cerchiate* ou *pergole a mezza botte*) et d'autres architectures de verdure (*cupole*, *incerchiate*, *padiglioni*). Del Riccio mentionne par exemple dans la vigna d'Hippolyte d'Este sur le Quirinal à Rome des « *cerchiate a mezza botte con le cupole et parte che avea fatto fare di castagno, et quelle erano ricoperte d'ellere verdeggiante et allori* ». Utens figure des *cerchiate* rectilignes dans le jardin de l'Ambrogiana (fig. 97), et curvilignes à la Petraia (fig. 96).

Source : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. II, fol. 374r.

Bibliographie : Lazzaro, 1990, p. 48-49 ; Varoli Piazza, 1991.

Chiave : dispositif assurant l'ouverture ou la fermeture d'une conduite d'eau, souvent installé au niveau d'un *bottino*, utilisé notamment pour déclencher les *scherzi d'acqua* (voir aussi *bronzina*).

Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 359.

Chiocciola : voir *conchiglia*.

Cisterna : synonyme de *conserva*. Saminati préconise par exemple de disposer d'une « *gran cisterna o conserva d'acqua piovana* » lorsque l'eau courante fait défaut. Comme tout réservoir d'eau, elle peut servir à l'élevage des poissons, ainsi que le recommande Del Riccio (voir aussi *peschiera* et *vivaio*, termes connotant une plus grande valeur ornementale).

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 69v ; Saminati, 1964, p. 257.

Colatura d'acqua : concrétion calcaire (*tartaro*) en forme de stalactite. Vasari recommande ainsi pour le revêtement des grottes les « *colature d'acque petrificate, che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo d'alcune congelazioni d'esse acqua ne' luoghi dove elle son crude e grosse* », comme à Tivoli, au lac Piè di Luco, en Toscane dans la rivière Elsa et au mont Morello (d'où proviennent les pierres pour les ornements rustiques de Castello). Voir plus généralement *spugna*.

Source : Vasari, 1967, vol. I, p. 86.

Bibliographie : Morel, 1998, p. 10-21.

Compartimento ou *scompartimento* : synonyme d'*appartamento*, *partimento* ou *spartimento*. Au sens large, ces différents termes peuvent être définis comme une unité géométrique résultant de la division d'un ensemble (voir *quadro*) grâce à des allées ; ils s'appliquent ainsi à cette opération de partition (en particulier *spartimento*) comme à son résultat. Soderini parle par exemple de « *quadri scompartiti dai loro viottoli* ». Généralement des haies basses (*siepi*, *spallierette*) limitent la bordure des *compartimenti*. Firenzuola explique ainsi qu'il faut « *comporre le viottole scompartite in croce del giardino* », puis « *ne i quadri del detto giardino, scompartiti in croce, creare certi viottoletti fatti per corre gl'erbaggi, scompartendo ancora questi in croce et facendo loro certe spallierette basse di qua e di là* ». La « compartimentation » joue un rôle essentiel dans la disposition des plantes dans les jardins botaniques (voir également *spaldo*).

Sources : Firenzuola, 1981, p. 307 ; Soderini, 1902-07, vol. II, p. 14.

Bibliographie : Coffin, 1991, p. 173-178 ; Lazzaro, 1990, chapitre 2, en particulier p. 33-43 et p. 292, note 49 ; Tongiorgi Tomasi, 1983b, 1984a et 1989.

Conca : voir *conchiglia*.

Conchiglia ou *conchiglio* : « coquille » ou « coquillage » (exosquelette de mollusque pouvant appartenir aux classes zoologiques modernes des bivalves ou des gastéropodes), utilisé dans l'ornementation des grottes artificielles. Les textes emploient aussi les termes *nicchi*, *chiocciolate*

(s'appliquant plutôt aux gastéropodes) et *conche marine* (de dimensions plus importantes). Par exemple, Vasari explique qu'on doit appliquer sur l'enduit frais « *per fregi e spartimenti, gongole, telline, chiocciole maritime, tartarughe e nicchi grandi e piccoli, chi a ritto e chi a rovescio* ». Voir aussi *madreperla*.

Source : Vasari, 1967, vol. I, p. 87.

Bibliographie : Acidini Luchinat, 1990a, p. 97-98, et 1990b, p. 553-558.

Condotta : canalisation souterraine servant à l'alimentation en eau ; elles sont très souvent réalisées en plomb, comme à Pratolino. Voir aussi *acquedotto*.

Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 358.

Congelazione d'acqua : voir *tartaro*.

Conserva, conservone : grande cuve de maçonnerie, souterraine ou découverte, alimentée en eau par une conduite (*condotto*) et servant de réservoir pour l'alimentation des fontaines situées à un niveau inférieur (voir aussi *bottino, cisterna, ricetto*). Le terme indique une fonction plus utilitaire qu'ornementale par rapport à *peschiera* ou *vivaio*. Del Riccio explique que l'un des principaux modes d'alimentation hydraulique des grands jardins consiste à disposer une série de *conserva* selon la pente, l'eau se déversant de l'une dans l'autre, comme à Pratolino ou à Bagnaia, ou bien d'avoir recours à une *conserva* de grande capacité, comme à Boboli ou à Castello. Il utilise également l'expression « *conserva di tenervi per entro la neve e ghiacci* » pour les citernes où l'on entrepose de la neige et de la glace en hiver afin d'en disposer l'été, autrement dit les glaciers (les termes *ghiacciaia* et *neviera* paraissent peu courants au XVI^e siècle ; on rencontre en revanche *pozzo, pozzo del ghiaccio*, etc.).

Source : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 32v-33r et 63r.

Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 356-357.

Crociata : aménagement en forme de croix ; en particulier, on parle de *crociata di pergole* pour deux allées orthogonales couvertes de *pergolati*, dont le centre est souvent traité en *padiglione* (voir ces deux termes), par exemple dans le jardin inférieur de la villa d'Este à Tivoli.

Source : *Descrizione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 249r (éd. Coffin, 1960, p. 143).

Cupola : voir *cerchiata* et *padiglione*. Soderini parle par exemple de « *cupole o padiglioni* » lorsqu'il traite des *spalliere*.

Source : Soderini, 1902-07, vol. III, p. 251.

Fagianeria : voir *pollaio*.

Fattoria : au sens strict, habitation du *fattore* (administrateur ou intendant) d'un domaine rural (on rencontre plus spécifiquement l'expression *casa di fattoria*). Par dérivation, le domaine agricole lui-même, qui regroupe généralement plusieurs *poderi* autour d'une *villa*

qui en constitue le cœur (voir *podere*). Cette ambivalence (bâtiment ou propriété) reproduit en quelque sorte celle du mot *villa*, dont la *fattoria* peut être synonyme. Pour plus de clarté, on réservera l'appellation *fattoria* au domaine d'ensemble (voir à ce sujet *villa*).

Bibliographie : Gobbi Sica, 1998.

Filare : plantation d'arbres ou d'arbustes en ligne. Voir en particulier *ragnaia*.

Fontana : le terme désigne génériquement une « fontaine » ou dispositif ornemental utilisant l'eau sous forme courante, tout comme *fonte* (du latin *fons* : source ou fontaine). Dès lors, il peut aussi s'appliquer à une fontaine décorant l'intérieur d'une grotte de jardin, ou à la grotte elle-même. C'est précisément ce que relève le voyageur écossais Moryson lors de sa visite à Pratolino : « *I call these by the name of Fountaines, vulgarly called Fontana, which are buildings of stone, adorned with many carved Images distilling water, and such are placed in most parts of Italy in the marketplaces, open and uncovered : but in this and like Gardens, these Fountaines are wrought within little houses, which house is vulgarly called grotta, that is, Cave (or Den), yet are they not built under the earth but above in the manner of a Cave* » (« Je les appelle du nom de fontaines, qui correspond à l'appellation vernaculaire *fontana*, ce qui désigne des édifices de pierre décorés de statues d'où s'écoule de l'eau, tels qu'on en trouve sur les places publiques dans la plupart des régions d'Italie ; mais dans ce jardin et ceux du même type, ces fontaines sont bâties à l'intérieur de petites maisons, chacune étant appelée *grotta*, ce qui signifie grotte (ou tanière), bien qu'elles ne soient pas souterraines mais construites en surface à la manière d'une grotte ». Il ajoute plus loin : « *Under the Pallace there is a Cave, vulgarly called la grotta Maggiore (which and like Conduits made as is abovesaid, I will hereafter call fountaines, because they are so vulgarly called)* ». De même, Baldinucci parle à propos de la grotte des Animaux à Castello de « *la bellissima fonte, che si chiama la Grotta* ». Cette ambivalence donne lieu chez Vasari à une tentative d'inventaire typologique basé sur les modèles antiques, qui distingue fontaines à candélabre (à *tazza*), fontaines murales (grottes, nymphées), étuves (*stufe*) et fontaines « naturalistes » : « *Sì come le fontane, che ne i loro palazzzi, giardini et altri luoghi fecero gl'antichi, furono di diverse maniere (cioè alcune isolate con tazze e vasi d'altre sorti, altre allato alle mura, con nicchie, maschere o figure et ornamenti di cose maritime, altre poi per uso delle stufe più semplici e pulite, et altre finalmente simili alle salvatiche fonti che naturalmente surgono nei boschi), così parimente sono di diverse sorti quelle che hanno fatto e fanno tutta via i moderni.* »

Sources : Baldinucci, 1974-75, vol. V, p. 8 ; Moryson, 1907-08, vol. I, p. 327-328 ; Vasari, 1967, vol. I, p. 85-86.

Fonte : voir *fontana*.

Frasconaia : synonyme de *paretaio* et *tesa*.

Frutteto : verger d'arbres fruitiers (synonymes : *fruttiera*, *pomario*, *verziere*, ou encore *brolo* en Italie septentrionale). Il comprend le plus souvent des *spalliere* sur son pourtour, des allées éventuellement couvertes de *pergolati* où poussent des vignes, et des arbres fruitiers régulièrement plantés sur un *prato*, de forme libre ou naine : Del Riccio parle dans ce dernier cas de « *frutteto nano* ». Il est parfois décoré de manière complexe, composant alors un véritable *giardino di frutti*.

Source : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 26r-31r (éd. Pozzana, 1990, p. 181-186).

Bibliographie : Pozzana, 1990a et 1992.

Fruttiera : terme utilisé en Toscane pour *frutteto*.

Bibliographie : Pozzana, 1990a et 1992.

Gallinaio ou *gallinaro* : voir *pollaio*.

Gamberaia : vivier (*peschiera*, *vivaio*) destiné à l'élevage des crustacés ; c'est le terme utilisé dans l'historiographie pour désigner les deux séries de bassins à déversement du *barco vecchio* de Pratolino, bien que les documents du XVI^e siècle parlent de *tonfani*.

Ghiacciaia : « glacière » ; voir *conserva*.

Giardino : 1) au sens strict, jardin planté majoritairement d'herbacées, comme l'*orto*, dont il peut se distinguer par un décor sculpté, par exemple une fontaine (voir *orto*) ; 2) dans son acception la plus large et générique (« jardin »), un *giardino* est presque toujours divisé en différentes parties selon le type de culture. À partir d'un large éventail de sources écrites et visuelles, Claudia Lazzaro a mis en évidence un schéma tripartite qui semble dominer la conception des jardins du XV^e au XVI^e siècle, et que reflète plus ou moins clairement la terminologie : jardin d'arbres et arbustes forestiers (*bosco*), jardin d'arbres fruitiers (*frutteto*) et jardin d'herbacées (*orto* ou *giardino*). Les recommandations de Soderini, au tout début de son *Trattato della coltura degli orti e giardini* – rédigé entre 1588 et 1596 –, distinguent ainsi plusieurs catégories qui recoupent à peu près cette tripartition et explicitent en tout cas le principe de division typologique en fonction des cultures végétales : « *Dee avere il giardino, oltre all'avere nella meno utile e più occupata parte il salvatico* [voir ce terme], *contenere in sé tre partimenti ; il verziere per i fruttiferi arbori* [voir *giardino di frutti*], *che sotto abbiano lo spazio netto pulito e spazzato, con erbosa prateria verde* [voir *prato*] *ove altrove non si lavori che sotto ed attorno gli arbori ; un quadro* [voir ce terme] *grande, o in altra forma per gli erbaggi da orto ; ed altro un po' minore per le erbette da insalata, al quale ne sia aggiunto un altro più piccolo d'erbette da fiori dette coronarie* [voir *giardino di fiori*], *distinto in vari componimenti* [voir *compartimento*] *pieni di vari fiori, assegnadone a ciacheduno una sorte, che così acconciamente campeggerà.* »

Source : Soderini, 1902-07, vol. II, p. 1.

Bibliographie : Lazzaro, 1991, chapitre 2, en particulier p. 20 et p. 291, notes 1 et 4 ; Pozzana, 1990a, p. 42-44.

Giardino di fiori : *giardino* consacré principalement à la culture des plantes fleuries. Selon Ada Segre, les jardins de fleurs se rattachent en fait à deux traditions différentes. Dans la première, liée à la survivance de l'*ars coronaria* antique, il s'agit d'un jardin « bouquetier » destiné à la confection de couronnes et de guirlandes de fleurs, notamment pour les cultes religieux. Initialement associé à l'*orto* (voir *giardino* et la citation de Soderini), il tend progressivement à s'en distinguer. Giovan Battista Della Porta sépare ainsi l'*hortus coronarius* de l'*hortus olitorius*, où sont cultivées des plantes alimentaires. S'enrichissant en plantes exotiques au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, ce jardin semble évoluer vers un second type, qui le supplantera au début du XVII^e siècle : le jardin dit à *scompartimenti di fiori*, essentiellement consacré à la culture de fleurs bulbeuses. Ajoutons que cette transformation est déjà sensible dans les jardins toscans de la fin du XVI^e siècle. Le *giardino de' fiori* proposé par Del Riccio pour le « *giardino di un re* », de plan carré et d'une largeur de deux cents *braccia* (environ 58 mètres), est divisé en huit *quadri* triangulaires par des *viottole* en étoile, couvertes de *pergolati a mezza botte*. Le centre est décoré d'une fontaine. Sur le modèle du jardin botanique de Florence, chaque *quadro* est à nouveau divisé en *scompartimenti*, où n'est plantée qu'une seule variété de fleur, souvent « *pellegrina* » (exotique). Il précise qu'il est difficile d'obtenir des « *piante onorate che facciano cipolle* » (bulbeuses), mais que l'on peut en importer de différentes villes en Europe. Il mentionne ainsi différentes plantes, qui ne sont pas toutes de véritables « bulbeuses », dont : *muschi greci* (sans doute muscari d'Orient, *Muscari moschatum* W.), *narcisi lattati* (narcisse tazetta ou à bouquets, *Narcissus tazetta* L.), *iacinti bianchi* (jacinthe, *Hyacinthus orientalis* L.), *nemoni doppi* (anémone couronnée, *Anemone coronaria* L.), *peonie doppi* (pivoine double, *Paeonia officinalis* L.), *tulipani* (tulipe, *Tulipa* sp.), *giunchili di Spagna* (jonquille, *Narcissus jonquilla* L.), le *sambuco acquatico* (viorne obier ou boule-de-neige, *Viburnum opulus* L.), les *corone imperiali* (fritillaire ou couronne impériale, *Fritillaria imperialis* L.), les *gigli pellegrini* (lis « exotiques », dont sans doute le lis de Constantinople, *Lilium chalcadonicum* L.), et différentes *vivuoie* (sans doute œillet, *Dianthus caryophyllus*). Il semble que le premier jardin d'importance consacré spécifiquement à la culture des fleurs dans les villas médicéennes et reflétant d'assez près les prescriptions de Del Riccio soit celui créé à Boboli, en 1596, pour Christine de Lorraine au flanc nord du palais Pitti, visible en bas à droite dans la lunette d'Utens (fig. 82).

Sources : Della Porta, 1592, livre IX, p. 579-639 ; Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 47r-51r (éd. Heikamp, 1981, p. 72-78).

Bibliographie : Galletti, 1998, p. 60 (sur Boboli) ; Segre, 1996b.

Giardino di frutti : *frutteto* destiné principalement à l'ornement. L'expression apparaît notamment chez Del Riccio : outre le *bosco regio* et le *giardino de' fiori*, le modèle de « *giardino di un re* » comprend un *giardino de' frutti nani*, de mêmes dimensions que celui de fleurs. Il est

divisé en quatre *quadri* et orné d'une fontaine monumentale en son centre et de nombreux vases de fleurs. Les murs sont couverts de *spalliere* d'agrumes. Les arbres fruitiers, hauts de quatre à cinq *braccia* (environ 2,30 à 2,90 mètres), sont des variétés de *susini* (prunier, *Prunus domestica* L.), de *ciriegì* (griottier, *Prunus cerasus* L. et merisier, *Prunus avium* L., également dénommés cerisier, *Cerasus avium* DC.), de *fighi* (figuier, *Ficus carica* L.), de *giuggioli* (jujubier, *Zizyphus vulgaris* Lam.), de *lazzaruoli* (aubépine azarolier, *Crataegus azarolus* L.), de *melagrani* (grenadier, *Punica granatum* L.), de *mandorli* (amandier, *Amygdalus communis* L. ou *Prunus dulcis* (Miller) D.A. Webb), de *mele* (pommier, *Malus domestica* Borkh.), de *nespole* (néflier, *Mespilus germanica* L.), de *pere* (poirier, *Pyrus communis* L.), de *pesche* (pêcher, *Prunus persica* (L.) Batsch ou *Persica vulgaris* Mill.), de *viti* (vigne, *Vitis vinifera* L.) et d'*uve spine* (groseillier, *Ribes uva-crispa* L.).

Source : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 51r-54r (éd. Heikamp, 1981, p. 78-84).

Bibliographie : Pozzana, 1990a, p. 36-37.

Giardino di semplici : jardin planté majoritairement de plantes à usage médicinal (« simples »). L'expression s'applique notamment aux jardins botaniques, par exemple chez Del Riccio pour le Giardino delle Stalle à Florence ; on rencontre aussi la locution *orto dei semplici*, entre autres pour le jardin de Padoue (remarquons que le premier était orné d'une fontaine, ce qui pourrait justifier sa qualité de « *giardino* » : voir *orto*). Au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, avec l'enrichissement de la palette végétale, cette appellation – tout comme « *semplicista* » – tend progressivement à qualifier le jardin de fleurs à fonction ornementale (*giardino di fiori*), sans préjuger des éventuelles vertus médicinales des plantes qui y sont cultivées. C'est ainsi que la vue de la villa Médicis gravée en 1602 parle de « *Spartimenti di semplici* » (fig. 100, n° 47), tout comme celle de la villa Mattei par Lauro en 1616, qui légende « *Compartimenti de Semplici* » (fig. 102, n° 26). Voir également *giardino segreto*.

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 74v ; Porro, 1591.

Giardino pensile : jardin « suspendu », c'est-à-dire surélevé (du latin *pensilis*, bâti sur voûte). Au sens strict, il s'agit donc d'un aménagement qui repose au-dessus du vide grâce à une structure portante tel qu'un portique à arcades, et constitue une certaine prouesse technique, d'un point de vue architectural aussi bien qu'horticole. C'est le cas du *giardino pensile* réalisé de 1583 à 1585 sous la direction de Buontalenti à l'attique de la Loggia dei Lanzi à Florence, sur une terrasse qui termine l'aile ouest des Offices, grâce à un système d'élévation de l'eau et à de très nombreuses plantations en pots. Selon Del Riccio, ce jardin et celui créé dans le palais d'Alessandro Acciaiuoli avaient lancé une véritable mode dans l'aristocratie florentine, qui se mit à réaliser systématiquement des *giardini pensili* sur les terrasses de ses palais florentins. Soderini évoque quant à lui le modèle mythique des jardins suspendus de Babylone, et fait allusion à celui du palais de San Marco à Rome (Palazzo

Venezia), créé en fait au cours de la seconde moitié du XV^e siècle à partir de l'élection de Paul II en 1461, au-dessus d'un rez-de-chaussée accueillant les écuries – à une hauteur de cinq mètres par rapport au sol –, dans un cortile entouré d'un double niveau de loggias à arcades reprenant la formule du cloître monacal (il est possible d'y voir l'ancêtre de nos actuels jardins sur dalles ; l'architecte n'est pas connu, mais on pense généralement que Giuliano da Maiano, Alberti et Bernardo Rossellino ont travaillé à ce palais). Ce dernier exemple montre d'ailleurs que le *giardino pensile* constitue le plus souvent une forme de *giardino segreto*. Très fréquemment, c'est ainsi une terrasse bordant la demeure et s'ouvrant sur un vaste panorama qui se voit traitée en jardin, sans nécessairement reposer sur un niveau praticable : on en rencontre de multiples exemples dès la seconde moitié du XV^e siècle, comme au palais Piccolomini construit à partir de 1460 par Rossellino pour Pie II à Pienza, ou encore au palais ducal d'Urbino, construit après 1468 par Luciano Laurana (peut-être tous les deux sur un projet de Francesco di Giorgio Martini, comme le laisse entendre Vasari). À Urbino, Montaigne visite ce « petit jardinet de 25 pas ou environ », en notant d'ailleurs sévèrement que « la vue s'étend à mille autres montagnes voisines, et n'a pas beaucoup de grâce ». Il semble donc que la réelle nouveauté du jardin de la Loggia dei Lanzi reposait avant tout sur le système d'alimentation en eau – permettant de faire jouer des fontaines –, grâce à un procédé mis au point par le jardinier Domenico Boschi d'après Del Riccio, procédé pour lequel cependant l'intervention de Buontalenti, ingénieur hydraulique, a dû être fondamentale, ce dernier ayant également travaillé au palais Acciaiuoli comme l'explique son biographe Silvani.

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 37v-39v et 126r-v ; Montaigne, 1983, p. 257 ; Silvani, 1975, p. 13 ; Soderini, 1902-07, vol. II, p. 33-34 ; Vasari, 1967, vol. III, p. 11 et 13.

Bibliographie : Coffin, 1979, p. 27-31, et 1991, p. 11 (Palais San Marco) ; Keutner, 1956 (Loggia dei Lanzi) ; Rinaldi, 1981, p. 140-142 ; Tagliolini, 1994, p. 62-65.

Giardino segreto ou *segreto* : petit espace entièrement clos de murs et indépendant du reste du jardin (ce qui traduirait une rémanence de la conception médiévale de l'*hortus conclusus*), généralement situé au pied d'une façade latérale du palais et accessible uniquement depuis l'intérieur. Cultivé de fleurs, d'herbes aromatiques et de plantes médicinales (comme peut l'être n'importe quel *orto* ou *giardino*), ce type de jardin, très fréquent jusqu'au XVII^e siècle, correspond donc à un usage uniquement privé, en particulier à Rome puisque le reste de la propriété (*vigna*) est en principe ouvert au public. Son caractère intime et protégé lui permet éventuellement d'accueillir les espèces les plus rares ou fragiles, ce qui en fait une forme privilégiée du *giardino di semplici*. Par exemple, Vasari décrit celui de Castello, situé à gauche sur la lunette d'Utens (fig. 73) – l'autre n'ayant jamais été réalisé – comme un « *giardino segreto al quale si camina dal cortile delle stalle, passando per lo piano del palazzo e per mezzo le loggie, sale e camere terrene dirittamente* », mais qui donne aussi par une porte à l'ouest sur « *un altro*

giardino grandissimo tutto pieno di frutti » ; cet « *orto segreto* », dit aussi « *giardino di semplici* », est « *tutto pieno d'erbe straordinarie e medicinali* ». De même, on trouve à la villa d'Este de Tivoli un « *giardino secreto al primo piano delle stanze sopra la scala tutto circondato di muro con spalliere di cedri granati e rodofani, et è fatto appartamenti di semplici* », visible en haut à gauche de la vue de Dupérac (fig. 104).

Sources : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 252r-v (éd. Coffin, 1960, p. 144) ; Vasari, 1967, vol. V, p. 460 et 468.

Bibliographie : Coffin, 1991, p. 253-254 ; Lamarche-Vadel, 1997 ; Venturi, 1991.

Gioco d'acqua : synonyme de *scherzo d'acqua*. L'expression apparaît par exemple dans la description anonyme de la villa d'Este : « *giuochi d'acqua bellissimi, et inganni da bagnar, et pigliarsi piacere* ».

Source : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 259r (éd. Coffin, 1960, p. 147).

Gorgoglio d'acqua : voir *bollore*.

Gromma : synonyme de *tartaro*.

Grotta : du latin *crypta* (grec *kruptè*, voûte souterraine, du verbe *kruptein*, cacher). L'étymologie est notamment commentée par Paleotti à propos du vocable *grottesche* ; le cardinal insiste sur le caractère de lieu souterrain et retiré, tout en soulignant l'ambivalence sémantique : « *Noi diciamo che questo nome [crypta] è assai generale e che conviene ad ogni luogo scavato, o perforato, o altrimenti fabricato nelle caverne della terra per qualonque uso (...), e s'applica ancor alle sepolture (...). Ma di più abbraccia ogni luogo, se ben poco sotto alla superficie della terra, pur che sia alquanto ritirato e separato dal comune uso, sì come sono i luoghi che si sogliono fare per riporre frutti, vini, grani, legna, oglio e altri servizi della casa, (...) luoghi sotto terra per passeggiare, simili ai criptoportici.* » Il semble que pris dans un sens strict, le terme renvoie à une grotte artificielle, structure architectonique dont l'aspect extérieur (ou intérieur) tend à reproduire celui d'une caverne naturelle. Ainsi Vasari, dans son chapitre sur les « *fontane rustiche* », parle d'une « *altra specie di grotte più rusticamente composte, contrafacendo le fonti alla salvatica* ». Moryson évoque d'ailleurs l'ambiguïté lexicale entre *grotta* et *fontana* (voir l'observation citée à propos de ce mot). Cette apparence « sauvage » donnée par l'imitation « rustique » peut aussi se marquer dans les termes *caverna* et *spelunca* (voir aussi *ninfeo*).

Sources : Paleotti, 1961, II, 37, p. 425-430 ; Vasari, 1967, vol. I, p. 87.

Bibliographie (uniquement sur la terminologie au XVI^e siècle) : Castelli, 1999 ; Cenci, 1992.

Grotticella, grotticina : petite *grotta*. Ainsi les niches creusées dans la colline artificielle qui surmonte la fontaine de Tivoli à la villa d'Este (fig. 106) sont décrites comme des « *grotticelle* ».

Source : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 257v (éd. Coffin, 1960, p. 146).

Incerchiata : structure à base de *cerchiate* formant une véritable architecture, généralement couverte de plantes grimpantes, comme un *padiglione*. Guerra désigne par exemple la fontaine des Dauphins de Bagnaia, entourée d'un pavillon orthogonal de bois, comme « *fonte penultima nell'incerchiata* » (fig. 112).

Bibliographie : Lazzaro, 1990, p. 49.

Inganno : terme parfois employé pour désigner un *gioco d'acqua* ou *scherzo d'acqua*, en insistant sur la fonction ludique (« tromperie »).

Laberinto ou *labirinto* : on peut distinguer deux acceptions.

1) Au sens strict, plantation géométrique d'arbustes taillés en haies (*siepi*, *spalliere*), formant un réseau complexe de circulations s'articulant généralement autour du centre. Hermann Kern et à sa suite Paulo Carpeggiani distinguent le *labyrinth* au sens propre, où n'est possible qu'un seul itinéraire en de multiples détours, de l'*Irrgarten*, où des bifurcations constituent un entrelacs de chemins, dont souvent un seul conduit au but. Le premier, rattaché à une tradition figurative millénaire, semble déjà fréquent dans les jardins médiévaux ; en revanche le second, qui constitue un motif littéraire dès l'Antiquité, ne s'affirme sous forme figurative que dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Le *labirinto* est souvent la forme de plantation d'un *quadro* ou d'un *compartimento*, par exemple dans les modèles donnés par Sebastiano Serlio et Bartholomeus Menkins (Bartholomäus Menckius), ou encore les *laberinti*, partiellement réalisés, dans le jardin inférieur de la villa d'Este à Tivoli (fig. 104). Ils atteignaient la hauteur d'un homme selon Audebert, et une description anonyme précise qu'il s'agissait de « *quattro laberinthi* » avec des palissades et plantés sur les diagonales de différents arbres : le premier d'*aranci* (oranger amer, *Citrus aurantium* L.) avec des *spalliere* de *mortella* (myrte, *Myrtus communis* L.), le deuxième de *cerase maritime* (arbousier, *Arbutus unedo* L.) avec des *spalliere* de *madre selva* (chèvrefeuille, *Lonicera caprifolium* L.), le troisième de *pini* (pin parasol, *Pinus pinea* L.) avec des *spalliere* de *lentaggine* (laurier-tin, *Viburnum tinus* L.), le quatrième d'*abeti* (sapin, *Abies alba* Miller) avec des *spalliere* de *fior forella* (sans doute genêt d'Espagne, *Spartium junceum* L.). Un *labirinto* peut aussi constituer le traitement d'un *bosco* : le « *bosco regio* » décrit par Del Riccio est divisé en quatre *quadri* formant des *laberinti*, dont il ne précise pas le tracé ; il donne l'exemple des *laberinti* de Tivoli et de Bagnaia, et conseille de repérer les allées (couvertes de *cerchiate a mezza botte*) par des lettres de marbre afin que les membres de la cour ne s'égarent pas.

2) Par dérivation, le terme semble s'appliquer à une plantation dense d'arbres et arbustes persistants ménageant un vide en son centre, sans forcément reproduire le schéma traditionnel d'un réseau d'allées. C'est notamment le cas du *salvatico* de la fontaine de Fiorenza à Castello (fig. 74), appelé *labirinto*, qui est utilisé pour la chasse aux oiseaux. À

Pratolino, le *labininto* de lauriers communs autour de la grande *Spugna* de Corse (fig. 1-2) possède la même fonction d'encadrement, tout en offrant un dessin géométrique d'allées typique du labyrinthe au sens strict.

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 54v et 61r (éd. Keikamp, 1981, p. 85 et 94) ; Menkins, BNCF Targ. 88, fol. 40v, 57r, 58r ; Serlio, 1584. Pour Tivoli : Audebert, 1964, p. 187 ; *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 249r-v (éd. Coffin, 1960, p. 143). Pour Castello : Vasari, 1967, vol. V, p. 460-461. Pour Pratolino : BAV Barb. 5341, fol. 204v (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) ; Aldrovandi, 1989, fol. 74v, p. 351 ; Vieri, 1586, p. 26.

Bibliographie : Carpeggiani, 1991 ; Charageat, 1955 ; Kern, 1981 ; Lazzaro, 1991, p. 51-55 ; Pozzana, 1991 ; Rinaldi, 1992 ; Wright, 1976, vol. I, p. 72.

Laghetto : terme géographique (« petit lac », « étang ») pouvant s'appliquer à un bassin (*peschiera*, *vivaio*), en particulier si sa forme ou son décor y invitent. C'est le cas par exemple pour les quatre bassins du jardin inférieur de Bagnaia (fig. 109-110), chacun comprenant une barque sculptée (« *quattro laghetti, et in mezzo di ciascuno d'essi c'è una barchetta di piperino con tre uomini sopra un archibugio, et trombe che gettano acqua* »), ou encore à Pratolino pour la fontaine du Paysan et de la Salamandre (fig. 72), ornée de plantes aquatiques (« *un dilettevol laghetto pieno di giunchi et altr'erbe* »).

Sources : *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 197r, p. 329 ; BAV, Barb. 5341, fol. 209v (éd. Zangheri, 1977, p. 175).

Madreperla : nacre, substance produite par l'intérieur de la coquille des huîtres (*ostriche*), de même nature que les perles (*perle*), souvent employé dans l'ornementation des grottes artificielles. Del Riccio précise que le plus prisé provient des mers orientales (océan Indien, Mer rouge).

Source : Del Riccio, 1997, CIX, fol. 55r-59v, p. 142-146.

Bibliographie : Acidini Luchinat, 1990b, p. 558.

Mezza botte (a) : en berceau (voir *cerchiata* et *pergola*). Le français « tonnelle » traduirait assez bien l'expression, puisque *botte* signifie aussi tonneau.

Montagnetta, *montagnola* : relief ayant la forme d'une colline, qui peut être construit artificiellement, comme le mont du *bosco* de la villa du Pincio à Rome. Doni prévoit par exemple une « *artifiziosa montagnetta* » dans la *villa civile*.

Source : Doni, 1977, p. 3327-3328.

Bibliographie : Lazzaro, 1990, p. 56-57.

Monte : 1) colline, éventuellement artificielle (voir *montagnetta*). C'est le cas par exemple du « *monte fatto di tartari naturalissimo* » qui domine la fontaine de Tivoli à la villa d'Este. 2) élément décoratif constitué par un assemblage de roches, notamment de *spugne*, souvent utilisé dans le décor des grottes. Del Riccio parle ainsi d'un « *monte di tutte le miniere che si potessi trovare* », fabriqué au Casino de San Marco puis placé dans la grotte de Buontalenti à Boboli. Un cas typique de ce goût pour la préciosité des matériaux et la miniaturisation des

formes naturelles est offert par le « *monte alto nelle cui falde un frondosissimo bosco risiede* » de la « *stanza segreta* » attenante au *giardino segreto* de Pratolino, minutieusement décrit dans le manuscrit de la Vaticane : cette maquette, composée de « *pietre piccole molto nobili e di madreperle* », comprend à son sommet un « *laghetto* » et une « *fontana piccola* » où un théâtre d'automates représente la métamorphose de Narcisse. L'ensemble atteint une longueur de quatre *braccia* et une largeur de deux *braccia* (environ deux mètres sur un).

Sources : BAV, Barb. 5341, fol. 210v-211r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 177) ; Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 146r ; *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 256v (éd. Coffin, 1960, p. 146).

Neviera : « glacière ». Voir *conserva*.

Nicchia (1), *nicchio* (2) : (1) niche, au sens architectural du terme ; (2) « coquille » ou « coquillage » (voir *conchiglia*). Le plus souvent ces deux acceptions sont distinguées par la forme féminine ou masculine, conformément à l'usage moderne, mais une ambiguïté peut subsister. Ainsi chez Vieri, dans la description de la Grande Grotte de Pratolino, on trouve : « *quelle nicchie [niches] son ornate di varii nicchi [coquillages] e spugne marine* », mais aussi « *due nicchie [niches] grandi fatte di musaico d'oro, e vi son nicchie [coquillages] e spugne* ».

Source : Vieri, 1586, p. 35 (éd. Barocchi, 1977, p. 3409).

Ninfeo : « nymphée », du latin *nymphaeum*. Comme l'ont montré les recherches lexicographiques d'Elena Cenci, le mot n'est véritablement utilisé dans le sens de grotte artificielle qu'au cours du XVIII^e siècle ; à la Renaissance, la terminologie hésite encore dans l'interprétation des structures et du vocabulaire antiques correspondant à ce type, selon les appellations latines : *amalthaeum*, *crypta* et *cryptoporticus*, *cubiculum*, *musaeum*, *specus aestivus*, *spelunca* ; ainsi Ligorio, pour marquer l'importance de l'eau, privilégie-t-il les termes *limptheo* ou *limpheum*. Ces débats restent relativement cantonnés au milieu romain (et ont sans doute été marqués par la publication, dès 1518, de *L'Antre des nymphes* de Porphyre) : le terme *ninfeo* n'apparaît pratiquement pas chez les auteurs toscans, qui préfèrent utiliser *grotta* ou *fontana*, voire *stanza* (voir les textes cités dans ces entrées respectives).

Bibliographie : Cenci, 1992 ; Peroni, 1992a et b.

Oliveto ou *olivato* ou *oliveta* : plantation à base d'oliviers, à l'intérieur du *giardino* ou le plus souvent dans les *poderi* dépendants de la villa ; on rencontre encore les formes lexicales *uliveto* et *ulivato*.

Orto ou *borto* : jardin planté principalement d'herbacées, éventuellement à destination avant tout utilitaire. Il s'agit dans ce cas de ce que nous appellerions un « potager », destiné à la culture de plantes alimentaires, notamment les *erbette da insalata*, mais un *orto* comporte presque toujours des fleurs, parfois dans une aire indépendante (voir *giardino* et la citation

de Soderini). Traduisant le latin *hortus*, l'*orto* est tantôt pris comme l'équivalent du *giardino*, tantôt conçu comme une entité différente. Ainsi, Doni sépare le « *giardino, o orto* » en deux parties, « *una in erbe dimestiche da mangiare, l'altra in semplici piante da vedere e medicare* », toutes deux plantées d'arbres fruitiers ; au contraire, Saminati oppose le *giardino*, planté d'arbres fruitiers et disposé au nord, et « *l'orto di tenere et fresche erbette et vaghi fiori* », exposé au sud. Le terme *giardino* peut sous-entendre un décor plus élaboré que celui d'un *orto*, comme la présence d'une fontaine (ainsi dans le *Dialogo* de l'Arétin publié en 1536 : « *se qui fosse una fontanella (...) tu gli potresti por nome il giardino dei giardini, non che l'orto degli orti* »). Au pluriel, *orti* peut prendre une connotation antiquisante et s'appliquer à un jardin renommé, comme les « *Orti Oricellari* » de la famille Rucellai à Florence, ou à Rome les « *Horti Bellaiani* » du cardinal Jean Du Bellay (nom donné dans l'inscription à l'entrée, datée de 1555) puis les « *Horti Palatini Farnesiorum* » ou « *Orti farnesiani* » du Palatin (pour le vocabulaire romain, voir aussi *vigna*). Le terme est enfin employé dans le cas des jardins botaniques, comme l'« *horto dei semplici* » de Padoue.

Sources : Aretino, 1975, p. 367 ; Doni, 1977, p. 3329 ; Porro, 1591 ; Saminati, 1964, p. 256-257.

Bibliographie : Bartoli – Contorni, 1991, en particulier p. 12 (pour les Orti Oricellari) ; Coffin, 1991, p. 69 et 75 (les « *Horti* » à Rome) ; Lazzaro, 1990, chapitre 2, en particulier p. 20, p. 34 et p. 291, notes 1 et 4 ; Masson, 1980, p. 12 (sur l'Arétin) ; Fagiolo, 1990, p. 245-246 (sur les Orti farnesiani).

Orticino : diminutif d'*orto*, qui semble plutôt valoir comme équivalent de *compartimento*. Ainsi Doni parle pour la *villa civile* d'un « *terrazzo scoperto (...) tutto cinto intorno intorno d'orticini* ».

Source : Doni, 1977, p. 3330.

Bibliographie : Lazzaro, 1990, p. 34.

Padiglione : structure formée de *cerchiate*, composant une architecture le plus souvent recouverte de plantes grimpantes, située par exemple au croisement de deux *pergole* en formant un dôme de verdure (*cupola*). C'est le cas au jardin inférieur de la villa d'Este à Tivoli, où une description mentionne la « *Cupola, o Padiglione di cerchiate coperte di verdura* ».

Source : *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 249r (éd. Coffin, 1960, p. 143).

Palazzina ou *palazzino* : pavillon, distingué de l'édifice principal (*palazzo*) par une taille réduite. Ainsi à Bagnaia (fig. 109-110), le pavillon dit Gambara (achevé vers 1578 alors que le second, construit sous le cardinal Montalto, date sans doute de la première décennie du XVII^e siècle), est désigné dans l'inventaire de 1588 comme « *un palazzo chiamato il palazzino del barco* ». Voir également *casina*, *casino*.

Source : *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 197r, p. 329.

Palazzo : bâtiment principal d'une villa, servant à la résidence du maître. À Rome par exemple, les *vigne* sont progressivement désignées au cours du XVI^e siècle par l'expression « *giardino e palazzo* », comme pour la villa Médicis sur le Pincio dans la gravure de Buti publiée en 1602 (fig. 100).

Parco : voir *barco*.

Paretaio : équivalent de *frasconaia* et de *tesa*. Plantation recouverte de filets (*reti*) pour la capture des oiseaux. En général, il s'agit d'une clairière entourée d'épais buissons (*frasca* signifie rameau feuillu), avec une cache recouverte de végétation d'où le chasseur peut tirer sur une corde pour emprisonner les oiseaux. C'est un aménagement plus simple et semble-t-il moins répandu que la *ragnaia*, dont Soderini traite avec l'autre catégorie liée à l'oisellerie, l'*uccellare*.

Source : Soderini, 1902-07, vol. III, p. 288-305.

Bibliographie : Conforti, 1992, p. 80-84 ; Wright, 1976, vol. I, p. 74-75.

Partimento : voir *spartimento* et *spaldo*.

Pavoneria : voir *pollaio*.

Pelago : terme géographique (du latin *pelagus* : haute mer) employé pour qualifier certains bassins dans lesquels s'écoule un jet d'eau, par exemple chez Vieri à propos de la fontaine de l'Apennin ; il connote sans doute l'ondoiement de la surface. De même Caro parle dans sa description de la grotte de Giovanni Gaddi de « *pelaghetto* » où l'eau « *schizzando con impeto, truova il bagno del pelaghetto che fa la resistenza, e rompendola viene a fare un bollore e un gorgoglio bellissimo e simile al sorgere de l'acqua naturale* ».

Sources : Caro, 1957-61, vol. I, n° 61, p. 106-107 ; Vieri, 1586, p. 28 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403).

Pergola ou *pergolato* (plus rarement *pergolata*) : structure de menuiserie (en général en châtaignier) ou de ferronnerie, qui sert de support à des plantes grimpantes, le plus souvent des vignes, et crée ainsi un passage couvert protégé du soleil ; c'est en fait un élément d'origine antique, déjà très diffusé au Moyen Âge (du latin *pergula*, tonnelle, berceau de vigne servant de promenoir). Une *pergola* peut être réalisée en *cerchiate* et former un berceau (*pergola a mezzabotte*), comme l'expose Del Riccio, qui recommande par ailleurs d'associer à la vigne d'autres arbres fruitiers. Elle décore généralement des allées rectilignes à la périphérie du jardin ou celles qui le divisent : Doni prévoit ainsi de recouvrir l'axe principal de la *villa civile* d'une *pergola* en berceau : « *A dirittura delle porte del mezzo rispondenti sarà una pergola alta e folta di delicate uve d'ogni sorte, fatta a mezzabotte più tosto che piana ; sotto la quale camminando all'ombra l'uomo si conduca con un cammino di onesta lunghezza, e che a termine di giardino signorile si convenga.* » L'un des plus anciens *pergolati* conservés serait celui de la villa médicéenne Il Trebbio dans le Mugello. À Pratolino, l'axe du *barco vecchio* est en revanche couvert d'une structure inédite : un *pergolato d'acqua* (fig. 48-49).

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 197r-198r ; Doni, 1977, p. 3327.

Bibliographie : Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 15-17 ; Coffin, 1991, p. 178-181 ; Lazzaro, 1990, p. 30-32, p. 80 et p. 297-298, notes 28 et 29 ; Mader - Neubert-Mader, 1987, p. 58-63 ; Pozzana, 1990a, p. 30.

Pescaia : sorte de barrage de retenue en maçonnerie sur un cours d'eau (normalement utilisé pour la pêche, *pescà*), qui permet également de constituer une réserve d'eau afin d'alimenter par un *condotto* ou *acquedotto* une cité comme un jardin. Del Riccio évoque ce procédé pour la villa d'Este à Tivoli, qui utilise l'eau de la rivière Tevereone, et pour l'adduction d'eau à Florence à partir du Mugnone, réalisée sous Côme I^{er}.
Source : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 31v et 33r-v.

Pescaione : grande *pescaia*. Le terme est utilisé à Pratolino pour le bassin terminal à l'extrémité sud-ouest du *barco vecchio*, où convergent les eaux ayant alimenté les fontaines du jardin, et qui sert de retenue pour l'alimentation de deux moulins et d'un pressoir
Source : Ruggieri, 1979, fol. 21r, p. 247.

Peschiera : bassin ornemental servant de réservoir d'eau, généralement utilisé pour l'élevage de poissons (*pesci*), et éventuellement la baignade. Voir aussi *bagno*, *gamberaia*, *tonfano* et *vivaio*.
Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 357.

Piano : niveau plan d'un jardin en terrasses (équivalent de *piazza*), par opposition aux niveaux en pentes qui sont dits « *in spiaggia* » (voir ce terme).

Piantata : plantation régulière d'arbres (*piante*), en particulier le long d'une allée. Ces alignements sont souvent réalisés en *olmi* (orme, *Ulmus campestris*, L., dit aussi *minor*, Miller), comme pour l'allée du Cardinal à la villa d'Este ou à l'entrée de la villa Lante à Bagnaia (« *una piantata d'olmi, messa per ordine di fila numero 7 per banda* »), où l'on trouvait également des *piantate* d'arbres fruitiers dans le *barco* (« *Camminando al quanto di qua e di là di detto viale si trova una piantata di frutti di diverse sorte con viti* »).
Sources : *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 196v et 212v, p. 329 et 332 ; *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 251v (éd. Coffin, 1960, p. 144).

Piazza : espace ouvert et plan, circonscrit par un tracé géométrique (généralement quadrangulaire ou circulaire). La *piazza* forme ainsi une esplanade, souvent pavée, qui reproduit plus ou moins dans la composition du jardin le modèle d'une « place » dans le tissu urbain. Une *piazza* rectangulaire précède généralement la façade du palais (ainsi que le préconise Doni pour la *villa civile*). Il peut aussi s'agir du traitement d'un croisement d'allées, comme au centre du *bosco regio* décrit par Del Riccio. Dans les jardins en terrasses, le mot *piazza* est souvent employé pour désigner certains niveaux plans (*piani*) par opposition aux *spiagge* en pente, comme à la villa Lante à Bagnaia et à la villa d'Este à Tivoli (où le terme renvoie plus précisément aux enceintes dans lesquelles se trouvent les fontaines au bout des allées latérales).

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 91v-92r (éd. Heikamp, 1981, p. 122) ; *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990 ; *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 250v et 255v (éd. Coffin, 1960, p. 144 et 146) ; Doni, 1977, p. 3327.

Bibliographie : Cherubini, 1992 ; Lazzaro, 1990, p. 328.

Pila ou *pilo* : élément d'une fontaine servant à recueillir l'eau (bassin, vasque). Voir *tazza*, *vaso*.

Podere : « propriété » à caractère fondamentalement agricole, « ferme ». Ce terme, qui dérive de *potere* et équivaut à *possessione*, définit une unité foncière, généralement composée de terrains (champs, en particulier *oliveti* et *vigneti*, *pascoli* ou pâturages, bois, etc.), d'une habitation familiale (*casa da lavoratore* ou *casa colonica*) et de bâtiments d'exploitation, éventuellement d'un édifice réservé au propriétaire (*casa da signore*). En Toscane, depuis la fin du Moyen Âge, la forme d'exploitation la plus courante était la *mezzadria* ou métayage (la moitié des revenus étant prélevés par le propriétaire). Au cours du XVI^e siècle, avec le développement des investissements fonciers, on observe souvent un regroupement de *poderi* autour d'une villa, afin de constituer un vaste domaine ou *fattoria*. C'est le cas dans la plupart des villas médicéennes, y compris à Pratolino où une douzaine de *poderi* sont progressivement achetés entre 1568 et 1586.

Bibliographie : Conforti, 1992 ; Gobbi Sica, 1998, en particulier p. 15-22.

Pollaio : basse-cour d'ornement (synonyme de *gallinaio* ou *gallinaro*), qui peut comprendre des sections spécifiques pour les paons (*pavoneria*) ou pour les faisans (*fagianeria*), comme à Pratolino. On y élève souvent des volailles exotiques, par exemple les dindes d'origine américaine.

Bibliographie : Butters, 1990c, p. 351-353

Pomario : verger d'arbres fruitiers (voir *frutteto*). Le mot est calqué sur le latin *pomarium*.

Bibliographie : Pozzana, 1990a.

Possessione : voir *podere*.

Pozzo : « puits » ; voir *conserva*.

Prato : peut désigner selon le sens moderne une « prairie » ou une surface traitée en gazon, éventuellement agrémentée de fleurs. Del Riccio explique par exemple qu'il faut semer les *prati* de trèfles et d'« *erba gentile* » en février ou mars, à partir de graines recueillies dans des prairies naturelles sur les collines, et chaque année en extirper à la main les mauvaises herbes. Mais le terme s'applique aussi à un jardin planté d'herbacées, de forme géométrique, aux angles éventuellement marqués par des arbres fruitiers, ou encore un *frutteto* dont le sol est laissé en herbe (ainsi chez Doni : « *il mezzo è tutto verde prato, pieno di meli, peri, susini, ciriegi et altri frutti* »). Vieri distingue *prato* et *giardino* en fonction de la hauteur des végétaux : « *Se i luoghi son pieni di piante fiorite et massimamente di piante vicine a terra, si*

chiamano prati, se di piante grandi et con artifitioso ordine disposte, giardini », mais il souligne dans le même temps que ces termes, ainsi que *paradiso*, sont synonymes. On rencontre aussi les diminutifs *pratello* et même *pratellino*, par exemple chez Doni (« *un pratellino di minuta verde erbetta* »).

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 46r-v (éd. Heikamp, 1981, p. 70) ; Doni, 1977, p. 3328 ; Vieri, 1586, p. 12 (voir ci-dessus, appendice 3).

Bibliographie : Lazzaro, 1990, chapitre 2, en particulier p. 34 et p. 293, note 53.

Prateria : terme parfois utilisé pour désigner un *frutteto*, semble-t-il par référence au traitement du sol laissé en herbe (*prato*).

Source : Doni, 1977, p. 3343.

Quadro : unité géométrique, carrée ou rectangulaire, résultant de la division d'un jardin (*giardino*, *orto*, *frutteto*, *bosco*) par des allées orthogonales. Chaque *quadro* peut être à nouveau divisé en différents *compartimenti* (voir ce terme). Le schéma le plus répandu est formé de quatre *quadri* symétriques ; mais la surface peut être plus longue que large, et divisée en six ou huit *quadri* au moyen d'une allée principale et de deux ou trois allées transversales, ainsi que l'explique Saminati : « *Forminsi così li giardini come l'orti in forma quadrata, che per lunghezza sia il doppio o al meno una volta e meso quant'è la larghezza, in maniera che partito per meso con la strada principale (...) et incrociato con dui o tre strade trasversali (...), rivenga compartito il sito in tre o quattro quadri per banda.* » Cependant une certaine ambiguïté s'observe, puisqu'un *compartimento* (théoriquement chacune des parcelles de l'unité principale) peut lui-même être qualifié de *quadro*.

Source : Saminati, 1964, p. 257.

Bibliographie : Lazzaro, chapitre 2, en particulier p. 292, note 49, et chapitre 4.

Ragnaia : plantation mixte d'arbustes principalement à feuillage persistant, disposés en massifs rectilignes (*filari*) qui sont séparés par des allées (*strade*, *viottole*, *vialetti*), et parfaitement taillés verticalement en forme de haie (*spalliera*), afin d'y tendre de longs filets (*ragne*) pour la chasse aux oiseaux sédentaires tels que les merles (*merli*) et les becfignes ou fauvettes (*beccafichi*). C'est un aménagement assez proche de la *frasconaia* ou *paretaio* ou *tesa*, mais la *ragnaia* reste la structure la mieux définie dans les traités. En particulier, celui de Giovanni Antonio Popoleschi est consacré spécifiquement à la plantation et l'entretien d'une *ragnaia*. D'après lui, les espèces les plus courantes sont l'*alloro* (laurier commun, *Laurus nobilis* L.), le *leccio* (chêne vert, *Quercus ilex* L.), le *corbezzolo* (arbousier, *Arbutus unedo* L.), le *ginepro* (genévrier, *Juniperus communis* L.) et la *lentaggine* (laurier-tin, *Viburnus tinus* L.). On peut attirer les oiseaux par d'autres arbustes à baies, tel que le *sambuco* (sureau, *Sambucus nigra* L.), l'*ellera* (lierre, *Hedera helix* L.), etc., et par un petit canal d'eau courante servant d'abreuvoir. Il s'agissait d'une forme très courante dans les jardins toscans – comme le note Vincenzo

Giustiniani vers 1615-1620 –, sans doute liée au manque de zones boisées dans les environs immédiats de Florence, sujets à d'importantes déforestations depuis l'époque communale ; ce type de structure est probablement d'origine médiévale, et en tout cas largement attesté dès le XV^e siècle. Par exemple, d'après Vasari, Michelozzo avait planté des « *ragnaie e altre cose da ville molto onorate* » à Cafaggiolo, qui ont dû subsister jusqu'au XVII^e siècle. Les *ragnaie* ont ainsi modelé durablement le paysage toscan. Celles qui bordaient le mur oriental du *barco* à Pratolino, déjà plantées en 1583, ont été entretenues jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Mais très peu d'exemples ont été conservés par la suite : on peut encore observer une *ragnaia*, plantée au début du XVIII^e siècle, à la villa Le Montalve alla Quiete près de Florence.

Sources : Vincenzo Giustiniani, lettre à Teodoro Amideni, publiée dans Simo, 1981, p. 266 ; Popoleschi, 1993 ; Soderini, 1902-07, vol. II, p. 26-27, vol. III, p. 236, 258, 288-305 ; Vasari, 1967, vol. II, p. 341.
Bibliographie : Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 75-77 ; Conforti, 1992, p. 80-84 ; Galletti, 1992 et 1998 ; Pozzana, 1991 et 1993 (ainsi que 1997c sur Cafaggiolo) ; Wright, 1976, vol. I, p. 71-72.

Ricetto d'acqua : bassin ou réservoir, destiné à « recevoir » l'eau, soit pour alimenter une fontaine, soit pour en recueillir les eaux.

Rinfrescatoio : petit bassin d'eau vive permettant de « rafraîchir » les boissons. C'est le cas des cuves bouillonnantes creusées dans la table de la grotte dite de la Samaritaine à Pratolino (fig. 43).

Risciacquatoio : conduite servant de trop-plein pour l'évacuation d'eau d'un bassin de réserve, par exemple une *peschiera*.
Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 357.

Salvatico : forme fréquente en toscan du mot *selvatico*.

Scala d'acqua : voir *catena d'acqua*.

Scherzo d'acqua : « jeu » ou « plaisanterie » d'eau, à base de jets (*zampilli*) qui baignent les visiteurs pour les rafraîchir et les amuser ; cette fonction ludique est également marquée par les termes *inganno* et *gioco d'acqua*. Parmi de très nombreux témoignages sur leur diffusion, Soderini en donne une définition (« *scherzi d'acqua, con zampilli di sotto, dalle bande e ancor di sopra, che con furia immolino e facciono l'acqua ricscere in un subito a bagnare* »), encore plus concise chez Del Riccio (« *zampilli d'acqua per bagnare et fare scherzi piacevoli la state* »). Ce type de dispositif, très fréquent dans les allées et surtout dans les grottes, est en effet constitué de jets d'eau (*zampilli d'acqua*) émis depuis des orifices dissimulés dans le pavement du sol ou sous un siège, déclenchés à l'improviste soit manuellement (grâce à une *chiave*), soit

mécaniquement (par exemple grâce à une dalle ou une marche sensible au poids du visiteur).

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 30r (éd. Pozzana, 1990, p. 184) ; Soderini, 1902-07, vol. III, p. 265.

Bibliographie : Lazzaro, 1990, p. 65-68 et p. 296-297, note 100 ; Morel, 1998, p. 91-95.

Schizzo d'acqua : voir *zampillo d'acqua*.

Scompartimento : voir *compartimento*.

Selva ou *selveta* : « forêt », terme employé dans certaines descriptions de jardins pour désigner un aménagement du type *bosco* ; il s'agit essentiellement d'une appellation métaphorique (de même que *caverna* ou *spelunca* peuvent se référer à une grotte artificielle), bien qu'en latin classique *silva* et a fortiori *silvae* puissent déjà signifier « parc planté d'arbres » (« *inter silvas Academi quaerere uerum* », « chercher le vrai au milieu des bosquets d'Academus », est une expression très connue d'Horace). Dans la plupart des textes du XVI^e siècle, le vocable laisse entendre que le jardin offre une représentation du paysage naturel et insiste du coup sur les connotations littéraires, en particulier pétrarquistes, associées à l'ombre de la forêt : Bembo le montre assez clairement lorsqu'il parle de « *due selvette pari e nere per l'ombra e piene d'una solitaria riverenza* », le diminutif suggérant en outre cette euphémisation affective du paysage sauvage (*locus horridus*) pour laquelle j'ai proposé la notion de *locus solitarius* (voir ci-dessus, chapitre 3, « Silence et recueillement »). Dans un lexique de registre plus « technique », de telles portées métaphoriques sont loin d'être exclues, comme le révèle le terme *selvatico*.

Sources : Bembo, 1989, *Asolani*, I, 5, p. 322-323. ; Horace, *Épîtres*, II, 2, 45 (éd. 1978, p. 170).

Selvatico ou *salvatico* : plantation d'arbres forestiers (dits *selvatici*, du latin *silvaticus* : qui est fait pour la forêt ou le bois, sauvage), équivalent de *bosco* ou *boschetto*. C'est une dénomination très fréquente en Toscane : par exemple, Vasari parle du « *salvatico* » formé par le *laberinto* de la fontaine de Fiorenza à Castello ; les documents d'archives évoquent à Boboli, en avril 1551, la plantation d'un « *salvatico* » ou « *barcho di piante salvatiche* » sur le « *mezzo tondo* », qui correspond à l'amphithéâtre visible chez Utens (fig. 82). Au début du XVII^e siècle, Vincenzo Giustiniani insiste sur l'intérêt de ce type d'aménagement, ornement « durable » du jardin, et souligne sa régularité : « *de' boschi grandi che abbiano del salvatico, de' boschi d'alberi che mantengano sempre foglie, piantati con ordine, e con angoli, e diritture tali che corrispondano tra sè per ogni verso, senza uscire dalla linea tirata squisitamente col filo* ».

Sources : ASF, FM, 68, fol. 33r, d'après Rinaldi, 1991, p. 22-23, et Galletti, 1998, p. 57-58 ; Vincenzo

Giustiniani, lettre à Teodoro Amideni, publiée dans Simo, 1981, p. 266 ; Vasari, 1967, vol. V, p. 460.

Bibliographie : Pozzana, 1991.

Seminario : pépinière, terme notamment utilisé par Ferrari, qui l'associe au jardin de fleurs (voir *vivaio*).

Source : Ferrari, 1638, p. 43-44.

Semplicista : au sens propre, spécialiste de la culture, de la récolte et de la préparation des « simples », substances médicinales ; autrement dit, botaniste pharmacologue. Mais par dérivation le terme s'applique aussi aux jardins de simples (voir *giardino di semplici*). Ainsi chez Del Riccio : « *Così verrà avere tante piante che si potrà contentare et fare un suntoso et onorevole semplicista.* »

Source : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 50v (éd. Heikamp, 1981, p. 77).

Sentiero : allée secondaire, terme notamment employé par Ferrari pour les circulations séparant les *compartimenti* dans les jardins de fleurs, comme synonyme de *viottolo*.

Source : Ferrari, 1638, p. 41.

Serraglio : « ménagerie », enceinte où sont gardés des animaux sauvages (lions, ours, etc).

Bibliographie : Masseti, 1991.

Siepe : haie (voir aussi *spalliera* et *spallieretta*). Le terme semble moins attesté dans le vocabulaire horticole toscan que *spalliera*, qui possède un sens plus riche. Au XVII^e siècle, Ferrari évoque l'« *antica maestria, non ancora posta in oblio, di ricignere con erbette odorifere, tosate a filo* », les *quadri* et les *compartimenti* du jardin, ce qu'illustre la description chez Taegio de la villa de Cesare Simonetta, qui mentionne comme arbustes taillés, le long des *sentieri* qui séparent les *quadri*, la *salvia* (sauge, *Salvia officinalis* L.), le *rosmarino* (romarin, *Rosmarinus officinalis* L.), le *spigo* (grande lavande, *Lavandula latifolia* Medicus), le *mirto* (myrte, *Myrtus communis* L.), le *lentisco* (lentisque, *Pistacia lentiscus* L. ou térébinthe, *Pistacia terebinthus* L.), le *genebro* (genévrier, *Juniperus communis* L.), l'*alloro* (laurier commun, *Laurus nobilis* L.), le *corbezzolo* (arbusier, *Arbutus unedo* L.), associés enfin au *busso* (buis, *Buxus sempervirens* L.) lequel ne formera que plus tard l'arbuste privilégié pour les haies basses.

Sources : Ferrari, 1638, p. 39 ; Taegio, 1559, p. 58 [en fait 66].

Bibliographie : Lazzaro, 1990, p. 28, 33, 292, notes 39 et 50 ; Varoli Piazza, 1991.

Spaldo ou *spalto* : termes utilisés notamment par Girolamo Porro pour désigner les quatre *quadri* du jardin botanique de Padoue, également appelés *are* ou *partimenti principali*. Chacun est divisé en une centaine de *compartimenti* numérotés, qu'il nomme *arelle*, *areole* ou *appartamenti*, plantés en fait d'une ou plusieurs espèces.

Source : Porro, 1591.

Bibliographie : Ubrizsy Savoia, 1995.

Spalliera : plantation d'arbustes – généralement taillés et formant ainsi une haie – le long d'un mur (équivalent à « espalier ») ou d'une allée (équivalent à « contre-espalier »). Elle

s'appuie en principe sur une structure verticale de menuiserie (« palissade »), d'où l'expression *spalliera di legnami* précisée par certaines descriptions comme l'inventaire de la villa Lante à Bagnaia en 1588. D'après les traités, leur hauteur varie le plus souvent entre un et deux *braccia* (environ 58 à 117 cm) ; dans le cas des *spalliere* basses, il semble que le support ne soit pas toujours nécessaire : il peut s'agit alors d'une simple haie (*siepe*) taillée (voir *spallieretta* ; Soderini parle même de « *spallierine basse* »). Del Riccio évoque souvent les *spalliere* d'agrumes plantées le long des murs ; dans le *giardino de' fiori* du jardin royal, il conseille de couvrir les murs d'*aranci* (oranger amer, *Citrus aurantium* L.) sur lesquels on peut greffer des agrumes plus délicats : *cedri* (cédrier, *Citrus medica* L.), *limoni* (citronnier, *Citrus limon* L.), *pomi d'Adamo* (croisement de cédrat et d'orange, *Citrus aurantium* « Pomum Adami ») autres *aranci* (dont oranger doux, *Citrus sinensis* L.) ; à l'ombre on peut utiliser le *lauro regio* (laurier-cerise, *Prunus laurocerasus* L.). Firenzuola cite encore de nombreuses essences, souvent cultivées en association : par exemple une *spalliera* fruitière de *melagrani* (grenadier, *Punica granatum*), ponctuée de *nespoli* (néflier, *Mespilus germanica*) greffés sur *cotogno* (cognassier, *Cydognia oblonga* Miller) et d'*azzzeruoli* (aubépine azarolier, *Crataegus azarolus* L.) greffés sur *pero* (poirier, *Pyrus communis* L.) ou *pruno bianco* (prunier, *Prunus domestica* L.) ; une *spalliera* fleurie de *gelsomini* (jasmin, *Jasminum officinale* L.) et *madri selve* (chèvrefeuille, *Lonicera caprifolium* L.), ponctuée de *ginestre* (sans doute genêt à balai, *Cytisus scoparius*) et de *lauri silvestri* (laurier-tin, *Viburnum tinus* L.).

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, chapitre 15, vol. I, fol. 123r-163v, et vol. III, fol. 58r (éd. Heikamp, 1981, p. 73) ; *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990 ; Firenzuola, 1981 ; Soderini, 1902-07, vol. III, p. 251-262.

Bibliographie : Coffin, 1991, p. 195-198 ; Galletti, 1996 ; Lazzaro, 1990, p. 33, p. 292, note 50, et p. 329, note 1 ; Pozzana, 1990a, p. 38-39 ; Varoli Piazza, 1991.

Spallieretta : *spalliera* basse, éventuellement décorée de figures en topiaire – les traités ne distinguent pas toujours entre les deux termes (voir aussi *siepe*). Par exemple, dans le *giardino de' frutti nani* décrit par Del Riccio, sont plantées des *spalliere* « *alte un braccio, così larghe un braccio* », qui sont « *fatte di mortelle spagniole che usono produrre fronde piccole, overo torrai parte di bossoli che fanno spalliere belle et sempre mantengono la bella verzura et con artifiziosa mano e su esse vi si fanno animali, vasi et altri lavori gentili da giardinieri che sappiano adoperare le forbice atte a tale essercizio con cesoie* ». Firenzuola déconseille l'usage du *bossolo* (buis, *Buxus sempervirens* L.), à n'utiliser qu'en association avec la *mortella* (myrte, *Myrtus communis* L.). Il recommande de border les *compartimenti* de *spallierette* « *tutte variate* », en plantant de nombreux arbustes, la plupart aromatiques, et des herbacées : notamment le *spigbo* (grande lavande, *Lavandula latifolia* Medicus), le *ramerino* (romarin, *Rosmarinus officinalis* L.), la *salvia* (sauge, *Salvia officinalis* L.), la *crespolina* (santoline, *Santolina chamaecyparissus* L.), l'*uva spina* (groseillier, *Ribes uva-crispa* L.), des « *rosai rossi da dommasco scempi et doppi* » (cultivars du rosier de Damas, *Rosa*

damascena Miller), l'*asparago* (asperge, *Asparagus officinalis* L.), le « *lilia maschio* » (lilas, *Syringa vulgaris* L.) et le « *lila femmina cioè ulivaggine* » (olivier sauvage, *Olea oleaster* Hoffm. et Link).
Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 52r (éd. Heikamp, 1981, p. 80) ; Firenzuola, 1981, p. 304.

Spartimento : voir *compartimento* ; le terme est également employé dans un sens plus général pour désigner le tracé général d'un jardin (dans la mesure où il repose sur une « partition » en unités géométriques, *quadri* et *compartimenti*) ; c'est le cas chez Vasari à propos du projet initial de Boboli : « *Avendo poi compero il duca Cosimo il palazzo de' Pitti (...) e desiderando Sua Eccellenza di adornarlo di giardini, boschi e fontane e vivai et altre cose simili, fece il Tribolo tutto lo spartimento del monte.* »

Source : Vasari, 1967, vol V, p. 482.

Spelonca : terme parfois employé pour désigner une grotte rustique ayant les apparences d'une caverne naturelle (synonyme de *caverna* ; voir aussi *grotta*). Doni prévoit par exemple sous la *montagnetta* de la *villa civile* une *spelonca* formée d'une « *volta massiccia, fatta con grande maestria, fabbricata di pietre rozze tutte biszarre e stravaganti, però con modi di vedervi lume e far fare due o tre cadute là sotto a quell'acqua, come le naturali fanno, che talvolta per le caverne de' mal coltivati paesi in quei monti alpestri si trovano* ».

Source : Doni, 1977, p. 3328-3329.

Spiaggia : niveau d'un jardin en terrasse qui présente une certaine déclivité (« *in spiaggia* »), par opposition aux niveaux plans (*piani*, *piazze*). C'est le cas par exemple, à la villa Lante à Bagnaia, de « *la spiaggia detta il Prato* » à l'emplacement de la *catena d'acqua* (fig. 113). À la villa d'Este à Tivoli (fig. 103-104), le niveau inférieur est appelé « *piano del Giardino* », alors qu'au-dessus tous les niveaux sont dits « *in spiaggia* ». À Pratolino, le terme désigne selon son acception géographique (« coteau ») la pente ponctuée d'un replat où est située l'ensemble du *barco*.

Sources : BAV Barb. 5341, fol. 204r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 171) ; *Descrittione del Bargo di Bagnaia*, 1990, fol. 211r, p. 330 ; *Descrittione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 249v (éd. Coffin, 1960, p. 143).

Bibliographie : Lazzaro, 1990, p. 328.

Spianare : « aplanir », terme technique notamment utilisé pour la mise en forme du sol des allées (*viali*, *viottoli* et autres synonymes). Ferrari décrit à ce propos différentes techniques, dont l'épandage d'une terre argileuse (*creta*) puis de marc d'huile d'olive (*morchia fresca*) compactés au rouleau.

Source : Ferrari, 1638, p. 41-43.

Spugna ou *pietra spugnosa* : terme générique désignant les pierres d'aspect « spongieux » utilisées notamment pour le revêtement des grottes. Il peut s'agir de formations calcaires (*tartaro*, *congelazione d'acqua*, etc.) ou de roches volcaniques (*asprone*, *tufi*, etc.). Plus

spécifiquement, le terme peut s'appliquer à un rocher spongieux en forme de stalagmite, comme la grande *spugna* de Corse installée à Pratolino.

Sources : Del Riccio, 1996, CII, fol. 40r-41r, p. 129-130 ; Vasari, 1967, vol. I, p. 87.

Bibliographie : Morel, 1998, p. 7-21.

Stanza : « salle » ou « chambre », terme de la distribution intérieure en architecture qui peut notamment s'appliquer dans l'art des jardins à un « salon de verdure » (« *stanze di verzure* » comme le dit Firenzuola) ou à une grotte (« *nel voto di detto monte ci sono delle stanze* », écrit Vieri à propos de l'Apennin à Pratolino).

Sources : Firenzuola, 1981, p. 306 ; Vieri, 1586, p. 27 (éd. Barocchi, 1977, p. 3403).

Strada, *stradetta*, *stradone* : allée, dont la dimension peut être marquée par un suffixe diminutif (*stradetta*) ou augmentatif (*stradone*) ; voir aussi *via*, *viale*, *viottola* et leurs dérivés. À Pratolino, le terme *stradetta* est par exemple employé par la description vaticane pour les chemins, pavés vraisemblablement de briques, qui parcourent le *barco* (les archives en parlent aussi comme des *viottole*), alors que le grand axe qui relie le palais à la fontaine de la Lavandière, au sol gazonné, est qualifié de « *strada lunghissima e larga* » (*stradone* dans les archives), expression à laquelle la copie riccardienne substitue « *via lunghissima e larga* ». Chez des auteurs comme Popoleschi ou Del Riccio, les mots *strada* et *viottola* sont employés indifféremment (par exemple, chez ce dernier, pour les allées larges de 40 *braccia* qui divisent le *bosco regio*).

Sources : ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 248, 22 novembre 1577 ; BAV Barb. 5341, fol. 209r et 211r (éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 175 et 177) et BRF, Ricc. 2312, fol. 128v ; Del Riccio, BNCf Targ. 56, vol. III, fol. 91v-92v (éd. Heikamp, 1981, p. 122-123) ; Popoleschi, 1993.

Stufa : « étuve », salle réchauffée artificiellement pour le bain, généralement décorée « à l'antique ». Une grotte peut servir de *stufa*, comme c'est le cas à Pratolino. Vasari dit d'ailleurs au sujet des mosaïques : « *Altri fanno alle più gentili pavimenti di terra cotta a mattoncini con varii spartimenti et invetriati a fuoco (...) ma questa sorte di pavimenti più conviene alle stufe e a' bagni che alle fonti.* » Il ne semble pas que le terme désigne au XVI^e siècle un dispositif destiné à réchauffer une serre, ce type de structure n'étant pas encore utilisé ; cet emploi est en revanche bien attesté au XVIII^e siècle.

Source : Vasari, 1967, vol. I, p. 88.

Tartaro : variété de *spugna* correspondant à une concrétion calcaire produite par un écoulement d'eau dont les substances minérales forme un dépôt ; on rencontre également les termes *gromma* et *congelazione d'acqua*, ce dernier explicitant le mode de formation de ce type de roche. *Colatura d'acqua* s'applique plutôt aux formations verticales (stalactites). Les *tartari* blancs produits à Tivoli sont très souvent utilisés : Annibal Caro les mentionne par exemple dans la grotte de Giovanni Gaddi en 1538, et Vasari les recommande pour le

revêtement des fontaines rustiques : « *Il fiume Teverone petrifica i rami degl'alberi et ogn'altra cosa che se gli pone inanzi, facendone di queste gromme e tartari.* »

Sources : Caro, 1957-61, vol. I, p. 106 ; Vasari, 1967, vol. I, p. 86.

Bibliographie : Morel, 1998, p. 10-21

Tazza : élément sculpté d'une fontaine servant à recueillir l'eau (voir également *pila* et *vaso*, ainsi que *fontana* et le texte de Vasari qui s'y trouve cité). Le terme s'applique surtout aux vasques circulaires dont la superposition est caractéristique des fontaines « en candélabre », très diffusées en Toscane. Par exemple, parmi les éléments de marbre sculptés par Tribolo et Pierino da Vinci pour la fontaine d'Hercule et Antée à Castello, Vasari distingue de bas en haut le *vaso* « *a otto facce* » (bassin inférieur octogonal), un premier *piede* « *a otto faccie* » surmonté de la *tazza* principale, puis un second *piede* orné de *putti* jouant avec des oies, enfin une *tazza* « *minore* » décorée de quatre têtes de capricornes, qui supporte un *fuso* avec des *putti* à la cime, cette dernière servant de base au groupe d'Hercule et Antée (dû à l'Ammannati). Del Riccio prévoit au centre du *giardino de' frutti nani* une fontaine monumentale qui comprend six *tazze* sculptées se déversant les unes dans les autres.

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 52v (éd. Heikamp, 1981, p. 80) ; Vasari, 1967, vol. V, p. 466-468.

Teatro d'acqua : type de fontaine monumentale, répandu à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle dans le Latium, composée généralement d'une exèdre rythmée de niches, à la manière du *frons scaenae* antique, surmontée d'une cascade ou *catena d'acqua*.

Bibliographie : Berger, 1974 ; Frezzotti, 1982 ; Esposito, 1986 ; Fagiolo – Madonna, 1990, et Marcello Fagiolo, « I "teatri dell'acqua" tra Cinquecento e Seicento », dans Fagiolo – Giusti, 1997, p. 42-57.

Tesa : équivalent de *frasconaia* et *paretaio*. Voir également *ragnaia*.

Testo : vase ou pot de terre cuite planté de fleurs, notamment pour le décor des *giardini pensili* (voir aussi *vaso*).

Source : Del Riccio, BNCF, Targ. 56, vol. I, fol. 126r-v.

Tonfano : fosse, et par extension bassin à déversement pouvant servir de vivier (*peschiera*, *vivaio*). C'est le terme employé par les documents d'archives du XVI^e siècle pour désigner les « *gamberaie* » du *barco vecchio* de Pratolino, que l'on retrouve chez Vieri (« *un borro a uso di tonfani pieni d'acqua, dentro del quale vi son pesci di più e più sorti* », ou encore « *detti tonfani e luoghi profondi pieni d'acqua* »).

Source : ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. 248, 22 novembre 1577 ; Vieri, 1586, p. 51-52 (éd. Barocchi, 1977, p. 3418-19).

Trogolo : synonyme toscan de *conserva*.

Source : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. I, fol. 35r.

Tufo : roche volcanique (tuf) ; voir *spugna*.

Uccellare ou *uccellatoio* : parc de chasse aux oiseaux, synonyme le plus souvent de *bosco da tordi*. Le verbe substantivé *uccellare* désigne plus généralement l'oisellerie ou chasse aux oiseaux (voir également *ragnaia*).

Uccelleria : « volière » (*voliera*), généralement formée d'une armature métallique, plantée de végétaux servant d'abri aux oiseaux et munie de jeux d'eau pour les rafraîchir et les abreuver, ainsi que le recommande Saminati : « *aver appresso una gabbia grande di ferretti per tenerci varietà d'uccelli, la quale partecipi di qualche scaturimento di acqua e siavi intruso qualche pianta ove li uccellini possino volando riposarsi* ».

Source : Saminati, 1964, p. 260.

Uliveto ou *ulivato* : voir *oliveto*.

Varchio, *varco* : voir *barco*.

Vasca : vasque de fontaine. Le terme apparaît assez peu usité – par rapport à *pilo* ou *vaso* notamment – ; on le rencontre par exemple à la villa d'Este pour les séries de bassins se déversant les uns dans les autres sur les bordures des escaliers qui conduisent du niveau inférieur à la zone du *bosco* (fig. 104) : « *scale (...) con i parapetti dalle bande et con i suoi vasi et vaschette, che gettano acqua l'una nell'altra* ». Un tel dispositif se rattache en fait à la formule de la *catena d'acqua*

Source : *Descrizione di Tivoli*, BnF Ital. 1179, fol. 253v-254r (éd. Coffin, 1960, p. 145).

Vaso : 1) vase, pot de céramique ou de métal planté de fleurs ou d'agrumes (voir aussi *testo*) ; 2) élément d'une fontaine servant à recueillir l'eau (bassin, vaisseau, vasque) : voir *pila*, *tazza*.

Verziere : verger (voir *frutteto*).

Via : allée, cheminement, passage. Le terme semble moins défini que *strada*, *viale*, *viottola* et leurs dérivés.

Viale, *violetto* : allée. Le terme *viale* est par exemple utilisé pour la trame d'allées longitudinales et transversales de la villa d'Este à Tivoli. Il indique ainsi une certaine monumentalité ; bien qu'il semble qu'aucune source ne soit vraiment explicite à ce sujet, on peut supposer d'après l'usage moderne que *viale* (« avenue ») correspondrait à *stradone* ou à *viottolone*, et le diminutif *violetto*, indiquant au contraire une circulation plus discrète, à *strada* (« chemin ») et à *viottola* (« sentier »), synonymes chez certains auteurs.

Source : *Descrittione di Tivoli*, BnF 1179, fol. 248r (éd. Coffin, 1960, p. 143).

Vigna : plantation de vignes ou plus généralement d'arbres fruitiers (voir *vigneto* et *frutteto*), par exemple dans certains terrains constituant une *fattoria*. C'est aussi un terme très fréquent à Rome, où par extension il tend à désigner un jardin cultivé sans trame géométrique régulière, dans lequel les accidents de terrain ne sont pas systématiquement soumis à un terrassement (comme l'observe Montaigne), et plus largement encore une propriété, en étant l'équivalent du terme *villa*, qui y est beaucoup moins répandu. À partir des années 1570, les grands jardins de Rome et de sa campagne sont de plus en plus qualifiés d'*orti*, *giardino* ou *giardino e palazzo*, avec une connotation de prestige par rapport à *vigna* ; le sens moderne du terme *villa* (propriété) ne s'y imposera vraiment qu'au XVIII^e siècle.

Source : Montaigne, 1983, p. 229-230.

Bibliographie : Belli Barsali, 1983, p. 11 ; Coffin, 1979, p. vii-viii ; Dixon Hunt, 1986, p. 30-41 ; Lazzaro, 1990, chapitre 5, en particulier p. 109 et p. 300, notes 1 et 8 ; Roccasacca, 1990, p. 198-199.

Vigneto : terrain cultivé majoritairement de vignes, à l'intérieur du *giardino* ou des *poderi* de la villa. On rencontre aussi le terme *vitato*.

Villa : si en français le mot se rapporte aujourd'hui au bâtiment principal d'habitation, le terme italien a également gardé un sens plus large, relatif à l'ensemble d'une propriété comprenant les édifices, les jardins et les terrains cultivés, assez proche du sens latin (propriété campagnarde). L'historiographie récente cherche parfois à éclaircir cette confusion, qui semble moins affirmée dans le lexique du XVI^e siècle, en tout cas pour l'Italie du Nord et la Toscane. Le bâtiment d'habitation du propriétaire est en effet qualifié par un vocabulaire plus spécifiquement architectural, par exemple « *casa di villa* » chez Palladio, « *casa e palazzo in villa* » chez Saminati. Dans de très nombreux textes, l'expression « *in villa* » est déjà synonyme de « à la campagne ». Le mot *villa* semble donc se référer principalement à une propriété rurale, à fonction agricole et aux dimensions plus ou moins importantes. Mais le cas des villas « suburbaines » (à proximité de la ville, dans lesquelles l'on peut se rendre dans la journée) montrerait que le rôle résidentiel peut prendre le pas sur le rôle agricole.

Pourtant à Rome, où ce dernier type se développe largement, le terme *villa* se rencontre rarement dans les textes italiens (dans ceux en néo-latin, il désigne un domaine d'ensemble tandis que *vinea* se réfère aux propriétés qui le composent). Il garderait une connotation de magnificence « à l'antique » par rapport à *vigna* : il y semble adopté pour la première fois dans la médaille commémorative de la « villa » Giulia en 1554, et repris dans la description d'Ammannati l'année suivante. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les expressions *vigna* et surtout *orti*, *giardino* ou *giardino e palazzo* sont les plus employées pour

qualifier ce que l'historiographie moderne appelle « villa » (par exemple la villa Médicis sur le Pincio ou la villa d'Este à Tivoli).

Pour la Toscane médicéenne, la distinction entre *villa* (le palais et les jardins qui lui sont associés) et *fattoria* (l'ensemble du domaine, c'est-à-dire la villa et les *poderi* ou unités foncières d'exploitation qui l'entourent) apparaît nettement au XVIII^e siècle, par exemple pour Pratolino si l'on compare deux plans dus à Sgrilli (fig. 8 et 12). Pour plus de clarté, j'emploie donc ici le mot « villa » pour désigner la propriété principale incluant les jardins (en réservant au bâtiment résidentiel le terme « palais », contrairement à d'autres auteurs comme James S. Ackerman qui utilisent « villa » dans ce sens purement architectural), et « *fattoria* » pour le domaine d'ensemble.

Sources : Bartolomeo Ammannati, lettre à Marco Mantova Benavides, 2 mai 1555 (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 374, vol. II, fol. 91-96, éd. Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 264-272) ; Palladio, 1980 ; Saminati, 1964.

Bibliographie : Ackerman, 1997, en particulier p. 11 et p. 370, note 1 ; Azzi Visentini, 1996, en particulier p. 11 ; Belli Barsali, 1983, p. 173 (pour la « villa » Giulia) ; Coffin, 1979, p. vii-viii ; Lazzaro, 1990, p. 20 et p. 291, note 3.

Viottola ou *viottolo*, *viottoletta* ou *viottoletto*, *viottolone* : allée plus ou moins importante, la dimension pouvant être marquée par un suffixe diminutif ou un augmentatif (voir aussi *strada*, *viale*, et leurs dérivés, ainsi que *sentiero*). Firenzuola distingue ainsi d'une part les *viottole* qui divisent le *giardino* en quatre *quadri*, de l'autre les *viottoletti* qui divisent à nouveau chacun d'entre eux en quatre *scompartimenti* (voir *compartimento* et la citation correspondante). Le terme *viottola* apparaît dans les documents d'archives concernant Pratolino pour les allées qui découpent le *barco*.

Source : ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 279, 16 avril 1577 ; Firenzuola, 1981, p. 307.

Vitato : voir *vigneto*.

Vivaio : 1) bassin ornemental (terme typiquement toscan, dérivé du latin *vivarium* : vivier). Un *vivaio* peut servir de réservoir d'eau, de « vivier » destiné à l'élevage des poissons, mais encore de piscine pour se laver ou nager, comme le recommande Del Riccio (voir aussi *bagno* et *peschiera*, ainsi que *gamberaia* et *tonfano*) ; 2) pépinière, en particulier d'arbres fruitiers. Saminati – qui, Lucquois et non Florentin, parle de *peschiera* pour les viviers – conseille par exemple : « *Si procuri similmente aver nel giardino uno appartamento per un vivaio d'ogni sorta di frutti, quale si tenga separamente l'una qua dall'altra, così quelli che si piantano con talle come quelli che si seminano con semi, acciò se ne possa rimettere di mano in mano dove mancassino o dove occorressi piantar di nuovo, et farne cortesia a cui n'avesse di bisogno.* »

Sources : Del Riccio, BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 60r-v (éd. Heikamp, 1981, p. 93) ; Saminati, 1964, p. 260.

Voliera : voir *uccelliera*.

Volticciola : galerie voûtée souterraine, dans laquelle passe une conduite d'eau (*condotto*), qu'elle protège ainsi du sous-sol et dont elle permet l'entretien.

Bibliographie : Zangheri, 1981, p. 358.

Zampillo d'acqua : jet d'eau, de forme verticale ou parabolique, qui permet par exemple de constituer un *scherzo d'acqua*. Synonyme de *schizzo*.

Chronologie

Le tableau qui suit a été construit afin de ne pas perdre de vue le long fil qui se déroule sur la période choisie pour aborder Pratolino à travers différents aspects de l'art des jardins et de la culture en Italie : la seconde moitié du XVI^e siècle. Alors que les différents chapitres se succèdent selon un point de vue « thématique », c'est ici davantage la continuité diachronique et les coïncidences synchroniques qui sont mises en avant, en offrant un repérage à partir de faits aussi précisément datés que possible, répertoriés en cinq sections. Il faut signaler, en ce qui concerne la vie culturelle à Florence sous François I^{er} de Médicis, la chronologie très détaillée fournie par Luciano Berti¹.

Concernant la création de Pratolino, l'établissement de ce tableau synthétique s'est notamment appuyé sur les pièces d'archives publiées par Luigi Zangheri², qui dans la plupart des cas ont été contrôlées sur les originaux et dont une analyse a été proposée de manière diachronique dans le prologue ci-dessus (les documents les plus explicites sont néanmoins rappelés par une référence abrégée) ; les dates des principales visites et des descriptions de la villa reflètent la fortune précoce de Pratolino. Les phases importantes de la création des autres grands jardins d'Italie centrale ont été présentées dans le corps de l'étude : elles sont seulement résumées ici à partir de repères significatifs. Les dates de rédaction ou de parution d'ouvrages qui concernent l'art des jardins sont également reportées. Enfin, parmi les « événements » culturels et politiques qui ont affecté Florence et la Toscane d'une part, l'Italie et le reste de l'Europe de l'autre, il a fallu opérer un tri car il est bien évident que vouloir résumer cinquante ans d'histoire n'a de sens que selon une certaine perspective. Outre les changements importants de règnes ou de pontificats, le choix des événements répertoriés dans les deux dernières colonnes a donc été essentiellement orienté par le reste de l'étude.

¹. Berti, 1967, p. 255-316, complété de manière générale par Diaz, 1976, et par les notices historiques du catalogue *La Corte il mare i mercanti*, 1980, pour les événements politiques. Nous disposons de trois chroniques florentines, dont les indications méritent souvent d'être contrôlées à partir d'autres documents : voir Lapini, 1900, Ricci, 1972 (dont le point de vue polémique est bien analysé par Diaz, 1976, p. 245-248), et Arditì, 1970.

². Zangheri, 1979, vol. I.

Rappelons l'usage en Toscane au XVI^e siècle d'une datation fondée sur le calendrier liturgique et désignée comme « *stile fiorentino* » : l'année commençait *ab incarnatione*, c'est-à-dire le 25 mars, fête de l'Annonciation, et non le 1^{er} janvier (« *stile comune* »). Lorsqu'une source indique une date entre le 1^{er} janvier et le 25 mars, il faut donc la reporter à l'année suivante. Bien entendu, cette correction n'est pas possible si l'on ne possède que la mention de l'année.

DATE	PRATOLINO	TRAVAUX, ARTISTES ET COMMANDITAIRES DANS LES PRINCIPAUX JARDINS D'ITALIE CENTRALE	PRINCIPAUX TRAITÉS RELATIFS À L'ART DES JARDINS ET SÉLECTION DE TRAITÉS SUR L'ARCHITECTURE, L'HYDRAULIQUE ET LA BOTANIQUE EN ITALIE	ÉVÉNEMENTS ET VIE CULTURELLE À FLORENCE ET EN TOSCANE	ÉVÉNEMENTS ET VIE CULTURELLE DANS LE RESTE DE L'ITALIE ET EN EUROPE
1550		Février : achat du palais Pitti par Éléonore de Tolède ; Niccolò Tribolo prépare le projet d'aménagement du jardin. Septembre : Davide Fortini succède à Tribolo sur différents chantiers dont Castello, Poggio a Caiano et Boboli.	Cosimo Bartoli publie à Florence sa traduction de <i>L'Architettura</i> d'Alberti chez Torrentino.	7 septembre : mort de Tribolo. Première édition des <i>Vite</i> de Vasari, chez Torrentino. Giulio Camillo publie <i>L'Idea del Teatro</i> , chez Torrentino.	Après la mort de Paul III Farnèse (novembre 1549), Jules III Ciocchi del Monte devient pape.
1551		Printemps : vaste campagne de plantations à Boboli (<i>ragnaia</i> , arbres fruitiers, <i>selvatico</i>).			Natale Conti publie les <i>Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem</i> , à Venise.
1552		Vicino Orsini part pour la France : les premiers travaux de Bomarzo ont commencé, sans doute après 1547.	Girolamo Firenzuola, manuscrit de <i>La grande arte dell'agricoltura</i> (BLF Ashburn. 538).	27 juillet : la garnison espagnole est expulsée de Sienne.	

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1553		Début de la construction de la <i>grotticina</i> de Boboli, terminée vers 1555.		Janvier : début de la guerre contre Sienne, défendue par les troupes françaises sous le commandement de Pietro Strozzi. Date probable de l'installation de Giambologna, qui vient de séjourner à Rome.	
1554		Andrea Cesalpino succède à Luca Ghini à la direction du jardin botanique de Pise.		Retour de Vasari en Toscane, qui s'installe définitivement à Florence en 1555.	
1555		Vasari reprend en main certains des chantiers qui étaient suivis par Fortini depuis 1550, en particulier Castello.		17 avril : capitulation de Sienne. Retour d'Ammannati à Florence ; commande de la fontaine pour la salle des Cinq Cents au Palazzo Vecchio.	Mort de Jules III ; après le bref pontificat de Marcel II, Paul IV Carafa devient pape.

Chronologie

1556		Reprise des travaux de Caprarola sous le cardinal Alexandre Farnèse, dirigés par Vignole.	Daniele Barbaro publie à Venise sa traduction commentée de Vitruve (rééditée en 1567).		Abdication définitive de Charles Quint : son frère Ferdinand I^{er} devient empereur et son fils Philippe II roi d'Espagne. Première édition du <i>De re metallica</i> de Georgius Agricola à Bâle. Première édition des <i>Imagini de i dei de gli antichi</i> de Vincenzo Cartari à Venise.
1557		Janvier : fondations du <i>Vivaio</i> de Vasari à Boboli, terminé en 1564.		3 juillet : Philippe II concède la République de Sienne et Portoferraio comme fiefs impériaux à Côme.	
1558					Elizabeth I^{re} devient reine d'Angleterre. Alvise Cornaro publie ses <i>Discorsi intorno alla vita sobria</i>.

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1559			Bartolomeo Taegio publie <i>La Villa</i> à Milan.		2-3 avril : traité de Cateau-Cambrésis entre la France et les Habsbourg, qui implique l'affirmation de la domination espagnole en Italie. Mort d'Hercule II, Alphonse II d'Este devient duc de Ferrare. Mort de Paul IV.
1560		Début des aménagements hydrauliques de la Villa d'Este à Tivoli. Ammannati semble prendre la direction du chantier à Boboli.		7 février : mort de Baccio Bandinelli. février : François accompagne à Ferrare sa sœur Lucrezia, venue épouser Alphonse d'Este (elle décèdera l'année suivante), puis poursuit son voyage jusqu'à Venise. Novembre : Côme se rend à Rome pour rendre hommage au nouveau pontife.	Pie IV Médicis devient pape.
1561				Novembre : voyage de François à Rome, rencontre avec Michel-Ange.	

Chronologie

1562				15 mars : Côme devient Grand Maître de l'ordre militaire et religieux des chevaliers de Santo Stefano, qu'il vient de fonder le 20 janvier. 23 mai : François s'embarque pour l'Espagne, accompagné de Buontalenti. Novembre-décembre : décès dus à la malaria d'Éléonore de Tolède ainsi que de Giovanni et Garcia, frères de François.	

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1563		Transfert du jardin botanique de Pise, dirigé par Andrea Cesalpino. Travaux de plantations documentés à Boboli.		6 janvier : Ferdinand, âgé de 14 ans, reçoit la pourpre cardinalice. Mars : Vasari débute la décoration peinte du salon des Cinq Cents au Palazzo Vecchio (le plafond est achevé dès 1565, mais les fresques des parois seulement en 1571). 17 septembre : retour d'Espagne de François. Décembre : il se rend à Milan et Nice. Fondation de l'Accademia delle Arti del Disegno.	Fin du Concile de Trente. Traduction italienne du <i>De re metallica</i> d'Agricola, parue à Bâle. Bernard Palissy publie la <i>Recepte veritable</i> à La Rochelle.

Chronologie

1564		Mai : le cardinal Giovanni Ricci achète à Camillo Crescenzi sa vigna sur le Pincio à Rome. Juillet : Buontalenti supervise des travaux de finition du <i>vivaio</i> de Vasari à Boboli.	Première (?) édition des <i>Dieci giornate della vera agricoltura</i> d'Agostino Gallo.	1^{er} mai : Côme I^{er} renonce au gouvernement en faveur de François, qui le 11 juin devient officiellement régent de Toscane ; il loge au Palazzo Vecchio, alors que Côme se retire à Pitti. 14 juillet : funérailles officielles de Michel-Ange à Florence. 18 novembre : publication en Toscane des décrets du Concile de Trente.	25 juillet : mort de Ferdinand I^{er} ; son fils Maximilien II devient empereur.

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1565		Début de la construction des fontaines et des plantations à la villa d'Este de Tivoli, sans doute sous la direction de Pirro Ligorio. Début de l'aménagement des jardins Farnèse sur le Palatin, sous le cardinal Alexandre ; projet initial attribué à Vignole. Mise en place de l'<i>Apennin</i> d'Ammannati à Castello. Vasari construit le Corridor reliant le palais ducal (Palazzo Vecchio) au palais Pitti, devenu l'année précédente résidence officielle de Côme.		Début de la relation de François et Bianca Cappello. Octobre-novembre : voyage de François en Autriche, en Bohême et en Bavière. 18 décembre : noces de François et Jeanne d'Autriche, sœur de l'empereur Maximilien II. 25 décembre : représentation au Palazzo Vecchio de <i>La Cofanaria</i>, comédie de Francesco d'Ambra sur une scénographie de Vasari.	Mort de Pie IV. Bernardino Telesio publie à Rome <i>De rerum natura iuxta propria principia</i> (seconde édition en 1570, amplifiée en neuf livres en 1586).
1566		Début de la restructuration de la Petraia sous la direction de Fortini.	Publication des <i>Ville</i> d'Anton Francesco Doni à Bologne (texte rédigé vers 1557).	Durant le carnaval, poursuite des festivités du mariage de François : 2 février : mascarade du <i>Trionfo dei Sogni</i> ; 21 février : mascarade de la <i>Genealogia degli Dei</i>.	Pie V Ghislieri devient pape.
1567				Vincenzo Danti publie <i>Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni</i>, chez Giunti.	

Chronologie

1568	15 septembre : François achète la « <i>possessione detta Pratolino</i> » à Benedetto Ugucconi pour 3000 <i>scudi</i>. 22 septembre : création officielle d'une réserve de chasse (<i>Bando sopra la bandita di Pratolino potesteria di Fiesole</i>).	Buontalenti nommé <i>ingegnere dei fiumi</i> au sein de la magistrature des Capitani di Parte, où il travaillera jusqu'en 1607, un an avant sa mort. Début probable de la construction du Casino de San Marco. Côme donne Pitti ainsi que Castello à François, et la Petraia à Ferdinand. Septembre : reconnaissance des droits sur Bagnaia du cardinal Gambara, qui fait venir Vignole. Fondation du jardin botanique de Bologne par Ulisse Aldrovandi.	Prestigieuse édition illustrée des <i>Discorsi nelli sei libri di Dioscoride della materia medica</i> de Pietro Andrea Mattioli à Venise, qui reprend les gravures de l'édition latine (<i>Commentarii</i>) de 1565 (première version en 1544).	Seconde édition des <i>Vite</i> de Vasari, chez Giunti. Benvenuto Cellini publie ses <i>Due trattati</i> sur l'orfèvrerie et la sculpture chez Panizzii et Peri. Rédition de la traduction (1548) des deux premiers livres du <i>De Vita</i> de Ficini chez Giunti.	
1569	28 mai : début des travaux de construction du palais. Septembre : Buontalenti a fourni des dessins pour les portes intérieures (ASF, CdP, numeri neri, 1463, fol. 397, septembre 1569). Décembre : Iacopo di Giuliano del Frate et ses compagnons taillent des pierres pour les portes (ASF, CdP, numeri neri, 1463, fol. 374, 30 décembre).	Septembre : Buontalenti suit en parallèle le chantier de Pratolino et d'un autre jardin, très probablement Boboli.	Premières éditions à Turin et Venise des <i>Vinti giornate dell'agricoltura</i> d'Agostino Gallo. Première édition à Brescia de <i>La nuova, vaga et dilettevole villa</i> de Giuseppe Falcone.	25 août : bulle de Pie V qui confère le titre de grand-duc de Toscane à Côme I^{er} et à ses successeurs ; cérémonie solennelle le 13 décembre à Florence. Fondation de l'Accademia degli Alterati.	

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1570			Première édition à Venise du traité de Palladio, <i>I quattro libri dell'architettura</i> .	5 mars : Côme reçoit à Rome la couronne grand-ducale. Début de la décoration du Studiolo au Palazzo Vecchio : voûte peinte par Francesco Morandini dit Poppi aidé de Iacopo Zucchi (de septembre à novembre). Le décor sera achevé vers 1575.	
1571	Décembre : mesure des maçonneries exécutées par Domenico di Zanobi et Francesco del Frizzi (ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 30, 28 mars 1572).				Octobre : victoire de Lépante contre les Turcs.
1572	Mai : commande de briques pour les salles du palais (ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 83, 5 mai 1572).	Mort du cardinal Hippolyte d'Este : le jardin de Tivoli est partiellement achevé. Date à laquelle a sans doute été mise en place la <i>Vénus</i> de Giambologna dans la fontaine de Fiorenza à Castello.			Mort de Pie V ; Grégoire XIII Boncompagni devient pape.

Chronologie

1573		Mort de Vignole ; Giacomo del Duca va le remplacer auprès des Farnèse. Achèvement du <i>giardino segreto</i> d'été au palais Farnèse de Caprarola, et début de la construction de celui d'hiver, qui sera terminée vers 1583.		Francesco de' Vieri publie son commentaire aux trois premiers livres des <i>Météorologiques</i> d'Aristote, chez Marescotti. Édition « corrigée » du <i>Décameron</i> de Boccace, chez Giunti (nouvelle édition en 1582).	À Ferrare, première représentation de l' <i>Aminta</i> du Tasse, qui sera publiée en 1580 à Crémone.
1574	Finition des fenêtres du palais : Antonio Veneziano se rend à Venise en avril pour choisir cadres et verres (ASF, CdP, numeri neri, 1465, n° 37, 6 février 1577.	Phase d'importants travaux à Bagnaia dirigés par Tommaso Ghinucci, sans doute suivant un projet initial de Vignole.		21 avril : mort de Côme I^{er}. François devient grand-duc de Toscane. 27 juin : mort de Vasari.	
1575	Date de la « dédicace » de la voûte du grand salon, et des premiers travaux pour le jardin. 10 mai : visite d'Octave Farnèse. Septembre : la construction du palais est pratiquement achevée (ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 204, 7 septembre 1575).	Mise en place de la fontaine de l'Océan (Giambologna) sur le <i>prato</i> central de Boboli, celle de Neptune (Stoldo Lorenzi) ayant été installée l'année précédente devant le <i>vivaio</i> qui domine l'axe.	Federico Commandino publie à Urbino sa traduction latine des <i>Spiritualia</i> de Héron d'Alexandrie.	Découverte de la conjuration dirigée par Orazio Pucci, qui sera féroce ment réprimée. 2 novembre : décret de Maximilien II concédant la dignité grand-ducale à François ; cérémonie solennelle le 13 février suivant.	Grande épidémie de peste en Italie jusqu'en 1577.

1576	Février : travaux en cours sur l'enceinte du <i>barco</i> (ASF, CdP, numeri neri, 1464, fol. 238, 5 février 1576 (1575 <i>stile fiorentino</i>)).	Janvier : le cardinal Ferdinand rachète la vigna Ricci sur le Pincio à Rome, et débute d'importantes transformations. Date probable du projet final de Buontalenti pour le Casino de San Marco.	Août : Mort de Pietro Antonio Michiel, qui laisse à l'état de manuscrit ses <i>Cinque Libri di piante</i>.	11 et 14 juillet : double uxoricide dans l'entourage immédiat de François : son frère don Pietro tue leur cousine Eleonora di Toledo, puis leur sœur Isabella est étranglée par Paolo Giordano Orsini. Le grand-duc n'intervient pas ; nombreuses réprobations. 29 août : Bianca Cappello donne naissance à un enfant, que François reconnaît comme fils, don Antonio. Octobre : Buontalenti présente son projet d'agrandissement et de fortification de Livourne. Octobre : Rodolphe II confirme le titre grand-ducal.	Mort de Maximilien II ; son fils Rodolphe II devient empereur en octobre. Publication des <i>Opera omnia</i> de Ficin à Bâle.

Chronologie

1577	Avril : ordre de terminer différents travaux : construction de la <i>casa del fattore</i> ; enduit des murs du <i>barco</i> ; aplanissement des allées ; maçonnerie des <i>tonfani</i> ; construction du mur entourant le <i>prato</i> devant le palais et des escaliers sur les deux façades ; achèvement des grottes souterraines (ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 279, 16 avril). Novembre : rapport détaillé sur l'avancement du chantier : la construction de la <i>casa del fattore</i>, divers travaux hydrauliques (<i>condotti, tonfani vecchi</i>) et les maçonneries à la Fontaine rouge sont achevés ; les <i>tonfani nuovi</i> et les trois <i>vinai</i> sont déjà mis en eau ; plantations dirigées par Domenico Boschi ; travaux en cours à la grotte de l'Étuve, au bassin de Lavandière, à la grotte de Cupidon (« <i>grotta della fonte Rossa</i> ») ; mise en place de la statue du Mugnone au début du <i>stradone</i> (ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 248, 22 novembre). Novembre : Giambologna est en train d'achever le <i>Persée</i> de Vincenzo Danti. Première version manuscrite des <i>Vaghezzze</i> de Gualterotti.	9 mai : François donne à don Antonio le Casino de San Marco et les villas de Lappoggi et Marignolle.		28 mars : cérémonie de la pose de la première pierre de la nouvelle cité de Livourne. 20 mai : après six filles (dont trois seulement survivent alors), naissance d'un héritier mâle, don Filippo. Cérémonie du baptême orchestrée par Buontalenti (le parrain est Philippe II) et grandes fêtes populaires. Premier séjour d'Ulisse Aldrovandi à Florence.	

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1578	Publication de l'<i>Egloga d'incerto autore</i>, due en fait à Silvano Razzi. Juillet : visite du sculpteur Francesco Moschini. Octobre : la pluie cause des dommages au niveau du lac ; le <i>barco nuovo</i> est aménagé jusqu'au niveau des écuries (ASF, CdP, numeri neri, 1465, n° 281, 21 octobre 1576).	Visites de Grégoire XIII à Caprarola et à Bagnaia.		Girolamo Borro republie son traité sur les marées et le Nil chez Marescotti (nouvelle édition en 1583). Mascarade dans les Orti Oricellari. 9 avril : mort de Jeanne d'Autriche. 5 juin : mariage secret de François et Bianca Cappello.	
1579	16 avril : Buontalenti fournit des maquettes de l'aqueduc et de la chapelle (ASF, MdN, 3701, fol. 98). 1^{er} mai : lettre de Tanai de Médicis à François sur la fontaine de l'Ammannati (qui avait été terminée vers 1563, mais non installée dans la salle des Cinq Cents). Novembre : travaux aux écuries, transport de pierres au futur bassin de l'Apennin, travaux dans la volière, travaux sur une partie du mur d'enceinte du <i>barco</i>, mise en place de poissons provenant du lac dans les viviers, affectés par de fortes pluies (ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 16, 8 novembre). Gualterotti publie ses <i>Vaghezze sopra Pratolino</i>.			12 octobre : noces officielles de François et Bianca Cappello, dont le mariage avait été rendu public le 20 juin. <i>Sbarra</i> nocturne au Palazzo Pitti le 14 octobre.	

Chronologie

1580	Mars : achèvement des fondations de la chapelle ; les travaux du colosse de l'Apennin ont commencé avec notamment la maçonnerie du bassin ; plantations confiées à Simone Casini (ASF, CdP, numeri neri, 1466, n° 155, 26 mars). Avril : Début de la construction du moulin (MdN, 3701, fol. 99r, 4 avril 1580). Octobre : le moulin, le <i>pollaio</i>, les écuries et la chapelle doivent être terminés (rapport de Iacopo Dani, ASF, CdP, numeri neri, 1466, fol. non numéroté, 30 septembre). Octobre-novembre : achèvement de la volière. 22 novembre : première visite de Montaigne.	Janvier : Vicino Orsini explique dans une lettre qu'il a achevé l'aménagement de Bomarzo. Janvier : Charles Borromée visite Bagnaia. Voyage de Montaigne en Italie d'octobre 1580 à novembre 1581, qui visite de nombreux jardins dont Pratolino, Castello (novembre 1580 et juin 1581), Tivoli (avril 1581), Bagnaia et Caprarola (septembre 1581).		Mort de Vincenzo Borghini.	Charles Emmanuel I^{er} devient duc de Savoie. Palissy publie ses <i>Discours admirables</i> à Paris.
1581	29 juin : seconde visite de Montaigne.			Juillet : Philippe II offre la Toison d'Or à François pour ses services rendus dans la conquête du Portugal l'année précédente.	Premières éditions de la <i>Gerusalemme liberata</i> du Tasse (des copies manuscrites circulaient depuis 1575).

1582	Septembre : pose de ferronneries prévue sur les murs du <i>stradone</i> sous la direction de Bonaventura [da Orvieto] (ASF, CdP, numeri neri, 1470, n° 2, 14 septembre). Novembre : le menuisier Brando a terminé les escaliers de la fontaine du Chêne ; il a également réalisé cinq « <i>stanze</i> » pour les <i>ragnaie</i> (ASF, CdP, numeri neri, 1468, fol. 61, 20 juillet 1583).			28 mars : décès du prince héritier, don Filippo. Fondation de l'Accademia della Crusca. Ammannati publie sa lettre aux membres de l'Accademia del Disegno chez Sermartelli, où il condamne le nu en sculpture. Vieri republie chez Marescotti son commentaire des <i>Météorologiques</i>, avec l'ajout du quatrième livre.	Réforme du calendrier sous Grégoire XIII. Le cardinal Gabriele Paleotti publie à Bologne son <i>Discorso intorno le immagini sacre e profane</i>. Parution à Paris des premiers ouvrages de Giordano Bruno sur l'art de la mémoire, <i>De Umbris idearum</i> et <i>Cantus Circaeus</i>.
1583	Le sculpteur Tommaso di Battista Sermei travaille à l'intérieur de l'<i>Apennin</i> sous la direction de Ligozzi (ASF, CdP, numeri neri, 1469, fol. 173, 14 mars 1586 (1585 <i>stile fiorentino</i>) sur ces travaux exécutés « <i>circa tre anni sono</i> »). 3 décembre : arrivée à Florence de la grande <i>spugna</i> provenant de Corse, qui sera installée au centre du labyrinthe de lauriers. Période où Cesare Agolanti semble rédiger sa <i>Descrizione</i> poétique.	Août : début du remaniement du <i>vivaio</i> de Vasari par Buontalenti à Boboli ; la construction de la première salle semble déjà terminée en septembre. Lorenzo Mazzanga devient préfet du jardin botanique de Pise.	Cesalpino publie <i>De Plantis libri XVI</i> à Florence, chez Giorgio Marescotti.	14 janvier : dévoilement du <i>Rapt des Sabines</i> de Giambologna sous la Loggia dei Lanzi, où il a été installé depuis août 1582.	Bruno publie à Londres un recueil de traités sur l'art de la mémoire (<i>Ars rimiriscendi</i>, <i>Explicatio triginta sigillorum</i>, <i>Sigillus sigillorum</i>).

Chronologie

1584	Avril : séjour de Vincent Gonzague. Octobre : fusion des quatre harpies de bronze pour la fontaine de Thétis à l'intérieur de l'<i>Apennin</i>. Novembre : Bonaventura [da Orvieto] dirige des plantations, notamment d'arbousiers. Des lauriers ont été mis en place (ASF, CdP, numeri neri, 1581, n° 20, lettre d'Uguccioni, 25 novembre).	Pietro Mati réalise les sculptures de la première salle de la grotte de Buontalenti à Boboli. Début de l'aménagement du <i>Barchetto</i> de Caprarola, sans doute commandé à Giacomo del Duca par le cardinal Alexandre Farnèse ; cette première phase s'achèvera en 1586.	Édition vénitienne de <i>Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio</i>, qui reprend les sept livres déjà parus de 1537 à 1575.	Éléonore de Médicis, fille aînée de François, épouse Vincent Gonzague. Raffaello Borghini publie <i>Il Riposo</i>, chez Marescotti. Buontalenti construit la Tribune des Offices. Stefano Buonsignori grave son plan cartographique de Florence.	Giovan Paolo Lomazzo publie à Milan son <i>Trattato dell'arte della pittura</i>. Parution à Londres de quatre dialogues de Bruno : <i>La Cena delle ceneri</i> ; <i>De la causa, principio et uno</i> ; <i>De l'infinito universo et mondi</i> ; <i>Spaccio de la bestia trionfante</i>.
1585	Mars : visite des quatre ambassadeurs Japonais. Mai : paiements, notamment à « <i>Bernardo di Francesco Buontalenti, architetto</i> » et « <i>Davitte Fortini, capo maestro</i> » (ASF, CdP, numeri neri, 1469, fol. 53, 12 mai 1585).	Janvier : mort de Vicino Orsini. Avril : les <i>Prisonniers</i> de Michel-Ange sont placés dans la première salle de la grotte de Buontalenti à Boboli. Achèvement du <i>giardino pensile</i> de la Loggia dei Lanzi, commencé en 1583.		Arrivée de deux gazelles et d'un « <i>porco indiano</i> », observés par Aldrovandi en juin à Bologne.	Mort de Grégoire XIII ; Sixte Quint Peretti devient pape.

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1586	Juin : Visite d'Aldrovandi lors de son séjour à Florence. 30 octobre : achat du <i>podere</i> dit « <i>le corti</i> » pour 925 <i>scudi</i>, qui semble conclure la constitution de la <i>fattoria</i> autour de la villa. Séjour de César d'Este avant son arrivée à Florence. Vieri publie ses <i>Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'Amore</i> chez Marescotti. Manenti publie ses madrigaux <i>Li Pratolini</i>.	Début de la décoration picturale de la grotte de Buontalenti à Boboli et installation du groupe de Vincenzo de' Rossi.		Juin : second séjour d'Aldrovandi à Florence. Virginie de Médicis, sœur de François, épouse César d'Este ; l'<i>Amico Fido</i> et ses intermèdes sont montés par Buontalenti au Théâtre des Offices.	Giovan Battista Armenini fait paraître <i>De' veri precetti della pittura</i> à Ravenne.

Chronologie

1587	Giorgio Marescotti réédite les <i>Discorsi della maravigliose opere di Pratolino e d'Amore</i> de Vieri, en ajoutant la vue à vol d'oiseau exécutée grâce à Buontalenti.	Octobre-novembre : Giuseppe Casabona prend la direction du <i>Giardino delle Stalle</i> à Florence. La construction de la façade et des deux premières salles de la grotte de Buontalenti à Boboli semble terminée, tandis que celle de la troisième chambre et la décoration picturale se poursuivent. Début de la construction de la villa l'Ambrogiana ; l'essentiel des travaux sera terminé en 1590. Mort du cardinal Gambara ; en mars 1588, inventaire détaillé du jardin de Bagnaia.		19 octobre : mort de François à Poggio a Caiano. 24 octobre : Ferdinand devient grand-duc de Toscane. 15 décembre : obsèques solennelles de François à San Lorenzo. 21 décembre : oraison funèbre prononcée par Lorenzo Giacomini à San Lorenzo devant l'Accademia Fiorentina.	Publication à Venise des <i>Discorsi dell'arte poetica</i> du Tasse (rédigés vers 1562-1564).

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1588	Date possible pour la rédaction de la description anonyme connue par les deux copies de la BAV et de la BRF. Mars : Ferdinand reconnaît à don Antonio, fils de Francesco et Bianca Cappello, la propriété de Pratolino ; quelques mois plus tard, il reprend possession de la villa. Mars : préparatifs pour le transport du groupe de l'Ammannati à Boboli, mise en place début 1589. 13 novembre : visite de l'auteur anonyme des <i>Discours viatiques</i>.		Condamné à la réclusion hors de Florence, Giovanvettorio Soderini commence la rédaction de ses traités d'agriculture.	Publication posthume chez Giunti des <i>Ragionamenti</i> de Vasari (achevés dès 1567), édités par son neveu Giorgio Vasari le Jeune.	
1589		Mort du cardinal Alexandre Farnèse.	Giovan Battista Aleotti publie sa traduction des <i>Spiritualia</i> de Héron d'Alexandrie à Ferrare, et Bernardino Baldi celle des <i>Automata</i> à Venise.	Festivités pour les noces de Ferdinand et Christine de Lorraine : 2 mai : <i>La Pellegrina</i> et ses intermèdes montés par Buontalenti au Théâtre des Offices (reprise des intermèdes les 6 et 13 mai) ; 11 mai : <i>Sbarra</i> et naumachie dans le cortile du palais Pitti.	Mort de Catherine de Médicis. Giovan Battista Della Porta publie à Naples les <i>Magiae naturalis libri XX</i>, version augmentée de l'édition en quatre livres (d'abord parue en 1558, multiples rééditions).
1590					Mort de Sixte Quint, auquel succèdent Urbain VII Castagna en septembre puis Grégoire XIV Sfondrati.

Chronologie

1591		Second transfert du jardin botanique de Pise (à son emplacement actuel).	Girolamo Porro publie <i>L'Horto de i Semplici di Padova</i> .	Francesco Bocchi publie <i>Le Bellezze della città di Fiorenza</i> .	Novembre-décembre : bref pontificat d'Innocent IX Facchinetti. Gregorio Comanini publie à Mantoue <i>Il Figino ovvero del fine della Pittura</i> .
1592		Giuseppe Casabona devient préfet du jardin botanique de Pise. Début de l'installation de la <i>Vénus</i> de Giambologna dans la troisième salle de la grotte de Buontalenti à Boboli ; la fontaine est terminée l'année suivante.	Della Porta publie les douze livres de la <i>Villae</i> . Alessandro Giorgi publie à Urbino sa traduction des <i>Spiritualia</i> de Héron d'Alexandrie.	13 avril : mort d'Ammannati.	Clément VIII Aldobrandini devient pape.
1593	Visite de Claude-Énoch Virey.				Première édition à Rome de l' <i>Iconologia</i> de Cesare Ripa.
1594	24 octobre : Tommaso Francini nommé surintendant des fontaines. Visite de Fynes Moryson.				Le Tasse publie à Naples ses <i>Discorsi del poema eroico</i> (rédigés vers 1587).
1595			Agostino Del Riccio débute la rédaction de son <i>Agricoltura sperimentale</i> (exemplaire BNCF Targ. 56).	Del Riccio, manuscrit de l' <i>Arte della memoria locale</i> .	

Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle

1596		Début probable de la construction de la villa d'Artimino par Buontalenti, terminée en 1601, pour laquelle seront commandées les lunettes de Giusto Utens. Création d'un jardin de fleurs à Boboli (« <i>prato di Madama</i> »), sous l'aile nord du palais Pitti, où est placée la fontaine de Neptune de Lorenzi.	Mort de Soderini, qui laisse inédits ses écrits manuscrits sur l'agriculture ; le <i>Trattato della coltivazione delle viti</i> sera publié en 1600.		
1597	Visite de Sigismondo Sarmorago, ambassadeur du prince de Transylvanie.				
1598	Visite de prince Ludovic de Anhalt-Köthen.		Mort de Del Riccio, qui laisse inachevé le manuscrit de son <i>Agricoltura sperimentale</i> (exemplaire BNCF Targ. 56).		Mort de Philippe II.
1599	Date probable à laquelle Utens commence à réaliser sa vue de la villa.	Commande à Utens des lunettes d'Artimino ; premiers paiements en octobre et novembre pour des toiles déjà exécutées, mais des rétributions sont documentées au moins jusqu'en 1602.			
1600	11 janvier : visite du prince Frédéric de Württemberg, accompagné de Heinrich Schickhardt.			Noces de Marie de Médicis et Henri IV : nombreux spectacles donnés à Florence, dont la fête dans le jardin du palais Riccardi de Valfonda.	Février : exécution de Giordano Bruno sur le bûcher à Rome.

Chronologie

1604	Décembre : Guerra vient d'exécuter sa série de dessins.				

Sources manuscrites

Cette section ne comprend que les archives et textes effectivement consultés sous leur forme manuscrite, ordonnés par lieu de conservation et par cote. Dans le cas des pièces d'archives signalées ou transcrites par des travaux précédents de même que pour les manuscrits ayant fait l'objet d'une édition même partielle, les références bibliographiques correspondantes sont indiquées. Les documents consultés uniquement sous forme publiée sont en revanche répertoriés dans la bibliographie.

Abréviation : Zangheri = Zangheri, 1979, vol. I.

Florence, Archivio di Stato (ASF)

CdP, numeri neri, 1463

fol. 374, lettre de Benedetto Uguccioni à François de Médicis, 30 décembre 1569, visée par Iacopo Dani (document transcrit dans Zangheri, n° 3, p. 181-182).

fol. 397, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, septembre 1569 (transcrit dans Fara, 1995, p. 57).

CdP, numeri neri, 1464

fol. 30, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 28 mars 1572, visée par I. Dani (transcrit dans Zangheri, n° 7, p. 184-185).

fol. 83, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 5 mai 1572, visée par I. Dani le 6 mai (transcrit dans Zangheri, n° 10, p. 186).

fol. 192, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 15 octobre 1575 (transcrit dans Zangheri, n° 17, p. 190-194).

fol. 204, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 7 septembre 1575 (transcrit dans Zangheri, n° 20, p. 195).

fol. 238, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 5 février 1576 (1575 *stile fiorentino*) (transcrit dans Zangheri, n° 18, p. 194).

CdP, numeri neri, 1465

n° 36, lettre de Giovan Battista Combinelli à François de Médicis, 3 octobre 1576, visée par I. Dani (transcrit dans Zangheri, n° 22, p. 196-197).

n° 37, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 6 février 1577, visée le 8 février (transcrit dans Zangheri, n° 23, p. 197-198, mais daté 1576 *stile fiorentino*).

n° 280, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 22 octobre 1578, visée par G. B. Combinelli le 28 octobre (transcrit dans Zangheri 1979, n° 28, p. 202).

n° 281, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 21 octobre 1578, visée par Antonio Serguidi le 23 octobre (signalé par Smith, p. 162, note 33 ; Fara, 1988, p. 282, note 113).

n° 371, lettre [de B. Uguccione] à François de Médicis, 8 mars 1576 (transcrit dans Zangheri, n° 19, p. 194-195, mais daté 1575 *stile fiorentino*).

CdP, numeri neri, 1466

n° 14, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 21 novembre 1579, visée par A. Serguidi le 22 septembre (transcrit dans Zangheri, n° 33, p. 206-207, mais daté 2 novembre).

n° 16, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 8 novembre 1579 (transcrit dans Zangheri, n° 32, p. 205-206).

n° 26, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 6 novembre 1579, visée par A. Serguidi le 7 novembre (transcrit dans Zangheri, n° 31, p. 204-205).

n° 58, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 12 mars 1580, visée par A. Serguidi le 14 mars (transcrit dans Zangheri, n° 30, p. 203-204, mais daté 1579 *stile fiorentino*).

n° 59, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 3 mars 1580, visée par A. Serguidi le 10 mars (transcrit dans Zangheri, n° 29, p. 203, mais daté 1579 *stile fiorentino*).

n° 116, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 25 octobre 1580, visée par I. Dani le même jour (transcrit dans Zangheri, n° 37, p. 211).

n° 155, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 26 mars 1580 (transcrit dans Zangheri, n° 34, p. 207-208).

n° 248, rapport du 22 novembre 1577 (transcrit dans Zangheri, n° 26, p. 200-201).

n° 279, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 16 avril 1577, visée par G. B. Combinelli et par I. Dani le 19 avril (transcrit dans Zangheri, n° 25, p. 199).

n° 331, lettre de I. Dani à François de Médicis, 5 février 1578, visée par G. B. Combinelli le 6 février (transcrit dans Zangheri, n° 24, p. 198-199, mais daté 1577 *stile fiorentino*).

fol. non numéroté, rapport du 30 septembre 1580 visé par I. Dani le 3 octobre (transcrit dans Zangheri, n° 36, p. 209-211).

CdP, numeri neri, 1468

fol. 61, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 20 juillet 1583, visée par G. B. Combinelli le 27 juillet (transcrit dans Zangheri, n° 44, p. 216-217).

fol. 495, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 23 mai 1585 (transcrit partiellement dans Fara, 1988, p. 199-200).

CdP, numeri neri, 1469

fol. 9, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 31 mars 1585, visée par G. B. Combinelli le 5 avril (différent du document transcrit sous cette cote par Zangheri, n° 47, p. 219-220, que je n'ai pas retrouvé).

fol. 53, lettre de G. B. Combinelli à François de Médicis, 12 mai 1585, visée le 16 mai (transcrit dans Zangheri, n° 46, p. 218-219, mais indiqué comme fol. 3).

fol. 121, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 21 décembre 1585.

fol. 173, lettre de B. Uguccione à François de Médicis, 14 mars 1586, visée par G. B. Combinelli le 21 mars (transcrit dans Zangheri, n° 45, p. 217-218, mais indiqué comme fol. 8 et daté 1585 *stile fiorentino*).

CdP, numeri neri, 1470

n° 2, lettre à François de Médicis, 14 septembre 1582, visée par G. B. Combinelli le 21 septembre (transcrit dans Zangheri, n° 40, p. 213).

CdP, numeri neri, 1581

n° 2, lettre de G. B. Combinelli à François de Médicis, 2 juillet 1583 (transcrit dans Zangheri, n° 42, p. 214).

n° 20, lettre de B. Uguccioni à François de Médicis, 25 novembre 1584, visée par G. B. Combinelli le même jour (transcrit dans Zangheri, n° 43, p. 215).

Carte Strozziane, série I, 137

fol. 279, lettre de Francesco de' Vieri à Jeanne d'Autriche, 31 janvier 1576 [1577 *stile fiorentino*] (transcrit dans Verde, 1983, document I, p. 80-81).

MdN, 3701

livre de comptes de mars à mai 1579 (extraits transcrits dans Borsi, 1993, p. 207, note 34).

MdP, 665

fol. 62, lettre de l'Évêque d'Arezzo à François de Médicis [pour la promotion de Francesco de' Vieri à l'université de Pise], 14 septembre 1574.

MdP, 821

fol. 395, lettre de Francesco de' Vieri à Ferdinand de Médicis [le remerciant d'une pension annuelle de 300 *scudi*], 20 octobre 1590.

MdP, 4343

fol. 226, lettre d'Horatio Urbani à Belisario Vinta [au sujet d'une description de Pratolino], 29 août 1587.

Florence, Biblioteca Laurenziana (BLF)

Ashburn. 538

Girolamo Gatteschi da Firenzuola, *La grande arte dell'agricoltura*, 1552 (édition du livre V, chapitre 16 dans Tagliolini, 1981, p. 304-308).

Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF)

Land. 78

Agostino Del Riccio, *Libro primo de fiori che si trovano nella città di Firenze mese per mese di tutto l'anno*, p. 9-31

—, *Libro secondo dell'Agricoltura sperimentata*, p. 67-267.

—, *Libro primo delle Pietre*, p. 273-380.

Magliab. VII, 5

Cesare Agolanti, *Canzone nella morte della Serenissima Regina Giovanna d'Austria* (1578).

Magliab. VII, 7

Cesare Agolanti, *Stanze (...) alla Serenissima Grand Duchessa di Toscana Signora e Padrona Sua Colendissima in lode della Petraia*, 1595.

Magliab. VII, 8

Cesare Agolanti, *La Descrizione di Pratolino del Serenissimo Granduca di Toscana poeticamente descritto* (vers 1583-84) [voir ici même le document 3].

Magliab. VII, 403

Pratolino, Egloga (édité par Baccini, 1885, p. 15-18, mais indiqué comme Magliab. VII, 404) [voir ici même le document 2].

Magliab. VII, 404

[Raffaello Gualterotti], *Delle lodi di Pratolino* (copie anonyme).

Magliab. VII, 633 : *Poesie diverse*

Palla Rucellai, *Madrigali in lode di Pratolino et Madrigali. In lode di Pratolino* (autre copie anonyme), fol. 48r-51v et 13r-16v (édité par Baccini, 1885, p. 18-20, mais indiqué comme Magliab. VII, 403).

Magliab. VII, 1024 : *Poesie diverse latine, e volgari*

Palla Rucellai, *Lodi di Pratolino*, dans , fol. 6r-13r (édité par Baccini, 1885, p. 18-20, mais indiqué comme Magliab. VII, 403).

Raffaello Gualterotti, *Canzone in lode di Pratolino*, fol. 16r-26v

—, *L'anno 1577, Canzone (...) in lode di Pratolino*, fol. 171r-178r.

Magliab. XII, 11

Francesco de' Vieri, *Conclusionione del libro della Natura dell'Universo* [après 1577].

Magliab. XII, 12

Francesco de' Vieri, *Breve ragionamento (...) nel quale per modo d'Epilogo si tratta dell'anima humana in universale ; del numero, et qualità di ciascuna sua potenza, e della certa immortalità di quella, secondo la mente di Platone, e d'Aristotile, conformi alla Christiana verità ; e si mostra finalmente che questi gran filosofi son d'accordo con la fede nostra ne più importanti misteri : al Serenissimo Grand Principe di Toscana Don Francesco de Medici* (entre 1568 et 1574).

Magliab. XIV, 19

Girolamo Gatteschi da Firenzuola, *Discorsi sopra l'Agricoltura*, 1552.

Magliab. XV, 142

Giovan Battista Nardi – Iacopo Biscioni, *Libro di Chirurgia e Segreti Diversi* (1582-1585).

Magliab. XVI, 78

Francesco de' Vieri, *Breve discorso (...) intorno all'Arte dell'Alchimia. Al Serenissimo Gran Duca Francesco Medici Gran Duca di Toscana* [vers 1579].

Naz. II, I, 13

Agostino Del Riccio, *Arte della memoria locale* (1595) (anciennement Magliab. V, 9).

Naz. II, I, 468

Planimétries de Pratolino (1736).

Naz. II, III, 26

Giulio Angeli da Barga [Iulii Angelii Bargaei], *Ad Serenissimum Franciscum Medicem Magnum Hebruriae Principem, Commentarius (...) in Aristotelis librum de sensu et sensilibus* (1570) (anciennement Magliab. XII, 3).

Naz. II, IV, 12

Pietro Antonio Ghezzi, *Carmen compendiarium de apibus, et venatione in Pratolino*, fol. 33r-41v (anciennement Magliab. VII, 483).

Naz. II, IV, 74

Giovanvettorio Soderini, *I due trattati dell'agricoltura e della coltivazione delle viti* (vers 1588-1596) (anciennement Magliab. XIV, 42, édité dans Soderini, 1902-07, vol. I).

Naz. II, IV, 75

Giovanvettorio Soderini, *Il trattato della coltura degli orti e giardini* (vers 1588-1596) (anciennement Magliab. XIV, 43, édité dans Soderini, 1902-07, vol. II).

Naz. II, IV, 76

Giovanvettorio Soderini, *Il trattato degli arbori* (vers 1588-1596) (anciennement Magliab. XIV, 44, édité dans Soderini, 1902-07, vol. III).

Naz. II, IV, 77

Giovanvettorio Soderini, *Il trattato degli animali* (vers 1588-1596) (anciennement Magliab. XIV, 45, édité dans Soderini, 1902-07, vol. IV).

Naz. II, IV, 362

Agostino Del Riccio, [Fragments de l'*Agricoltura sperimentale*] (anciennement Magliab. XIV, 38).

Nuov. 1072

Agostino Del Riccio, *Dell'agricoltura sperimentata libro secondo*, p. 1-236.

Bernardo Davanzati, *Agricoltura*, p. 237-240.

—, *Toscana coltivazione delle viti e delli alberi*, p. 241-308.

[Giovanni Antonio Popoleschi], [Del modo di piantare e custodire una ragnaia e di uccellare a ragna], copie sans titre ni auteur, p. 309-338.

[Agostino Del Riccio], *Libro de fiori che sono in tutto l'anno*, p. 341-373.

Palat. 785

Francesco de' Vieri, *Discorso (...) di quello che appartiene al quarto della Meteora. Al Serenissimo Gran Duca di Toscana il Gran Duca Francesco Medici*.

Palat. 844

Bernardino Telesio, *Opere filosofiche, volgarizzate dal Fiorentino Francesco Martelli* (1573, dédié au cardinal Ferdinand de Médicis) : *Delle cose naturali libri due*, fol. 12r-204r (édité dans Palermo, 1853-68, vol. III, p. 1-232) ; *Trattato del mare*, fol. 205 bis-223v ; *Delle cose che per l'aria si fanno*, fol. 224 bis-243v.

Palat 3. B. 1. 5 (GF 181)

Giuseppe Ruggieri, *Piante de' Palazzj, Giardini, Ville e altre fabbriche dell'Altezza Reale del Serenissimo Gran Duca di Toscana* (1742).

Palat. 937

[Giovanni Antonio Popoleschi], *Del modo di piantare e custodire una ragnaia e di uccellare a ragna*.

Palat. 1077

Bernardo Puccini, *Disegni e descrizioni di mullini, macchine da alzar l'acque, ponti (...)*.

Rari 223

Bernardo Davanzati, *Volgarizzamento della natura del vuoto di Herone* (anciennement Palat. 1166).

Targ. 56, 3 vol.

Agostino Del Riccio, *Agricoltura sperimentale*, vol. I et II (des passages du vol. I, fol. 75-77 sont édités dans Garbari - Tongiorgi Tomasi - Tosi, 1991, p. 278-282).

—, *Agricoltura teorica*, vol. III (chapitre « De' frutteti nani », fol. 26r-31r édité par Pozzana, 1990, p. 181-186 ; chapitre « Del giardino di un re », fol. 42v-93r édité par Heikamp, 1981, p. 65-123) [voir ci-dessus, appendice 1]

Targ. 88

Bartolomeus Menkins [Bartholomäus Menckius], *Laudes horti illustrissimi ac potentissimi (...)* *Principis Ludovici Elector Palatini*, 1584-1586.

Targ. 189, vol. VIII

Giovanni Targioni Tozzetti, *Notizie dei progressi delle Scienze fisiche in Toscana durante il Regno del Serenissimo Granduca Francesco I* (vers 1750-80).

Florence, Biblioteca Ricciardiana (BRF)

Ricc. 1223

Francesco de' Vieri, *Liber de Daemoni*.

Ricc. 2092

Francesco de' Vieri, *Discorso (...) intorno a' i Demoni, quali volgarmente sono chiamati Spiriti. Tradotto della lingua latina in volgare. Di Michele d' Antonio Dati, copiato di sua mano l'Anno 1593*, fol. 1-70. [trad. Pietro Gambarelli]

—, *Trattato (...) dello splendore et della grandezza del Principato, et delle Prencipesse famose. Alla Serenissima Madama Cristina di Lorena Gran Duchessa di Toscana*, fol. 81-208.

Ricc. 2312

[Description anonyme de Pratolino], « *Non lunge da Firenze (...) lietissima Primavera* », fol. 125r-131r (édité par Baccini, 1885, p. 9-15).

Ricc. 2498

Francesco [di Michele] de' Vieri, *Ragionamento havuto nell'Accademia Fiorentina sopra il Sonetto del Sonno di Monsignore della Casa*, dans Carlo Tommaso Strozzi, *Raccolte di cose diverse fatte in diversi tempi*, fol. 4-32.

Ricc. 2546

Palla Ruccellai *Canzonetta in lode di un Colle fiorito*, fol. 164r-165v.

Ricc. 2675

Francesco de' Vieri, *Delle comete* (1577).

Ricc. 2948

Egloga. Cirillo e Nereo, fol. 90r-97v.

Ricc. 2973

[Giovanni Antonio Popoleschi], *Del modo di piantare e custodire una ragnaia e di uccellare a ragna* (édition dans Pozzana, 1993, p. 87-96).

Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF)

Ital. 1179

[Pirro Ligorio ?], *Descrittione di Tivoli, et del Giardino dell'Illustrissimo Cardinal di Ferrara, con le dichiarazioni delle statue antiche et moderne, et d'altri belli, e maravigliosi artificii, che vi sono, con l'ordine come si trovano disposti* (vers 1568), fol. 247r-266v (édité par Coffin, 1960, p. 142-150, dont la transcription est reprise par Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 320-332 ; ces chercheurs avancent une attribution à Pirro Ligorio) ; une autre copie est conservée à Vienne, Nationalbibliothek, cod. 6750, fol. 449r-461v, et a été éditée par Lamb, 1966, p. 99-102 ; un fragment en est également conservé à Modène, Biblioteca Estense, ms. Campori γ. G. 2. 3).

Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)

Urb. 818

Fabio Arditio, *Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia* (1578), fol. 211-241 (édité par Orbaan, 1920, p. 365-418).

Barb. 5341

[Description anonyme de Pratolino], « *Non lunge da Firenze (...) soavissima Primavera* », fol. 204r-211v (édité par Zangheri, n° 1, p. 171-177).

Bibliographie

Les ouvrages « collectifs » (recueils d'articles, actes de colloques et catalogues d'exposition) sont classés par ordre alphabétique du titre, tandis que les contributions qui en sont extraites sont rangées au nom de l'auteur, avec renvoi au titre abrégé et à la date du volume collectif.

L'année donnée dans la référence abrégée est celle de l'édition consultée (celle de l'édition originale dans le cas des fac-similés ; l'année d'organisation pour les communications de colloques récents dont les actes sont actuellement en cours de publication).

La date des textes de la Renaissance ayant fait l'objet de publications modernes a généralement été rajoutée à la suite du titre. Pour les éditions de manuscrits concernant directement l'art des jardins, la référence du document original est également indiquée dans la plupart des cas .

NB (2008) : les références des publications qui étaient encore en cours de parution au moment du dépôt de la thèse (novembre 2000) ont été complétées entre crochets.

Acidini Luchinat, 1979

Cristina Acidini Luchinat, « Rappresentazione della natura e indagine scientifica nelle grotte cinquecentesche », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 144-153.

Acidini Luchinat, 1980

Cristina Acidini Luchinat, « Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento », *Paragone*, vol. XXXI, n° 359-361, 1980, p. 141-175.

Acidini Luchinat, 1985

Cristina Acidini Luchinat, « Le cornici delle acque », dans *La fonte delle fonti*, 1985, p. 7-12.

Acidini Luchinat, 1988a

Cristina Acidini Luchinat, « L'Appennino dal modello all'opera compiuta », dans *Risveglio di un colosso*, 1988, p. 13-21.

Acidini Luchinat, 1988b

Cristina Acidini Luchinat, « L'Appennino del Giambologna : decorazioni ritrovate », dans *Risveglio di un colosso*, 1988, p. 67-69.

Acidini Luchinat, 1990a

Cristina Acidini Luchinat, « Le miniere della terra, i giacimenti del mare. Per un catalogo dei materiali dentro il Colosso », dans *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 95-98.

Acidini Luchinat, 1990b

Cristina Acidini Luchinat, « Per un catalogo dei materiali delle grotte artificiali nella Firenze del Cinquecento », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 537-559.

Acidini Luchinat, 1991

Cristina Acidini Luchinat, « La Fontana del Nettuno, viaggi e metamorfosi », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 31-45.

Acidini Luchinat, 1997a

Cristina Acidini Luchinat, « Les jardins des Médicis : origines, développements, transformations. L'architecture, les plantes, les statues, les fontaines », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 46-59.

Acidini Luchinat, 1997b

Cristina Acidini Luchinat, « Le jardin du palais Médicis sur la via Larga », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 173-185.

Acidini Luchinat, 1997c

Cristina Acidini Luchinat, « Le jardin de San Marco », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 186-194.

Acidini Luchinat – Galletti, 1992

Cristina Acidini Luchinat et Giorgio Galletti, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Ospedaletto, Pacini, 1992 (la seconde partie est reprise dans Acidini Luchinat – Galletti, 1995).

Acidini Luchinat – Galletti, 1995

Cristina Acidini Luchinat et Giorgio Galletti, *La villa e il giardino della Petraia a Firenze*, Florence, Edifir, coll. « Giardini, Città, Territorio », 1995 (1^{re} éd. 1992).

Acidini Luchinat – Pozzana, 1987

Cristina Acidini Luchinat et Mariachiara Pozzana, « L'Appennino del Giambologna : uomo, grotta, palazzo (parte I e II) », dans *Arte delle grotte*, 1987, p. 95-107.

Acidini Luchinat – Rinaldi, 1979

Cristina Acidini Luchinat et Alessandro Rinaldi (éd.), « Antologia », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 228-258.

Ackerman, 1951

James S. Ackerman, « The Belvedere as a Classical Villa », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XIV, 1951, p. 70-91 (repris dans Ackerman, 1991, p. 325-359).

Ackerman, 1954

James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Cité du Vatican, coll. « Studi e documenti per la storia del Palazzo Vaticano », 1954.

Ackerman, 1963

James S. Ackerman, « Sources of the Renaissance Villa », dans *The Renaissance and Mannerism*, 1963, vol. II, p. 6-18 (repris dans Ackerman, 1991, p. 303-324).

Ackerman, 1985

James S. Ackerman, « Early Renaissance 'Naturalism' and Scientific Illustration », dans *The Natural Sciences and the Arts*, 1985, p. 1-17 (repris dans Ackerman, 1991).

Ackerman, 1991

James S. Ackerman, *Distance Points : Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge (Mass.)/Londres, Massachusetts Institute of Technology, 1991.

Ackerman, 1997

James S. Ackerman, , *La Villa de la Rome antique à Le Corbusier*, trad. Serge Séraudie et Muriel Goldraich, Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 1997 (éd. originale 1990).

Adam, 1993

Jean-Michel Adam, *La Description*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

Adelson, 1980

Candance Adelson, « Bachiacca, Salviati, and the Decoration of the Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio », dans *Le arti del principato mediceo*, 1980, p. 141-200.

Adorni, 1990

Bruno Adorni, « I giardini farnesiani a Parma e a Piacenza », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 505-521.

Adorni, 1991

Bruno Adorni, « Histoire et interprétations de la Villa Lante à Bagnaia », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 87-91.

Agricola, 1550

Giorgio Agricola, *De la generatione de le cose, che sotto la terra sono, e de le cause de' loro effetti e nature Lib. V – De la natura di quelle cose, che da la terra scorrono Lib. III – De la natura de le cose fossili, e che sotto la terra si cavano Lib. X – De le miniere antiche e moderne Lib. II – Il Bernanno, o delle cose metalliche, Dialogo*, trad. italienne, Venise, Michele Tramezzino, 1550 (éd. originale 1546).

Agricola, 1563

Giorgio Agricola, *Opera de l'arte de' metalli partita in XII libri (...). Aggiugnesi il libro del medesimo autore, che tratta de gl'Animali di sottoterra (...)*, trad. italienne Michelangelo Florio, Bâle, Hieronimo Frobenio et Nicolao Episcopio, 1563 (éd. originale 1556).

Agrippa, 1981-82

Henri Corneille Agrippa de Nettesheim, *Les Trois Livres de la philosophie occulte ou magie* (1533), trad. Jean Servier, Paris, Berg International, coll. « L'île verte », 3 vol., 1981-1982.

Alambicchi di parole, 1999

Alambicchi di parole. Il Ricettario fiorentino e dintorni [Catalogue de l'exposition de Florence, Biblioteca Riccardiana, 18 octobre 1999 – 15 janvier 2000], sous la direction de Giovanna Lazzi et Mino Gabriele, Florence, Polistampa, 1999.

Alberti, 1960

Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, dans *Opere volgari*, éd. Cecil Grayson, Bari, Laterza, vol. I, 1960.

Alberti, 1966

Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, éd. et trad. italienne Giovanni Orlandi, introduction et notes Paolo Portoghesi, Milan, Il Polifilo, coll. « Trattati di architettura », 2 vol., 1966.

Alberti, 1992

Leon Battista Alberti, *De la peinture/De pictura* (1435), [éd. Cecil Grayson], trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula/Dédale, coll. « La littérature artistique », 1992.

Alberti, 1998

Leon Battista Alberti, *De statua*, éd. et trad. italienne Marco Collareta, Livourne, Sillabe, coll. « Arte e Memoria », 1998.

Aldrovandi, 1556

Ulisse Aldrovandi, *Di tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono*, appendice à Lucio Mauro, *Antichità della città di Roma brevissimamente raccolte*, Venise, Giordano Ziletti, 1556.

Aldrovandi, 1667

Ulisse Aldrovandi, *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae libri duo*, éd. Ovidio Montalbano, Bologne, Giovan Battista Ferroni, 1667 [1668 sur le frontispice].

Aldrovandi, 1989

Ulisse Aldrovandi, *Itinerarium Florentiae factum anno 1586 a die 13 usque a diem 22 Iunii* (1586), ms. Bologne, Biblioteca Universitaria, Aldrovandi 136, vol. XI, fol. 32r-88v, éd. Tosi, 1989, p. 308-366.

Aleotti, 1589

Giambattista Aleotti (trad.), *Gli artifiziosi et curiosi moti spiritali di Herrone (...). Aggiuntovi dal medesimo Quattro Theoremi non men belli, & curiosi de'altri. Et il modo con che si a artificiosamente salir vn Canale d'acqua viva, o morta, in cima d'ogn'alta Torre*, Ferrare, Vittorio Baldini Stampator Ducale, 1589.

Alexandre-Gras, 1988

Denise Alexandre-Gras, « Le jardin enchanté dans le roman chevaleresque italien », dans *Le Paysage à la Renaissance*, 1988, p. 147-156.

Allegri – Cecchi, 1980

Ettore Allegri et Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1980.

Allen, 1984

Michael J. B. Allen, *The Platonism of Marsilio Ficino : A Study of His Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1984.

Allen, 1987

Michael J. B. Allen, « Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Timaeus and Its Myth of the Demiurge », dans *Supplementum Festivum*, 1987, p. 399-439.

Altobelli – Nistri – Poggesi, 1999

Anna Altobelli, Annamaria Nistri et Marta Poggesi, « Gli animali dipinti della Grotta del Buontalenti in Boboli : un tentativo di identificazione », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 255-160.

Alvise Cornaro e il suo tempo, 1980

Alvise Cornaro e il suo tempo [Catalogue de l'exposition de Padoue, 1980], sous la direction de Lionello Puppi, Padoue, 1980.

L'Amérique vue par l'Europe, 1976

L'Amérique vue par l'Europe [Catalogue de l'exposition de Paris, Grand Palais, 17 septembre 1976 – 3 janvier 1977], sous la direction de Hugh Honour, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1976.

Amico, 1996

Léonard N. Amico, *À la recherche du paradis terrestre. Bernard Palissy et ses continuateurs*, Paris, Flammarion, 1996.

Ammannati, 1962

Bartolomeo Ammannati, *Lettera agli Accademici del Disegno* (Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1582), éd. Barocchi, 1960-62, vol. III, 1962, p. 115-123.

André, 1966

Jean-Marie André, *L'Otium dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.

André, 1993

Jean-Marie André, *La Villégiature romaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

Andres, 1976

Glenn M. Andres, *The Villa Medici in Rome*, thèse de doctorat, Princeton University (1970), New York/Londres, Garland Publishing Inc., 2 vol., 1976.

Andres, 1991

Glenn M. Andres, « Le jardin du cardinal Ricci », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 342-349.

Angel, 1989

Michel Angel, *Mines et fonderies au XVI^e siècle, d'après le De re metallica d'Agricola*, Paris, Les Belles Lettres/Total Édition Presse, 1989.

Angelis, 1986

Marcello de Angelis, « Ferdinando de' Medici : l' "Orfeo" dei principi », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 102-106.

Apostolidès, 1981

Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1981.

L'Appennino del Giambologna, 1990

L'Appennino del Giambologna. Anatomia e identità del Gigante [Actes du colloque de Florence, Palazzo Medici Riccardi, 22 novembre 1985], sous la direction d'Alessandro Vezzosi, Florence, Alinea, coll. « Provincia di Firenze. Pratolino, Laboratorio di Meraviglie », 5, 1990.

Arbeit, Musse, Meditation, 1991

Arbeit, Musse, Meditation. Studies in the Vita activa and Vita contemplativa, sous la direction de Brian Vickers, Stuttgart, B. G. Teubner, 1991 (1^{re} éd. 1985).

Architecture et jardins, 1995

Architecture et jardins [Actes du colloque de La Garenne Lemot, 19-20 juin 1992], Nantes, Éditions du Conseil général de Loire-Atlantique, 1995.

Architecture, jardin, paysage, 1999

Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles [Actes du colloque de Tours, 1^{er}-4 juin 1992], sous la direction de Jean Guillaume, Paris, Picard, coll. « De Architectura », 1999.

Architettura e politica, 1976.

Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I, sous la direction de Giorgio Spini, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Studi sulla Toscana medicea », 1976.

Arditi, 1970

Bastiano Arditì, *Diario di Firenze e di altre parti della Cristianità (1574-1579)*, éd. Roberto Cantagalli, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970.

Arétin, 1975

Pietro Aretino, *Sei Giornate* [*Ragionamento*, 1534 – *Dialogo*, 1536], éd. Guido Davico Bonino, Turin, Einaudi, coll. « I millenni », 1975.

Arétin, 1988

L'Arétin, *Lettres (1492-1556)*, trad. André Chastel et Nadine Blamoutier, Paris, Scala, 1988.

Ariani, 1998

Marco Ariani, « Il sogno filosofico », dans Colonna, 1998, vol. II, p. XXXI-LXI.

Arioste, 1992

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (1516/1532), éd. Lanfranco Caretti [et Cesare Segre], Turin, Einaudi, col. « Tascabili. Classici », 2 vol. 1992, (1^{re} éd. 1966).

Aristote, *De l'âme*

Aristote, *De l'âme*, trad. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1972 (1^{re} éd. 1959).

Aristote, *Du ciel*

Aristote, *Traité du ciel, suivi du Traité pseudo-aristotélicien du monde*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990 (1^{re} éd. 1949).

Aristote, *Génération des animaux*

Aristote, *De la génération des animaux*, éd. et trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1961.

Aristote, *Génération et corruption*

Aristote, *De la génération et de la corruption*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993 (1^{re} éd. 1933).

Aristote, *Mécaniques*

Aristotle, *Mechanical Problems*, dans *Minor Works*, éd. collective, trad. anglaise W. S. Hett, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann Ltd, coll. « The Loeb Classical Library », 1980 (1^{re} éd. 1936).

Aristote, *Métaphysique*

Aristote, *La Métaphysique*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2 vol., 1991-1992 (1^{re} éd. 1966).

Aristote, *Météorologiques*

Aristote, *Les Météorologiques*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1976 (1^{re} éd. 1955).

Aristote, *Mouvement des animaux*

Aristote, *Marche des animaux. Mouvement des animaux. Index des traités biologiques*, éd. et trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1973.

Aristote, *Parties des animaux*

Aristote, *Les Parties des animaux*, éd. et trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1993 (1^{re} éd. 1957).

Aristote, *Parties des animaux I*

Aristote, *Parties des animaux. Livre I*, trad. et notes Jean-Marie Le Blond, introduction et mise à jour par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995 (1^{re} éd. 1945).

Aristote, *Parva naturalia* (éd. 1965)

Aristote, *Petits Traités d'histoire naturelle*, éd. et trad. René Mugnier, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1965 (1^{re} éd. 1953).

Aristote, *Parva naturalia* (éd. 2000)

Aristote, *Petits Traités d'histoire naturelle (Parva naturalia)*, trad., introduction et notes par Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.

Aristote, *Physique* (éd. 1996)

Aristote, *Physique*, éd. et trad. Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 2 vol., 1996 (1^{re} éd. 1926-1931).

Aristote, *Physique* (éd. 2000)

Aristote, *Physique*, trad., présentation et notes par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.

Aristote, *Physique II* (éd. 1991)

Aristote, *Sur la nature (Physique II)*, introduction, trad. et commentaire par Lambros Couloubaritsis, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991.

Aristote, *Poétique*

Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

Aristote, *Politique*

Aristote, *Politique*, éd. et trad. Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 5 vol., 1960-1989.

Aristote, *Problèmes* (éd. 1991-94)

Aristote, *Problèmes*, éd. et trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 3 vol., 1991-1994.

Aristote, *Problème XXX, 1* (éd. 1988)

Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*, éd. et trad. Jackie Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1988.

Aristote, *Rhétorique*

Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Classiques de la philosophie », 1991.

Aristote et la notion de nature, 1997

Aristote et la notion de nature. Enjeux épistémologiques et pratiques [Actes du colloque de Bordeaux, 24-25 janvier 1997], sous la direction de Pierre-Marie Morel, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Histoire des pensées », 1997.

Aron, 1974

Jean-Paul Aron, « La cuisine : un menu au XIX^e siècle », dans *Faire de l'histoire*, 1974, p. 257-293.

Arrighi, 1998

Vanna Arrighi, « Gaddi, Niccolò », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. LI, 1998, p. 164-165.

Arrigoni, 1989

Tiziano Arrigoni, *Le Selve di Giovanni Targioni Tozzetti. Indici*, Florence, Giunta Regionale Toscana/Editrice Bibliografica, 1989.

Arte delle grotte, 1987

Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali [Actes du colloque de Florence, 17 juin 1985], sous la direction de Cristina Acidini Luchinat, Lauro Magnani et Mariachiara Pozzana, Gênes, Sagep, 1987.

Le arti del principato mediceo, 1980

Le arti del principato mediceo [Ouvrage collectif], Florence, Studio per Edizioni Scelte, coll. « Specimen », 1980.

Artifici d'acque e giardini, 1999

Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa [Actes du colloque de Florence et Lucques, 16-19 septembre 1998], sous la direction d'Isabella Lapi Ballerini et Litta Maria Medri, Florence, Centro Di, 1999.

Art, Science, and History in the Renaissance, 1967

Art, Science, and History in the Renaissance, sous la direction de Charles S. Singleton, Baltimore, The Johns Hopkins Press, coll. « The Johns Hopkins Humanities Seminars », 1967.

Ashby, 1908

Thomas Ashby, « The Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculptures which it contained », *Archaeologia*, vol. LXI, pt. I, 1908, p. 217-256.

Asor-Rosa, 1961

Alberto Asor-Rosa, « Angeli, Pietro », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. III, 1961, p. 201-204.

Assunto, 1988

Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milan, Guerini e Associati, coll. « Kepos », 1988.

Assunto, 1994

Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palerme, Novecento, 1994 (1^{re} éd. 1973).

Assunto – Tagliolini, 1980

Rosario Assunto et Alessandro Tagliolini, *Ville e giardini di Roma nelle incisioni di Giovan Battista Falda*, Milan, Il Polifilo, 1980.

Astrologia, magia e alchimia, 1980

Astrologia, magia e alchimia nel Rinascimento fiorentino e europeo [catalogue de l'exposition de Florence, Istituto e Museo di Storia della Scienza, 1980], sous la direction de Paola Zambelli, dans *La corte, il mare, i mercanti – La rinascita della scienza – Editoria e società – Astrologia, magia e alchimia*, Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980, p. 309-435.

À travers l'image, 1994

À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre [Actes du séminaire de Paris, 1991], sous la direction de Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck, coll. « Histoire de l'art et iconographie », 1994.

Attolini, 1988

Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, coll. « Biblioteca Universale. Teatro e spettacolo », 1988.

Aubenque, 1962

Pierre Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

Audebert, 1964

Nicolas Audebert, « Le Palais, Jardin, et Fontaines, de Tyvolvy » (vers fin 1576-début 1577), tiré du *Voyage d'Italie*, ms. Londres, British Museum, Lansdowne 720, éd. Lightbown, 1964, p. 169-190.

Augustin, *Confessions*

Augustin, *Confessions*, éd. et trad. Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 2 vol., 1969 (1^{re} éd. 1925-1926).

Auvray-Assayas, 1996

Clara Auvray-Assayas, « Les constructions doxographiques du *De natura deorum* et la réflexion cicéronienne sur la physique », dans *Le Concept de nature à Rome*, 1996, p. 67-83.

Avery, 1987

Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford, Phaidon – Christie's, 1987.

Avery, 1991

Charles Avery, « The "Garden called Bubley" : Foreign Impressions from Florentine Gardens and a New Discovery relating to Pratolino », dans *Boboli 90*, 1991 vol. I, p. 147-154.

Azzi Visentini, 1984a

Margherita Azzi Visentini, « Il Giardino Giusti di Verona », dans *Il giardino come labirinto della storia*, 1984, p. 177-181.

Azzi Visentini, 1984b

Margherita Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milan, Il Polifilo, 1981.

Azzi Visentini, 1990

Margherita Azzi Visentini, « La grotta nel giardino veneto del Cinquecento », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 561-585.

Azzi Visentini, 1991

Margherita Azzi Visentini, « Un jardin humaniste exemplaire : la Villa Brenzone à Punta San Vigilio », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 102-104.

Azzi Visentini, 1996

Margherita Azzi Visentini, *Histoire de la villa en Italie, XV^e-XVII^e siècles*, trad. Laurence Noli et Louis Bonamuli, Paris, Gallimard/Electa, 1996 (éd. originale 1995).

Azzi Visentini, 1999a

Margherita Azzi Visentini (éd.), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milan, Il Polifilo, coll. « Classici italiani di scienze tecniche e arti », 2 vol., 1999.

Azzi Visentini, 1999b

Margherita Azzi Visentini, « Il ruolo del paesaggio nella concezione della villa italiana tra Rinascimento ed età barocca », dans *Paesaggio e paesaggi veneti*, 1999, p. 41-52.

Azzi Visentini – Fontana, 1988

Margherita Azzi Visentini et Vincenzo Fontana, « Il giardino veneto dal tardo medioevo a oggi », dans *Il giardino veneto*, 1988, p. 17-81.

Bacci, 1576

Andrea Bacci, *Del Tevere libri tre, ne' quali si tratta della natura, e bontà dell'acque, e specialmente del Tevere, e dell'acque antiche di Roma, del Nilo, del Pò, dell'Arno, e d'altri fonti, e fiumi del mondo. Dell'uso dell'acque, e del bere in fresco, con nevi, con ghiaccio, e con salnitro*, Venise, [Aldo Manuzio Secondo], 1576 (1^{re} éd. 1558).

Bacci, 1588

Andrea Bacci, *De thermis libri septem*, Venise, Felice Valgrisi, 1588.

Bacci – Forlani, 1961

Mina Bacci et Anna Forlani, *Mostra di disegni di Jacopo Ligozzi* [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], Florence, Leo S. Olschki, 1961.

Baccini, 1885

Giuseppe Baccini, *Pratolino. Capitolo d'anonimo, egloga e canzone pastorale di Palla Rucellai*, Florence, Le Letture di Famiglia, 1885.

Bachelard, 1948a

Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

Bachelard, 1948b

Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.

Bachelard, 1984

Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1984 (1^{re} éd. 1960).

Bachelard, 1988

Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu* (1959-1961), éd. Suzanne Bachelard, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Bachelard, 1992a

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 (1^{re} éd. 1938).

Bachelard, 1992b

Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 1992 (1^{re} éd. 1943).

Bachelard, 1993

Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 1993 (1^{re} éd. 1942).

Bachelard, 1998

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998 (1^{re} éd. 1958).

Bacon, 1995

Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide* (1627), trad. Michèle Le Dœuff et Margaret Llasera, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995.

Bagatti Valsecchi – Langé, 1982

Pier Fausto Bagatti Valsecchi et Santino Langé, « La villa », dans *Storia dell'arte italiana*, III, *Situazioni, momenti, indagini*, IV, *Forme e modelli*, sous la direction de Federico Zeri, Turin, Einaudi, 1982, p. 361-456.

Bailly, 1950

Anatole Bailly, *Dictionnaire grec – français*, éd. revue par Louis Séchan et Pierre Chantraine, Paris, Librairie Hachette, 1950.

Baldi, 1601

Bernardino Baldi (trad.), *Di Herone Alessandrino de gli Automati, overo machine se moventi, libri due*, Venise, Giovan Battista Bertoni, 1601 (1^{re} éd. 1589).

Baldi, 1621

Bernadino Baldi, *In Mechanica Aristotelis problemata exercitationes*, Mayence, Albini, 1621.

Baldini, 1566

Baccio Baldini, *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili*, Florence, Giunti, 1565 [1566 *stile comune*].

Baldini, 1578

Baccio Baldini, *Vita di Cosimo I Granduca di Toscana*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1578.

Baldini, 1586

Baccio Baldini, *In librum Hippocratis de Aquis, Aere et Locis Commentaria*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1586.

Baldini Giusti, 1979

Laura Baldini Giusti, « Grotticina di Madama », *Bolletino d'arte*, année LXIV, série VI, n° 1, 1979, p. 92-97.

Baldini Giusti, 1980

Laura Baldini Giusti, « Un “Casa da Granduca” sulla collina di Boboli », *Antichità viva*, vol. XIX, n° 3, 1980, p. 37-46.

Baldinucci, 1974-75

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), éd. Ferdinando Ranalli, Florence, V. Batelli e Compagni, 1845-1847, 5 vol., réimpression éditée par Paola Barocchi, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 7 vol., 1974-1975.

Balmas, 1988

Enea Balmas, « Les paysages italiens de Claude-Enoch Virey », dans *Le Paysage à la Renaissance*, 1988, p. 239-248.

Balsamo, 1995

Jean Balsamo, « La description des jardins d'Italie par les voyageurs français (1574-1606) », dans *Architecture et jardins*, 1995, p. 73-79.

Baltrušaitis, 1995

Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes. Les perspectives dépravées – I*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995 (1^{re} éd. 1957, mise à jour 1983).

Baltrušaitis, 1996

Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996 (1^{re} éd. 1955, mise à jour 1984).

Bàrberi Squarotti, 1978

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Fine dell'idillio da Dante al Marino*, Gênes, Il Melangolo, 1978.

Bardati, 1999

Flaminia Bardati, « La Grotte des Pins a Fontainebleau », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 39-47.

Baridon, 1998

Michel Baridon, *Les Jardins. Paysagistes – jardiniers – poètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998.

Barocchi, 1960-62

Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte el Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, Laterza, coll. « Scrittori d'Italia », 3 vol., 1960-1962 (vol. I, 1960 ; vol. II, 1961 ; vol. III, 1962).

Barocchi, 1964

Paola Barocchi, *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia* [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1964], Florence, Leo S. Olschki, 1964.

Barocchi, 1971-77

Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, coll. « La letteratura italiana. Storia e testi », 3 vol., 1971-1977 (vol. I, 1971 ; vol. II, 1973 ; vol. III, 1977).

Barocchi, 1979

Paola Barocchi, « Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi », dans *Storia dell'arte italiana*, I, *Materiali e problemi*, II, *L'artista e il pubblico*, sous la direction de Giovanni Previtali, Turin, Einaudi, 1979, p. 3-82.

Barocchi, 1998

Paola Barocchi (éd.), *Benedetto Varchi – Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Livourne, Sillabe, coll. « Arte e Memoria », 1998.

Barocchi – Gaeta Bertelà, 1993

Paola Barocchi et Giovanna Gaeta Bertelà (éd.), *Collezionismo mediceo : Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena, Franco Cosimo Panini, coll. « Collezionismo e storia dell'arte. Studi e fonti », 1993.

Barolsky, 1978

Paul Barolsky, *Infinite Jest : Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Londres/Columbia, University of Missouri Press, 1978.

Barsanti, 1993

Danilio Barsanti, « I docenti e le cattedre dal 1543 al 1737 », dans *Storia dell'Università di Pisa*, 1993, vol. II, p. 505-570.

Bartoli – Contorni, 1991

Leandro Maria Bartoli et Gabriella Contorni, *Gli Orti Oricellari a Firenze. Un giardino, una città*, Florence, Edifir, coll. « Giardini, città, territorio », 1991.

Bartolomeo Ammannati, 1995

Bartolomeo Ammannati, scultore e architetto, 1511-1592 [Actes du colloque de Florence et Lucques, 17-19 mars 1994], sous la direction de Niccolò Rosselli Del Turco et Federica Salvi, Florence, Associazione Dimore Storiche Italiane/Alinea, 1995.

Barthes, 1964

Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1964.

Barthes, 1978

Roland Barthes, *Arcimboldo*, Parme – Milan – Paris, Franco Maria Ricci, coll. « Les signes de l'homme », 1978.

Barthes, 1985

Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1985.

Battisti, 1960

Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Turin, Einaudi, 1960.

Battisti, 1972

Eugenio Battisti, « *Natura Artificiosa* to *Natura Artificialis* », dans *The Italian Garden*, 1972, p. 1-36.

Battisti, 1985

Eugenio Battisti, « La legge e il giardino », dans *La fonte delle fonti*, 1985, p. 73-80.

Battisti, 1987

Eugenio Battisti, « Il ritiro nel giardino monastico come suicidio politico e culturale. La tragedia dei grandi protagonisti del '500 romano », dans *Protezione e restauro del giardino storico*, 1987, p. 97-103.

Battisti, 1989

Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*, Milan, Garzanti, 2 vol., 1989 (1^{re} éd. 1962).

Battisti – Saccaro Battisti, 1984

Eugenio Battisti et Giuseppa Saccaro Battisti, *Le Macchine cifrate di Giovanni Fontana, con la riproduzione del Cod. Icon. 242 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera e la decrittazione di esso e del Cod. Lat. Nouv. Acq. 635 della Bibliothèque Nationale di Parigi*, Milan, Arcadia, 1984.

Bazin, 1988

Germain Bazin, *Paradeisos ou l'Art du jardin*, Paris, Chêne, 1988.

Beaune, 1980

Jean-Claude Beaune, *L'Automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1980.

Bedini, 1964

Silvio A. Bedini, « The Role of Automata in the History of Technology », *Technology and Culture*, vol. V, n° 1, 1964, p. 24-42.

Béhar, 1996

Pierre Béhar, *Les Langues occultes de la Renaissance. Essai sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVI^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « La mesure des choses », 1996.

Beijer, 1956

Agne Beijer, « Visions célestes et infernales dans le théâtre du Moyen-Âge et de la Renaissance », dans *Les Fêtes de la Renaissance, 1956-75*, vol. I, 1956, p. 405-417.

Bek, 1970

Lise Bek « *Ut ars natura – ut natura ars*. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento », *Analecta Romana Instituti Danici*, vol. VII, 1974, p. 109-156.

Bélaval, 1965

Yvon Bélaval, « Ouverture au spectacle », dans *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 3-16.

Belli, 1998

Gianluca Belli, « La legislazione forestale nella Toscana medicea », dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. IV, 1998, p. 119-147.

Belli Barsali, 1964

Isa Belli Barsali, *La villa a Lucca dal XV al XIX secolo*, Rome, De Luca, 1964.

Belli Barsali, 1980

Isa Belli Barsali, *Ville e committenti dello stato di Lucca*, Lucques, Maria Pacini Fazzi, 1980.

Belli Barsali, 1981

Isa Belli Barsali, « Una fonte per i giardini del Seicento : il trattato di Giovan Battista Ferrari », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 221-234.

Belli Barsali, 1983

Isa Belli Barsali, *Ville di Roma*, Milan, Rusconi, coll. « Ville italiane », 1983 (1^{re} éd. 1970).

Belli Barsali, 1990

Isa Belli Barsali, « I giardini di statue classiche nella Roma del '500 », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 341-372.

Belli Barsali – Branchetti, 1981

Isa Belli Barsali et Maria Grazia Branchetti, *Ville della campagna romana*, Milan, Rusconi, coll. « Ville italiane », 1981 (1^{re} éd. 1975).

Bellocchi, 1969

Ugo Bellocchi, *Le Ville di Anton Francesco Doni*, Modène, Aedes Muratoriana, 1969.

Bembo, 1989

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* [1525]. *Gli Asolani*. [1505] *Rime* [1530], éd. Carlo Dionisotti, Milan, Tascabili degli Editori Associati, coll. « Classici italiani », 1989 (1^{re} éd. 1966).

Bencini, 1980

Roberta Bencini, « Il giardino di Boboli nel Cinquecento : contributo documentario », dans *La città effimera*, 1980, p. 218-221.

Benedetti, 1973

Sandro Benedetti, *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Rome, Officina, 1973.

Benedetti, 1990

Sandro Benedetti, « La villa di Alessandro Farnese », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 273-298.

Bentkowska, 1997

Anna Bentkowska, « Anthopomorphic Landscapes in 16th- and 17th-century Western Art. A Question of Attribution and Interpretation », *Bulletin of Art History*, vol. LIX, n° 1-2, 1997, p. 69-91.

Bentmann – Müller, 1970

Reinhard Bentmann et Michael Müller, *La Villa, architecture de domination*, trad. fr., Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Architecture+Recherches », s.d. (éd. originale 1970).

Bentmann – Müller, 1972

Reinhard Bentmann et Michael Müller, « Materialien zur italienischen Villa der Renaissance », *Architectura*, n° 2, 1972, p. 167-191.

Berger, 1974

Robert W. Berger, « Garden Cascades in Italy and France, 1565-1665 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXIII, n° 4, 1974, p. 304-322.

Bernardino Telesio e la cultura napoletana, 1992

Bernardino Telesio e la cultura napoletana [Actes du colloque de Naples, 15-17 décembre 1989], sous la direction de Raffaele Sirri et Maurizio Torrini, Naples, Guida, coll. « Laboratorio », 1992.

Bernardo Buontalenti a Firenze, 1998

Bernardo Buontalenti a Firenze. Architettura e disegno dal 1576 al 1607 [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], sous la direction d'Amelio Fara, Florence, Leo S. Olschki, 1998.

Bernard Palissy, 1510-1590, 1992

Bernard Palissy, 1510-1590 : l'écrivain, le réformé, le céramiste [Actes du colloque de Saintes, 29-30 juin 1990], sous la direction de Frank Lestringant, Éditions Interuniversitaires/Amis d'Agrippa d'Aubigné, 1992.

Bernheimer, 1956

R. Bernheimer, « Theatrum Mundi », *The Art Bulletin*, vol. XXXVIII, n° 4, 1956, p. 225-247.

Berque, 1995

Augustin Berque, *Les Raisons du paysage, de la Chine aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

Berti, 1967

Luciano Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florence, Edam, 1967.

Besnier, 1996

Bernard Besnier, « La nature dans le livre II du *De natura deorum* de Cicéron », dans *Le Concept de nature à Rome*, 1996, p. 127-175.

Besnier, 1997

Bernard Besnier, « La définition aristotélicienne du changement (*Physique*, III, ch. 1-3) », dans *Aristote et la notion de nature*, 1997, p. 15-34.

Besse, 1996

Jean-Marc Besse, « Représenter la ville, ou la simuler ? (Réflexions autour d'une vue d'Amsterdam au XVI^e siècle) », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 19-20, octobre 1996/ juin 1997, p. 43-55.

Bettoni, 1999

Anna Bettoni, « Introduction », dans Virey, 1999, p. IX-CLXI.

Beugnot, 1982

Bernard Beugnot, « L'imaginaire de la retraite : tradition et invention d'un mythe », dans *La Mythologie au XVII^e siècle* [Actes du colloque de Marseille, janvier 1981], Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle, 1982, p. 7-15.

Beutler, 1973

Corinne Beutler, « Un chapitre de la sensibilité collective : la littérature agricole en Europe continentale au XVI^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 28, 1973, p. 1280-1301.

Bialostocki, 1963

Jan Bialostocki, « The Renaissance Concept of Nature and Antiquity », dans *The Renaissance and Mannerism*, 1963, vol. II, p. 19-30.

Bigi, 1971

Emilio Bigi, « Il dramma pastorale del Cinquecento », dans *Il Teatro classico italiano nel '500* [Actes du colloque de Rome, 9-12 février 1969], Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 101-120.

Biologie, logique et métaphysique chez Aristote, 1990

Biologie, logique et métaphysique chez Aristote [Actes du colloque d'Oléron, 28 juin-3 juillet 1987], sous la direction de Daniel Derveux et Pierre Pellegrin, Paris, 1990.

Biringuccio, 1559

Vannoccio Biringuccio, *Li dieci libri della Pirotechnia, nelli quali si tratta non solo la diversità delle miniere, ma ancho quanto si ricerca alla pratica di esse, e di quanto s'appartiene all'arte della fusione over getto de' metalli, e d'ogni altra cosa a questa somigliante*, Venise, Trino di Monferrato, 1559 (1^{re} éd. 1540).

Blanc, 1981

Pierre Blanc, « La poétique de la métamorphose chez Pétrarque », dans *Poétiques de la métamorphose*, 1981, p. 37-51.

Blumenthal, 1980

Arthur R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici* [Catalogue de l'exposition du Dartmouth College Museum & Galleries, Beaumont, 10 octobre – 7 décembre 1980], Hanover (N.H.)/Londres, University Press of New England, 1980.

Blunt, 1988

Anthony Blunt, *Théorie des arts en Italie, 1450-1600*, trad. Jacques Debouzy, Paris, Gérard Monfort, 1988 (éd. originale 1940, revue et corrigée en 1956).

Boas, 1949

Marie Boas, « Hero's Pneumatica. A Study of its Transmission and Influence », *Isis*, vol. XL, 1949, p. 38-48.

Boas, 1967

George Boas, « Philosophies of Science in Florentine Platonism », dans *Art, Science, and History in the Renaissance*, 1967, p. 239-254.

Bober, 1977

Phyllis Pray Bober, « The Coryciana and the Nymph Corycia », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XL, 1977, p. 223-239.

Bober – Rubinstein, 1986

Phyllis Pray Bober et Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londres/Oxford, Harvey Miller Publishers/Oxford University Press, 1986.

Boboli 90, 1991

Boboli 90 : atti del Convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino [Florence, 9-11 mars 1989], sous la direction de Cristina Acidini Luchinat et Elvira Garbero Zorzi, Florence, Edifir, 2 vol., 1991.

Boccace, 1573

Giovanni Boccaccio, *Il Decameron (...) ricorretto in Roma, et emendato secondo l'ordine del Sacro Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con testi antichi et alla sua vera lezione ridotto (...). Nuovamente stampato*, Florence, Giunti, 1573.

Boccace, 1992

Giovanni Boccaccio, *Decameron* (1349-1351), éd. Vittore Branca, Turin, Einaudi, coll. « Tascabili. Classici », 2 vol., 1992 (1^{re} éd. 1980).

Bocchi, 1591

Francesco Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di Pittura, di Scultura, di Sacri Tempii, di Palazzii, i più notabili artifizii et più preziosi si contengono*, Florence, 1591 (fac-similé, éd. John Shearman, Londres, Gregg International Publishers Limited, 1984, 1^{re} éd. 1971).

Bocci Pacini, 1985-86

Piera Bocci Pacini, « Le statue classiche di Francesco I de Medici nel giardino di Pratolino », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, série III, vol. VIII-IX, 1985-1986, p. 151-203.

Bocci Pacini, 1986

Piera Bocci Pacini, « Le statue classiche di Pratolino », dans *Il Giardino d'Europa*, 1986, p. 26-28.

Bodenheimer, 1953

F. S. Bodenheimer, « Léonard de Vinci, biologiste », dans *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle* [Actes du colloque de Paris, 4-7 juillet 1952], Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Presses universitaires de France, 1953, p. 171-188.

Boia, 1998

Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 1998.

Boairdo, 1995

Matteo Maria Boairdo, *Orlando innamorato* (1495), éd. Riccardo Brusagli, Turin, Einaudi, coll. « Tascabili. Classici », 1995.

Boillet, 1977

Danielle Boillet, « Paradis perdus et retrouvés dans l'*Arcadie* de Sannazaro », dans *Ville et campagne*, 1977, p. 11-140.

Boiteux, 1991

Martine Boiteux, « La vie sociale à la villa du XVI^e au XVIII^e siècle. “Le jardin des délices” », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 601-617.

Bolzoni, 1980

Lina Bolzoni, « L’ “invenzione” dello Stanzino di Francesco I », dans *Le arti del principato mediceo*, 1980, p. 255-299.

Bolzoni, 1984

Lina Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padoue, 1984.

Bolzoni, 1995

Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Turin, Einaudi, coll. « Saggi », 1995.

Bompiani, 1996

Ginevra Bompiani, « Le Sublime et son climat », introduction à Hippocrate, *Airs, eaux, lieux*, 1996, p. 9-44.

Bonardel, 1993

Françoise Bonardel, *Philosophie de l’alchimie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Bonfadio, 1978

Iacopo Bonfadio, *Le Lettere e una scrittura burlesca*, éd. Aulo Greco, Rome, Bonacci, coll. « L’Ippogriffo », 1978.

Borghini, 1584

Raffaello Borghini, *Il Riposo. In cui della pittura e della Scultura si favella, de’ più illustri Pittori e Scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione ; e le cose principali appartenenti a dette arti s’insegnano*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584 (fac-similé, éd. Marco Rosci, Milan, Labor, 1967).

Borri – Martignoni – Volpi, 1999

Marco Borri, Roberto Martignoni et Cecilia Volpi, « Decorazione a conchiglie della Grotta di Bernardo Buontalenti nel Giardino di Boboli a Firenze », dans *Artifici d’acque e giardini*, 1999, p. 240-246.

Borro, 1561

Alseforo Talascapio [Girolamo Borro], *Dialogo del flusso e reflusso del mare*, Lucques, Busdragho, 1561.

Borro, 1583

Girolamo Borro, *Trattato del flusso e reflusso del mare, e dell’inondazione del Nilo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1583 (1^{re} éd. 1578).

Borroni Salvadori, 1986

Fabia Borroni Salvadori, « Pratolino e i Demidoff alla ricerca di una nuova identità », dans *Il giardino d’Europa*, 1986, p. 135-146.

Borsi, 1979

Franco Borsi, « Pratolino come autoritratto », préface à Zangheri, 1979, vol. I, p. 5-14.

Borsi, 1980

Franco Borsi, *L'architettura del principe*, Florence, Giunti Martello, 1980.

Borsi, 1993

Franco Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Rome, Editalia, 1993 (1^{re} éd. 1974).

Borsi – Pampaloni, 1984

Franco Borsi et Geno Pampaloni, *Ville e giardini*, Novare, Istituto geografico De Agostini, coll. « Monumenti d'Italia », 1984.

Bottari – Ticozzi, 1822-25

Giovanni Bottari et Stefano Ticozzi (éd.), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milan, 8 vol. 1822-1825 (1^{re} éd. 1754-1789).

Bouloux, 1994-95

Nathalie Bouloux, « À propos de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque : réflexions sur la perception du paysage chez les humanistes italiens du XIV^e siècle », *Pages paysages*, n° 5, 1994-1995, p. 126-137.

Braudel, 1990

Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Références », 3 vol., 1990 (1^{re} éd. 1949).

Braudel, 1994

Fernand Braudel, *Le Modèle italien*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994 (1^{re} éd. 1989).

Braudel – Romano, 1951

Fernand Braudel et Ruggiero Romano, *Navires et marchandises à l'entrée du port de Livourne (1547-1611)*, Paris, Armand Colin, 1951.

Bredenkamp, 1989

Horst Bredenkamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*, trad. Franco Pignatti, photographies de Wolfram Janzer, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1989 (éd. originale 1985).

Bredenkamp, 1996

Horst Bredenkamp, *La Nostalgie de l'Antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, trad. Nicole Casanova, Paris, Diderot Éditeur, Arts et Sciences, 1996 (éd. originale 1993).

Bresc-Bauthier, 1992

Geneviève Bresc-Bauthier, « Fontaines et fontainiers sous Henri IV », dans *Les Arts au temps d'Henri IV* [Actes du colloque de Fontainebleau, 1989], Pau, Association Henri IV, 1992, p. 93-120.

Bright, 1996

Timothy Bright, *Traité de la mélancolie (1586)*, trad. Éliane Cuvelier, Grenoble, Jérôme Millon, 1996.

Brisson, 1974

Luc Brisson, *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974.

Broc, 1986

Numa Broc, *La Géographie de la Renaissance, 1420-1620*, Paris, Comité des Travaux historiques et scientifiques, coll. « Format », 1986 (1^{re} éd. 1980).

Brock, 1985

Maurice Brock, « La villa romana del Cinquecento in quanto recupero della topografia antica », dans *Roma e l'antico*, 1985, p. 339-355.

Brook, 1991

Anthea Brook, « Sixteenth Century “Genre” Statuary in Medici Gardens and Giambologna’s Fontana del Villano », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 113-130.

Brugnoli, 1961

Maria Vittoria Brugnoli, « Le pitture della Palazzina Gambara », dans *La Villa Lante*, 1961, p. 107-119.

Brummer, 1970

Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970.

Bruno, 1994

Giordano Bruno, *Le Souper des cendres* [*La Cena delle ceneri*, 1584], éd. et notes Giovanni Aquilecchia, trad. Yves Hersant, introduction Adi Ophir, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Œuvres complètes de Giordano Bruno », II, 1994.

Bruno, 1995

Giordano Bruno, *De l’infini, de l’univers et des mondes* [*De l’infinito universo et mundi*, 1584], éd. Giovanni Aquilecchia, trad. Jean-Pierre Cavaillé, notes Jean Seidengart, introduction Miguel Angel Granada, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Œuvres complètes de Giordano Bruno », IV, 1995.

Bruno, 1996

Giordano Bruno, *De la cause, du principe et de l’un* [*De la causa, principio, et uno*, 1584], éd. et notes Giovanni Aquilecchia, trad. Luc Hersant, introduction Michele Ciliberto, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Œuvres complètes de Giordano Bruno », III, 1995.

Bruno, 1997

Giordano Bruno, *Le ombre delle idee* [*De umbris idearum*, 1582] – *Il canto di Circe* [*Cantus Circaeus*, 1582] – *Il sigillo dei sigilli* [*Sigillus sigillorum*, 1583], trad. Nicoletta Tirinnanzi, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, coll. « Classici », 1997.

Brunon, 1996

Hervé Brunon, « Imaginaire du paysage et *villeggiatura* dans l’Italie du XVI^e siècle », *Ligeia. Dossiers sur l’art*, n° 19-20, octobre 1996/ juin 1997, p. 59-77.

Brunon, 1997 [2004]

Hervé Brunon, « “Les mouvements des eaux de l’Univers” : Pratolino, jardin météorologique », dans *Les Éléments et les métamorphoses de la nature*, 1997, à paraître [2004, p. 33-53].

Brunon, 1998

Hervé Brunon, « Les mouvements de l’âme : émotions et poétique du jardin maniériste », dans *Felipe II : El Rey íntimo*, 1998a, p. 103-136.

Brunon, 1999a

Hervé Brunon, « L’artifice animé : sur l’esthétique maniériste de l’automate », dans *Artifici d’acqua e giardini*, 1999, p. 164-179.

Brunon, 1999b

Hervé Brunon, « Il bell’ordine della natura : spazio e collezioni nel giardino di villa Medici », dans *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999, p. 66-73.

Brunon, 1999c

Hervé Brunon, « (D)écrire le paysage : un éloge du lac de Garde au XVI^e siècle. Contribution à une archéologie de l’arpentage », *Les Carnets du paysage*, n° 4, automne/hiver 1999, p. 114-129.

Brunon, 1999d

Hervé Brunon, « Le jardin comme récit : Pratolino et le paradigme colonnien », dans *La Réception européenne du Songe de Poliphile*, 1999, à paraître.

Brunon, 1999e

Hervé Brunon, « Les prodiges du prince : Pratolino, refuge féerique », dans *Le Jardin, notre double*, 1999, p. 124-140.

Brunon, 1999f

Hervé Brunon, « Les promenades du roi », dans *Le Jardin, notre double*, 1999, p. 157-182.

Brunon, 2000a [2001]

Hervé Brunon, « Da Castello a Pratolino : Buontalenti e l’eredità del Tribolo », dans *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, 2000, à paraître [2001, p. 161-172]

Brunon, 2000b [2001]

Hervé Brunon, « Tommaso Francini (1571-1651) », dans *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXI^e siècle*, I, *De la Renaissance au début du XIX^e siècle*, sous la direction de Michel Racine, Arles/Versailles, Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage, 2000, sous presse [2001, p. 38-42].

Brunon, 2000c

Hervé Brunon, « La forêt, la montagne et la grotte : Pratolino et la poétique pastorale du paysage à la fin du XVI^e siècle », *Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. CXII, n° 2, 2000, sous presse [p. 785-811].

Brunon, 2000d

Hervé Brunon, « De l’image à l’imaginaire : notes sur la figuration du jardin sous le règne de Louis XIV », dans *L’Imaginaire du jardin classique* [Actes du colloque de la Société d’étude du XVII^e siècle, Versailles, 5 juin 1999], sous la direction de Patrick Dandrey, *XVII^e siècle*, n° 209, 2000/4, p. 671-692.

Brusatin, 1986

Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, trad. Claude Lauriol, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986 (éd. originale 1983).

Bruyère, 1984

Nelly Bruyère, *Méthode et dialectique dans l'œuvre de La Ramée*, Paris, Vrin, 1984.

Bukofzer, 1988

Manfred F. Bukofzer, *La Musique baroque*, trad. fr., Paris, Presse Pocket, coll. « Agora », 1988 (éd. originale 1947).

Bukovinská, 1997

Beket Bukovinská, « The *Kustkammer* of Rudolf II : Where it Was and What it Looked like », dans *Rudolf II and Prague*, 1997, p. 199-208.

Burbage, 1998

Frank Burbage (éd.), *La Nature*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 1998.

Burckhardt, 1986

Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. H. Schmitt revue par Robert Klein, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 3 vol., 1986 (éd. originale 1860).

Buren, 1986

Anne H. van Buren, « Reality and Literary Romance in the Park of Hesdin », dans *Medieval Gardens*, 1986, p. 121-129.

Burke, 1990

Peter Burke, « L'homme de cour », dans *L'Homme de la Renaissance*, 1990, p. 142-173.

Burke, 1991

Peter Burke, *La Renaissance en Italie. Art - culture - société*, trad. Patrick Wotling, Paris, Hazan, coll. « H2A », 1991 (éd. originale 1986).

Burlacchini, 1577

Burlacchino Burlacchini, *Ragionamento sopra la peste dell'anno 1576, nel quale con ordinata scienza si dimostra non solo tutto quello che appartiene al detto male, ma ancora altre cose utilissime per ogni galant'huomo*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1577.

Bury, 1983

John Bernhard Bury, « The Reputation of Bomarzo », *Journal of Garden History*, vol. III, n° 2, 1983, p. 108-112.

Bury, 1985

John Bernhard Bury, « Bomarzo Revisited », *Journal of Garden History*, vol. V, n° 2, 1985, p. 213-223 [Compte rendu critique de Darnall – Weil, 1984].

Busti, 1577

[Bernardino Busti], *Cause et rimedii della peste et d'altre infirmità, nelle quali oltre a diverse historie che si recitano di quel che s'è fatto da gli amici di Dio ne' tempi contagiosi, si propongono ancora utilissimi avvisi a ciascuna persona. Raccolti per ordine di Mons. Reverendissimo Marco Gonzaga Vescovo di Mantova, con un sermone del venerabile Bernardino Busti Teologo sopra la medesima materia. Nuovamente tradotto in Toscano*, Florence, Giunti, 1577.

Butters, 1991a

Suzanne B. Butters, « Le cardinal Ferdinand de Médicis », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 170-196.

Butters, 1991b

Suzanne B. Butters, « Ammannati et la villa Médicis », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 257-316.

Butters, 1991c

Suzanne B. Butters, « Ferdinand et le jardin du Pincio », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 350-410.

Butters, 1996

Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan : Sculptors' Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, Florence, Leo S. Olschki, 2 vol., 1996.

Butters, 1999

Suzanne B. Butters, « “Magnifico, non senza eccesso” : riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de' Medici », dans *Villa Medici : Il sogno di un cardinale*, 1999, p. 22-45.

Calkins, 1986

Robert G. Calkins, « Piero de' Crescenzi and the Medieval Garden », dans *Medieval Gardens*, 1986, p. 155-173.

The Cambridge History of Renaissance Philosophy, 1988

The Cambridge History of Renaissance Philosophy, sous la direction de Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1988.

Camillo, 1991

Giulio Camillo, *L'Idea del teatro* (1550), éd. Lina Bolzoni, Palerme, Sellerio, coll. « L'Italia », 1991.

Campanella, 1972

Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil* (1602/1623), éd. Luigi Firpo et trad. Arnaud Tripet, Genève, Droz, coll. « Les classiques de la pensée politique », 1972.

Campbell, 1983

Malcolm Campbell, « Observations on the Salone dei Cinquecento in the Time of Duke Cosimo I de' Medici », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. III, p. 819-830.

Campbell, 1985

Malcolm Campbell, « Observations on Ammannati's Neptune Fountain : 1565 and 1575 », dans *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, 1985, vol. II, p. 113-132.

Campbell, 1991

Malcolm Campbell, « Giambologna's Oceanus Fountain : Identification and Interpretations », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 89-106.

Camporesi, 1990

Piero Camporesi, *La miniera del mondo. Artieri, inventori, impostori*, Milan, Il Saggiatore, 1990.

Camporesi, 1991

Piero Camporesi, *Le officine dei sensi*, Milan, Garzanti, coll. « Gli elefanti Saggi », 1990 (1^{re} éd. 1985).

Camporesi, 1995

Piero Camporesi, *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*, trad. Brigitte Pérol, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1995 (éd. originale 1992).

Cantoni, 1961

Angelo Cantoni, « Cenno storico », dans *La Villa Lante di Bagnaia*, 1961, p. 7-35.

Capecchi, 1993

Gabriella Capecchi, *Il giardino di Boboli. Un anfiteatro per la gioia dei granduchi*, Florence, Medicea, 1993.

Capecchi, 1997

Gabriella Capecchi, « Per una immagine della Galleria di Ferdinando I (1597) : l'allestimento della raccolta di statue », dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, p. 320-328.

Cappelletti, 1995a

Elsa M. Cappelletti, « Le piante coltivate nell'Orto botanico di Padova ai tempi di Luigi Squallermo detto Anguillara », dans *L'Orto botanico di Padova*, 1995, p. 163-171.

Cappelletti, 1995b

Elsa M. Cappelletti, « Le collezioni viventi nell'Orto botanico ai tempi del Cortuso (1591) », dans *L'Orto botanico di Padova*, 1995, p. 196-242.

Caro, 1957-61

Annibal Caro, *Lettere familiari*, éd. Aulo Greco, Florence, Felice Le Monnier/Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 3 vol., 1957-1961.

Caro, 1974

Annibal Caro, *Opere*, éd. Stefano Iacomuzzi, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, coll. « Classici italiani », 1974.

Carpeggiani, 1991

Paolo Carpeggiani, « Les labyrinthes dans la culture de la Renaissance », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 80-83.

Carrara, 1908

Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Milan, Francesco Vallardi, coll. « Storia dei Generi Letterati Italiani », 1908.

Cartari, 1996

Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi (1556/1571/1587)*, éd. Ginetta Auzzas, Federica Martignano, Manlio Pastore Stocchi et Paola Rigo, Vicence, Neri Pozza, 1996.

Casali – Diana, 1980

Giovanna Casali et Ester Diana, « Buontalenti ingegnere dei fiumi », dans *Il potere e lo spazio : riflessioni di metodo e contributi*, 1980, p. 69-86.

Casali – Diana, 1983

Giovanna Casali et Ester Diana, *Bernardo Buontalenti e la burocrazia tecnica nella Toscana medicea*, Florence, Alinea, 1983.

Cascio Pratili, 1998a

Giovanni Cascio Pratili, « I nomi delle leggi medicee sull'ambiente », dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. IV, 1998, p. 17-27.

Cascio Pratili, 1998b

Giovanni Cascio Pratili, « Le magistrature medicee preposte alla tutela dell'ambiente », dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. IV, 1998, p. 29-58.

Cassirer, 1983

Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, trad. Pierre Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1983 (éd. originale 1927).

Castelli, 1991

Patrizia Castelli, « Eros ed erotismo a Boboli », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 155-169.

Castelli, 1999

Patrizia Castelli, « L'antro delle Ninfe », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 153-163.

Castiglione, 1960

Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), dans *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, éd. Carlo Cordié, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, coll. « La letteratura italiana. Storia e testi », 1960.

Castiglione, 1991

Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. Alain Pons, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991 (1^{re} éd. 1987).

Cauquelin, 2000

Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000 (1^{re} éd. 1989).

Caus, 1615

Salomon de Caus, *Les Raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes, auxquelles sont adjoints plusieurs desseings de grottes et fontaines*, Francfort, Jan Norton, 1615.

Caus, 1620

Salomon de Caus, *Hortus Palatinus a Friderigo Rege Boemiae Electore Palatino Heildelbergae exstructu*, Francfort, Theodore de Bry, 1620 (fac-similé éd. Michel Conan, Paris, Éditions du Moniteur, coll. « Le Temps des jardins », 1981).

Cave, 1997

Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, coll. « Argô », 1997.

Caye, 1995

Pierre Caye, *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, précédé de Daniele Barbaro, *Commentaire au De Architectura de Vitruve, livres 1, 2 et 3*, Paris, Klincksieck, 1995.

Cazilhac, 1998

Évelyne Cazilhac, « Un bain biblique ou Bethsabée femme-symbole : de pierre, de chair et d'eau (du XV^e à la fin du XVI^e siècle) », dans *Sources et fontaines*, 1998, p. 221-231.

Cazzato – Fagiolo – Giusti, 1993

Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo et Maria Adriana Giusti, *Teatri di verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento* [Catalogue de l'exposition itinérante], Florence, Edifir, coll. « Giardini, Città, Territorio », 1993.

Céard, 1996a

Jean Céard, « De l'encyclopédie au commentaire, du commentaire à l'encyclopédie : le temps de la Renaissance », dans *Tous les savoirs du monde*, 1996, p. 164-169.

Céard, 1996b

Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1996 (1^{re} éd. 1977).

Cecchi, 2000 [2001]

Alessandro Cecchi, « Il Tribolo, la corte medicea, i letterati e gli artisti suoi amici », dans *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, 2000, à paraître [2001, p. 29-36].

Cecchi Gattolin, 1979

Enrichetta Cecchi Gattolin, « Precisioni e aggiunte per Giovanni Guerra », *Antichità viva*, vol. XVIII, n° 4, 1979, p. 16-27.

Cenci, 1992

Elena Cenci, « “L'antro delle ninfe” : significato ed evoluzione dall'Antichità al Cinquecento », dans *Il giardino storico all'italiana*, 1992, p. 147-153.

Cerchiai – Quiriconi, 1976

Anna Cerchiai et Coletta Quiriconi, « Relazioni e rapporti all'Ufficio dei Capitani di Parte Guelfa - Parte I, Principato di Francesco I dei Medici », dans *Architettura e politica*, 1976, p. 185-257.

Cesalpino, 1583

Andrea Cesalpino, *De plantis libri XII*, Florence, Giorgio Marescotti, 1583.

Charageat, 1955

Marguerite Charageat, « De la maison Dedalus aux labyrinthes, dans l'art des jardins, du Moyen-Âge à la Renaissance », dans *Actes du XVII^e Congrès international d'histoire de l'art* (Amsterdam, 1952), La Haye, Imprimerie nationale des Pays-Bas, 1955, p. 345-350.

Chastel, 1964

André Chastel, « Cortile et théâtre », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, 1964, p. 41-47 (repris dans Chastel, 1978, vol. I, p. 429-438).

Chastel, 1975

André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 1975 (1^{re} éd. 1954).

Chastel, 1978

André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 2 vol., 1978.

Chastel, 1981

André Chastel, « Les jardins et les fleurs », *Revue de l'art*, n° 51, 1981, p. 42-50.

Chastel, 1982

André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 (1^{re} éd. 1959).

Chastel, 1988

André Chastel, *La Grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur, 1988.

Chastel, 1989

André Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1989 (1^{re} éd. 1968-1969).

Chastel – Klein, 1995

André Chastel et Robert Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, coll. « Grands Classiques de l'Histoire de l'Art », Genève, Skira, 1995 (1^{re} éd. 1963).

Chatelain, 1996

Jean-Marc Chatelain, « Du Parnasse à l'Amérique : l'imaginaire de l'encyclopédie à la Renaissance et à l'Âge classique », dans *Tous les savoirs du monde*, 1996, p. 156-163.

Châtelet-Lange, 1968

Liliane Châtelet-Lange, « The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa di Castello », *The Art Bulletin*, vol. L, n° 1, 1968, p. 51-58.

Chaumartin, 1996

François-Régis Chaumartin, « La nature dans les *Questions naturelles* de Sénèque », dans *Le Concept de nature à Rome*, 1996, p. 177-190.

Cicéron, *Correspondance*

Cicéron, *Correspondance*, éd. et trad. L.-A. Constans et Jean Bayet, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 5 vol., 1967-1978 (1^{re} éd. 1934-1964).

Cicéron, *De la nature des dieux*

Cicerone, *La natura divina [De natura deorum]*, éd. et trad. italienne Cesare Marco Calcante, Biblioteca Universale Rizzoli, coll. « Classici Antichi », 1998 (1^{re} éd. 1992).

Cini, 1967

[Giovanni Battista Cini], *Descrizione dell'Apparato fatto in Firenze per le nozze dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Don Francesco de' Medici Principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria* (1568), dans Vasari, 1967, vol. VIII, p. 69-191.

Cipriani, 1980

Giovanni Cipriani, « Ideologia politica e “revival” etrusco », dans *Le arti del principato mediceo*, 1980, p. 9-17.

Ciriacono, 1985

Salvatore Ciriaco, « Trattati di agricoltura, di idraulica e di bonifica », dans *Trattati di prospettiva*, 1985, p. 45-60.

La città effimera, 1980

La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500, sous la direction de Marcello Fagiolo, Rome, Officina, 1980.

Clark, 1969

Kenneth Clark, *Le Nu*, trad. Martine Laroche, Paris, Le Livre de Poche, 2 vol. 1969 (éd. originale 1955).

Clark, 1994

Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, trad. André Ferrier et Françoise Falcou, Paris, Gérard Monfort, 1994 (éd. originale 1949).

Close, 1969

Anthony J. Close, « Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance », *Journal of the History of Ideas*, vol. XXX, n° 4, 1969, p. 467-486.

Close, 1971

Anthony J. Close, « Philosophical Theories of Art and Nature in Classical Antiquity », *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXII, n° 2, 1971, p. 163-184.

Coffin, 1960

David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1960.

Coffin, 1964

David R. Coffin, « Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVII, 1964, p. 191-210.

Coffin, 1966

David R. Coffin, « Some Aspects of the Villa Lante at Bagnaia », dans *Arte in Europa : scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milan, Tipografia Artipo, 1966, p. 569-575.

Coffin, 1979

David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1979.

Coffin, 1981

David R. Coffin, « The Wonders of Pratolino », *Journal of Garden History*, vol. I, n° 3, 1981, p. 279-282 [Compte rendu critique de Zangheri, 1979].

Coffin, 1982

David R. Coffin, « The 'Lex Hortorum' and Access to Gardens of Latium During the Renaissance », *Journal of Garden History*, vol. II, n° 3, 1982, p. 201-232 (repris dans Coffin, 1991, p. 244-257).

Coffin, 1991

David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1991.

Colaneri, 1973

John Colaneri, « The Introductory Chapters », dans Vieri, 1973, p. 7-72.

Cole, 1995

Alison Cole, *La Renaissance dans les cours italiennes*, trad. française, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'Art », 1995 (éd. originale 1995).

Colombero, 1992

Carlo Colombero (éd.), *Uomo e natura nella filosofia del Rinascimento*, Turin, Loescher, coll. « Filosofia », 1992 (1^{re} éd. 1976).

Colomo, 1999

Maria Teresa Colomo, « Il restauro del Ninfeo di Villa Vecchietti o Fonte di Fata Morgana : l'importanza delle fonti letterarie e iconografiche », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 107-113.

Colonna, 1994

Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, trad. Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), éd. Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « La Salamandre », 1994.

Colonna, 1998

Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venise, Aldo Manuzio, 1499), fac-similé, trad. italienne et commentaire de Marco Ariani et Mino Gabriele, Milan, Adelphi, 2 vol., 1998.

Columelle, *Agronomie*

Lucius Junius Moderatus Columella, *On Agriculture [Rei rusticae]*, éd. et trad. anglaise Harrison Boyd Ash, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 3 vol., 1993 (1^{re} éd. 1941).

Comanini, 1962

Gregorio Comanini, *Il Figino ovvero del fine della pittura* (1591), éd. Barocchi, 1960-62, vol. III, 1962, p. 237-379.

Comito, 1971

Terry Comito, « Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise », *Journal of History of Ideas*, vol. XXXII, n° 4, octobre-décembre 1971, p. 483-506 (repris dans Comito, 1978, p. 1-24).

Comito, 1978

Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 1978 (rééd. 1979).

Comito, 1991

Terry Comito, « Le jardin humaniste », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 33-41.

Commandino, 1575

Federico Comandino (trad.), *Heronis Alexandrini Spiritalium liber, ex graeco nuper in latinum conversus*, Urbin, Valerio Spaciolo, 1575.

Le Concept de nature à Rome, 1996

Le Concept de nature à Rome. La physique, sous la direction de Carlos Lévy, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Études de littérature ancienne », 1996.

Il concerto di statue, 1986

Il concerto di statue [Catalogue de l'exposition de Florence], sous la direction d'Alessandro Vezzosi, Florence, Alinea, coll. « Provincia di Firenze. Pratolino, Laboratorio di Meraviglie », 4, 1986.

Conelli, 1998

Maria Ann Conelli, « Boboli Gardens : Fountains and Propaganda in Sixteenth-century Florence », *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. XVIII, n° 4, 1998, p. 300-316.

Conforti, 1978

Claudia Conforti, « Le residenze di campagna dei granduchi », dans Claudia Conforti, Amelio Fara et Luigi Zangheri, *Città, ville e fortezze nella Toscana del XVIII secolo*, Florence, Cassa di Risparmio, 1978, p. 13-25.

Conforti, 1980a

Claudia Conforti, « Il giardino di Castello come immagine del territorio », dans *La città effimera*, 1980, p. 152-161.

Conforti, 1980b

Claudia Conforti, « Pratolino : il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell'immaginario », dans *La città effimera*, 1980, p. 183-192.

Conforti, 1981

Claudia Conforti, « Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 147-163.

Conforti, 1984

Claudia Conforti, « L'invenzione delle allegorie territoriali e dinastiche del giardino di Castello a Firenze », dans *Il giardino come labirinto della storia*, 1984, p. 190-197.

Conforti, 1987a

Claudia Conforti, « Il giardino di Ciano profumiere ducale nella descrizione di Nicolò Martelli », dans *Protezione e restauro del giardino storico*, 1987, p. 125-135.

Conforti, 1987b

Claudia Conforti, « La grotta "degli animali" o "del diluvio" nel giardino di villa Medici a Castello », *Quaderni di Palazzo Te*, n° 6, 1987, p. 71-80.

Conforti, 1990

Claudia Conforti, « Il sonno, il sacro, il tempo : indagine fra grotte e spelonche nella cultura manierista », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 523-536.

Conforti, 1992

Claudia Conforti, « Acque, condotti, fontane e fronde. Le provvisioni per la delizia nella Villa medicea di Castello », dans *Il teatro delle acque*, 1992, p. 76-89.

Conti, 1627

Natale Conti, *Mythologie, ou Explication des fables*, trad. Jacques de Montlyard [1599] revue par Jean Baudoin, Paris, Pierre et Samuel Thiboust, 1627 (éd. originale 1551).

Contini, 1994

Paolo Contini, *Giardini di Lombardia. Dalle origini all'età barocca*, Varèse, Lativa, 1994.

Cooper, 1977

Helen Cooper, *Pastoral : Medieval into Renaissance*, Ipswich/Totowa (N.J.), Brewer/Rowman & Littlefield, 1977.

Copenhaver, 1986

Brian P. Copenhaver, « Renaissance Magic and Neoplatonic Philosophy : *Ennead* 4.3-5 in Ficino's *De vita coelitus comparanda* », dans *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, 1986, vol. II, p. 351-369.

Copenhaver, 1987

Brian P. Copenhaver, « Iamblichus, Synesius and the *Chaldaean Oracles* in Marsilio Ficino's *De Vita Libri Tres*: Hermetic Magic or Neoplatonic Magic ? », dans *Supplementum Festivum*, 1987, p. 441-455.

Copenhaver, 1988a

Brian P. Copenhaver, « Astrology and Magic », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1988, p. 264-300.

Copenhaver, 1988b

Brian P. Copenhaver, « Hermes Trismegistus, Proclus, and the Question of a Philosophy of Magic in the Renaissance », dans *Hermeticism and the Renaissance*, 1988, p. 79-110.

Coppens, 1996

Christian Coppens, « Des livres pour des fleurs, des fleurs pour des hommes. Illustrations botaniques du XVI^e au XIX^e siècle », dans *L'Empire de Flore*, 1996, p. 28-54.

Corbin, 1988

Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.

Cornaro, 1991

Luigi (Alvise) Cornaro, *De la sobriété. Conseils pour vivre longtemps* (1558), éd. Georges Vagarello, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 1991.

La corte, il mare, i mercanti, 1980

I Medici e l'Europa 1532-1609. La corte, il mare, i mercanti [Catalogue de l'exposition de Florence, Orsanmichele, 1980], sous la direction de Giuseppe Pansini, dans *La corte, il mare, i mercanti – La rinascita della scienza – Editoria e società – Astrologia, magia e alchimia*, Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980, p. 9-122.

Corti, 1969

Maria Corti, *Metodi e fantasmi*, Milan, Feltrinelli, 1969.

Cosmacini, 1994

Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Rome/Bari, Laterza, coll. « Storia e società », 1994 (1^{re} éd. 1987).

Coulano, 1984

Ioan Peter Coulano, *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1984.

Cox-Rearick, 1984

Janet Cox-Rearick, *Dinasty and Destiny in Medici art. Pontormo, Leo X and the Two Cosimos*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1984.

Cranz, 1976

F. Edward Cranz, « The Renaissance reading of the *De Anima* », dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, 1976, p. 359-376.

Cranz, 1984

F. Edward Cranz, *A Bibliography of Aristotle Editions, 1501-1600*, éd. revue par Charles B. Schmitt, Baden-Baden, V. Koerner, 1984 (1^{re} éd. 1971).

Crespi, 1963

Mario Crespi, « Bacci, Andrea », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. V, 1963, p. 29-30.

Cresti, 1992

Carlo Cresti, *Civilisation des villas toscanes*, trad. française, Paris, Mengès, 1992 (éd. originale 1992).

Cristofani, 1980

Mauro Cristofani, « Per una storia del collezionismo archeologico nella Toscana granducale. Doni e acquisti di statue antiche nella seconda metà del XVI secolo », dans *Le arti del principato mediceo*, 1980, p. 19-29.

Crosato, 1962

Luciana Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Trévise, Canova, 1962.

Crosato, 1988

Luciana Larcher Crosato, « I piaceri della villa nel Pozzoserrato », dans *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento* [Actes du colloque de Trévise, 6-7 novembre 1987], sous la direction de Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani, Asolo, Acelum, 1988, p. 71-77.

La cultura della memoria, 1992

La cultura della memoria, sous la direction de Lina Bolzoni et Pietro Corsi, Bologne, Il Mulino, 1992.

Curtius, 1991

Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1991 (éd. originale 1948).

Daly Davis, 1980

Margaret Daly Davis, « La Galleria di sculture antiche di Cosimo I a Palazzo Pitti », dans *Le arti del principato mediceo*, 1980, p. 31-54.

Dami, 1924

Luigi Dami, *Il giardino italiano*, Milan, Bestetti & Tumminelli, 1924.

Dante, 1992

Dante, *La Divine Comédie* (1314-1320), éd. Giorgio Petrocchi et trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. « GF », 3 vol., 1992 (1^{re} éd. 1985-1990).

Danti, 1660

Vincenzo Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno* (1567), éd. Barocchi, 1960-62, vol. I, p. 207-269.

Da Prato, 1886

Cesare Da Prato, *Firenze ai Demidoff, Pratolino e S. Donato : relazione storica e descrittiva, preceduta da cenni biografici sui Demidoff che sino dal secolo XVII esisterono*, Florence, Pia Casa di Patronato per i minorenni, 1886.

Darnall – Weil, 1984

Margaretta J. Darnall et Mark S. Weil, « Il Sacro Bosco di Bomarzo. Its 16th-Century Literary and Antiquarian Context », *Journal of Garden History*, vol. IV, n° 1, 1984, p. 1-94 [Numéro spécial].

D'Aragona, 1997

Tullia D'Aragona, *De l'infinité d'amour* (1547), trad. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1997.

Darragon, 1973

Éric Darragon, « Le studiolo du Cardinal Ferdinand à la Villa Médicis », *Revue de l'art*, n° 19, 1973, p. 62-77.

Darragon, 1991

Éric Darragon, « Le stanzino d'Aurore », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 539-552.

Davanzati, 1852-53

Bernardo Davanzati, *Le opere*, éd. Enrico Bindi, Florence, F. Le Monnier, 2 vol., 1852-1853.

Davanzati, 1862

Bernardo Davanzati, *Della natura del voto di Erone Alessandrino. Volgarizzamento inedito di Bernardo Davanzati*, Florence, Stamperia del Monitore, 1862.

Debus, 1978

Allen G. Debus, *Man and Nature in the Renaissance*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, coll. « Cambridge History of Science », 1978.

De Ferrari, 1980

Augusto De Ferrari, « Cesalpino, Andrea », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. XXIV, 1980, p. 122-125.

De Franco, 1995

Luigi De Franco, *Introduzione a Bernadino Telesio*, Messine, Rubbettino, 1995.

Del Bravo, 1978

Carlo Del Bravo, « Quella quiete, quella libertà », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, série III, vol. VIII, n° 4, 1978, p. 1455-1490.

Del Bravo, 1987

Carlo Del Bravo, « Francesco a Pratolino », *Artibus et Historiae*, VIII, n° 15, 1987, p. 37-56.

Del Dante, 1982

A. Del Dante, « Un testo inedito di Francesco Verino Secondo sull'alchimia », *Annali dell'Istituto di Filosofia di Firenze*, vol. IV, 1982, p. 75-90.

Della Porta, 1592

Giovan Battista Della Porta, *Villae libri XII*, Francfort, apud Andrae Wecheli heredes, Claudium Marnium et Ioannem Aubrium, 1592.

Della Porta, 1601a

Giovan Battista Della Porta, *Pneumaticorum libri tres; quibus accesserunt curvilinearum elementorum libri duo*, Naples, Giovan Giacomo Carlino, 1601.

Della Porta, 1601b

Giovan Battista Della Porta, *I tre libri de' Spirituali*, [trad. Juan Escrivano], Naples, Giovan Giacomo Carlino, 1601.

Della Porta, 1611

Giovan Battista Della Porta, *Della magia naturale libri XX, tradotto da latino in volgare con la giunta d'infiniti secreti, e con la dichiarazione di molti, che prima non s'intendevano*, Naples, Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1611 (éd. originale 1589).

Della Porta, 1614

Giovan Battista Della Porta, *De aeris transmutationibus libri IV*, Rome, Iacopo Mascardo, 1614.

Del Riccio, 1890

Agostino Del Riccio, *Descrizione dei fiori che fioriscono mese per mese in Firenze, fatta l'anno 1592, cavata da un manoscritto della Marucelliana*, Florence, Mariano Ricci, 1890.

Del Riccio, 1979

Agostino Del Riccio, *Istoria delle pietre* (1597) [fac-similé du ms. BRF Ricc. 2230], éd. Paola Barocchi, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1979.

Del Riccio, 1981

Agostino Del Riccio, « Del giardino di un re », ms. BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 42v-93r, éd. Heikamp, 1981a, p. 65-123.

Del Riccio, 1990

Agostino Del Riccio, « De' frutteti nani », ms. BNCF Targ. 56, vol. III, fol. 26r-31r, éd. Pozzana, 1990a, p. 181-186.

Del Riccio, 1996

Agostino Del Riccio, *Istoria delle pietre* (1597), éd. Raniero Gnoli et Attilia Sironi, Turin, Umberto Allemandi & C., coll. « Archivi di Arti decorative », 1996.

Delumeau, 1984

Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, coll. « Les grandes civilisations », 1984 (1^{re} éd. 1967).

Delumeau, 1992

Jean Delumeau, *Une histoire du paradis*, I, *Le Jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992.

Dempsey, 1992

Charles Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1992.

Deonna, 1958

Waldemar Deonna, « Fontaines anthropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant "mingens" », *Genava*, nouvelle série, vol. VI, 1958, p. 239-296.

Dernie, 1996

David Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, Londres, Academy, 1996.

De Robertis, 1980

Domenico De Robertis, « Aspects de la formation du genre pastoral en Italie au XV^e siècle », dans *Le Genre pastoral en Europe*, 1980, p. 7-14.

De Rosa, 1983

Stefano De Rosa, « Alcuni aspetti della 'committenza' scientifica medica prima di Galileo », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. II, p. 778-783.

Descartes, 1953

René Descartes, *Œuvres et lettres*, éd. André Bridoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953.

Descrittione del Bargo di Bagnaia, 1990

Descrittione del Bargo di Bagnaia, ms. Rome, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Tydeo de Marchis, vol. 1078, 29 mars 1588, « Inventarium bonor. Palatii Bagnaiae et illius barchi », fol. 196v-213v, éd. Lazzaro, 1990, p. 329-332 (reprise dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 380-384).

De Seta, 1982

Cesare De Seta, « L'Italia nello specchio del *Grand Tour* », dans *Il paesaggio*, 1982, p. 125-263.

De Seta, 1992

Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Naples, Electa, 1992.

Desormonts, 1995

Nicolas Desormonts, « Corps terraqué », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, septième série, n° 39-40, janvier-juin 1995, p. 16-32.

Dezzi Bardeschi, 1985a

Marco Dezzi Bardeschi, « Le fonti degli automi di Pratolino », dans *La fonte delle fonti*, 1985, p. 13-24.

Dezzi Bardeschi, 1985b

Marco Dezzi Bardeschi, « Il gran teatro arcano di Pratolino », dans *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 13-30.

Dezzi Bardeschi, 1986

Marco Dezzi Bardeschi, « Da Pratolino che minaccia rovina... », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 107-117.

Dezzi Bardeschi – Zangheri, 1985

Marco Dezzi Bardeschi et Luigi Zangheri, « Il progetto di conservazione delle fabbriche e dei manufatti », dans *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 59-123.

Diaz, 1976

Furio Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, coll. « Storia d'Italia », 1976 (rééd. 1987).

Didi-Huberman, 1990

Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*

Diodore de Sicile, *Naissance des dieux et des hommes (Bibliothèque historique, livres I et II)*, trad. Michel Casevitz, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 1991.

Discours viatiques, 1983

Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588-1589), ms. Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, ms. 222 R 424, éd. Luigi Monga, Genève, Slatkine, coll. « Biblioteca del viaggio in Italia/Bibliothèque du voyage en Italie », 1983.

Dizionario biografico degli Italiani, 1960-99

Dizionario biografico degli Italiani, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 53 vol. parus, 1960-1999, en cours de publication.

Dolce, 1960

Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino (1557)*, éd. Barocchi, 1960-62, vol. I, 1960, p. 141-206.

Doni, 1977

Anton Francesco Doni, *Le Ville (vers 1557)*, ms. Reggio Emilia, Biblioteca municipale, Reggiano F 536, fol. 5-55, éd. Barocchi 1971-77, vol. III, 1977, p. 3321-3357.

D'Onofrio, 1963

Cesare D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rome, Staderini, 1963.

Dotson, 1982

Esther Gordon Dotson, « Shapes of Earth and Time in European Gardens », *Art Journal*, vol. XLII, n° 3, 1982, p. 210-216.

Dresden, 1976

Sem Dresden, « Platonisme et conceptions humanistes du *non-finito* », dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, 1976, p. 453-467.

Dubois, 1979

Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979.

Dubois, 1985

Claude-Gilbert Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.

Duhem, 1955

Pierre Duhem, *Études sur Léonard de Vinci, ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, Paris, F. de Nobele Libraire, 3 vol, 1955.

Du Prey, 1994

Pierre de la Ruffinière Du Prey, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1994.

Durand, 1992

Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 (1^{re} éd. 1969).

Durand, 1993

Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1993 (1^{re} éd. 1964).

Durand, 1994

Gilbert Durand, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques », 1994.

Duvignaud, 1994

Françoise Duvignaud, *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1994.

Eco, 1988

Umberto Eco, *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, trad. Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Libraririe générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 1988.

Les Écoles présocratiques, 1991

Les Écoles présocratiques, trad. Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 (1^{re} éd. 1988).

Editoria e società, 1980

Editoria e società [Catalogue de l'exposition de Florence, Orsanmichele, 1980], sous la direction de Leandro Perini, dans *La corte, il mare, i mercanti – La rinascita della scienza – Editoria e società – Astrologia, magia e alchimia*, Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980, p. 245-308.

Eiche, 1985

Sabine Eiche, « Francesco Maria II della Rovere's *Delizia* in Urbino : the Giardino di S. Lucia », *Journal of Garden History*, vol. V, n° 2, 1985, p. 154-183.

Eiche, 1986

Sabine Eiche, « Cardinal Giulio della Rovere and the Vigna Carpi », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XLV, n° 2, 1986, p. 115-133.

Les Éléments et les métamorphoses de la nature, 1997 [2004]

Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Arts, jardins, théâtre et fêtes du XVI^e au XVIII^e siècle [Colloque de Bordeaux, 17-21 septembre 1997], sous la direction d'Hervé Brunon, Monique Mosser et Daniel Rabreau, actes à paraître [*Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle* [Actes du colloque international de Bordeaux, 17-21 septembre 1997], sous la direction d'Hervé Brunon, Monique Mosser et Daniel Rabreau, Bordeaux/Paris, William Blake & Co, Art & Arts, coll. « Annales du Centre Ledoux », 2004].

Eliade, 1971

Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1971 (éd. originale 1969).

Elias, 1973

Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (éd. originale 1939).

Elias, 1985

Norbert Elias, *La Société de cour*, trad. Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré, Paris, Flammarion, coll. « Champs » (éd. originale 1969).

Ellenberger, 1988

François Ellenberger, *Histoire de la géologie. Tome 1 : Des Anciens à la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Technique et Documentation – Lavoisier, « Petite Collection d'Histoire des Sciences », 1988.

Elliott, 1996

Brent Elliott, « Le rôle des fleurs dans les jardins d'agrément de la Renaissance au XIX^e siècle », dans *L'Empire de Flore*, 1996, p. 150-173.

Ellis-Rees, 1995

William Ellis-Rees, « Gardening in the Age of Humanism : Petrarch's Journal », *Garden History*, vol. XXIII, n° 1, 1995, p. 10-28.

L'Empire de Flore, 1996

L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^e au XIX^e siècle, sous la direction de Sabine van Sprang, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1996.

Les Enjeux du paysage, 1997

Les Enjeux du paysage, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », 1997.

Érasme, 1991

Érasme, *Œuvres choisies*, trad. Jacques Chomarat, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1991.

Esposito, 1986

Carla Esposito, « Le forme dell'acqua nel giardino : a Villa d'Este, Caprarola, Bagnaia e Villa Aldobrandini », dans *Il trionfo dell'acqua*, 1986, p. 91-129.

Evans, 1973

Robert John Weston Evans, *Rudolf II and His World : A Study of Intellectual History, 1576-1612*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

Fabre-Serris, 1996

Jacqueline Fabre-Serris, « Nature, mythe et poésie », dans *Le Concept de nature à Rome*, 1996, p. 23-42.

Fagiolo, 1979a

Marcello Fagiolo, « Strutture antropologiche dell'artificio : il mito del Demiurgo e la sfida di Caino e Prometeo », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 7-12.

Fagiolo, 1979b

Marcello Fagiolo, « Il teatro dell'arte e della natura », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 137-143.

Fagiolo, 1979c

Marcello Fagiolo, « Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino. Pirro Ligorio e la "filosofia" della villa cinquecentesca », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 176-189 (également publié dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 197-210).

Fagiolo, 1980a

Marcello Fagiolo, « Il giardino come teatro del mondo e della memoria », dans *La città effimera*, 1980, p. 125-141.

Fagiolo, 1980b

Marcello Fagiolo, « Il giardino come teatro della memoria, del mondo e della natura », dans *Il potere e lo spazio : riflessioni di metodo e contributi*, 1980, p. 171-188 (reprise de Fagiolo, 1979b et 1980a).

Fagiolo, 1985

Marcello Fagiolo, « La trinità delle ville : Pratolino, Tivoli, Bagnaia », dans *La fonte delle fonti*, 1985, p. 25-32.

Fagiolo, 1986

Marcello Fagiolo (en collaboration avec Vincenzo Cazzato), « Le due anime nelle ville della Toscana », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 68-81.

Fagiolo, 1987

Marcello Fagiolo, « Tra *rus* e *urbs*. Orti e giardini nella storia e nella ideologia di Firenze », dans *Protezione e restauro del giardino storico*, 1987, p. 105-155.

Fagiolo, 1990

Marcello Fagiolo, « Arche-tipologia degli Orti farnesiani », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 245-251.

Fagiolo, 1991

Marcello Fagiolo, « Boboli : una villa "toscana" e imperiale », dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, p. 411-419.

Fagiolo, 1993

Marcello Fagiolo, « Il "Teatro vivente" : la scena della Vita e della Morte, dell'Amore e della Virtù », dans Cazzato – Fagiolo – Giusti, 1993, p. 9-45.

Fagiolo, 1994

Marcello Fagiolo, « Struttura e significato di Villa Lante a Bagnaia », dans *Ville e parchi storici. Storia, conservazione e tutela*, sous la direction d'Alberta Campitelli, Rome, Argos, 1994, p. 219-230.

Fagiolo, 1995

Marcello Fagiolo, « Le paradis de la mémoire : des jardins citadelles de Dante à la "cité du Soleil" de Versailles », dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, 1995, p. 55-86.

Fagiolo, 1998

Marcello Fagiolo, « I giardini papali del Vaticano e del Quirinale », dans *Giardini regali*, 1998, p. 69-80.

Fagiolo – Giusti, 1996

Marcello Fagiolo et Maria Adriana Giusti, *Lo Specchio del Paradiso. L'Immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi/Silvana, 1996.

Fagiolo – Giusti – Cazzato, 1997

Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti et Vincenzo Cazzato, *Lo Specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi/Riunione Adriatica di Sicurtà, 1997.

Fagiolo – Madonna, 1972

Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna, « La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico », *Storia dell'arte*, n° 15-16, 1972, p. 237-281.

Fagiolo – Madonna, 1990

Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna, *Roma delle delizie. I teatri dell'acqua, grotte, ninfei, fontane*, Milan, Franco Maria Ricci, 1990.

Faire de l'histoire, 1974

Faire de l'histoire. III Nouveaux objets, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1974.

Falcone, 1599

Giuseppe Falcone, *La nuova, vaga et dilettevole villa*, Brescia, Libreria del Buozola, 1599 (1^{re} éd. 1569).

Faldi, 1981

Italo Faldi, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Turin, Seati, 1981.

Falguières, 1988a

Patricia Falguières, « La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle », dans *Les Carrache et les décors profanes* [Actes du colloque de Rome, 2-4 octobre 1986], Rome, École française de Rome, 1988, p. 215-333.

Falguières, 1988b

Patricia Falguières, *Invention et mémoire : aux origines de l'institution muséographique. Les collections encyclopédiques et les cabinets de merveilles dans l'Italie du XVI^e siècle*, thèse de doctorat, université Paris I, 1988.

Falguières, 1990

Patricia Falguières, « Inventaires du mémorable », dans *Feux pâles : une pièce à conviction* [Catalogue de l'exposition de Bordeaux, 7 décembre 1990 – 3 mars 1991], Bordeaux, Capc Musée d'Art contemporain, 1990, p. 15-30.

Falguières, 1992

Patricia Falguières, « Fondation du Théâtre ou Méthode de l'exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg (1565) », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 40, 1992, p. 91-109.

Falguières, 1994

Patricia Falguières, « Le Théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 48, 1994, p. 65-81.

Falguières, 1996a

Patricia Falguières, « Les raisons du catalogue », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56-57, 1996, p. 5-19.

Falguières, 1996b [2001]

Patricia Falguières, « Une "histoire de fantômes pour grandes personnes" : la question des grotesques dans la littérature artistique du XVI^e siècle », dans *Phantasia in Literatur und Kunsttheorie der frühen Neuzeit* [Actes de colloque de Berne, 1996], sous la direction de O. Bäschtmann et P. Griener, à paraître [« Une histoire de fantômes pour grandes personnes : la question des grotesques dans la littérature artistique du XVI^e siècle », dans *Paradox oder Über die Kunst, anders zu denken. Mélanges für Gerhart Schröder*, sous la direction de Gisela Febel, François Joly et Silke Pflüger, Kemnat, Quantum Books, 2001, p. 177-195].

Falguières, 1997 [2004]

Patricia Falguières, « Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes », dans *Les Éléments et les métamorphoses de la nature*, 1997, à paraître [2004, p. 55-84].

Falguières 2000 [2005]

Patricia Falguières, « Prodige et méthode », introduction à Ernst Kris, *Le Style rustique. L'emploi du moulage d'après nature chez Wentzel Jamnitzer et Bernard Palissy* (1906), trad. française, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 2000, à paraître [« Sur le renversement du maniérisme. Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI^e siècle », postface à Ernst Kris, *Le Style rustique. L'emploi du moulage d'après nature chez Wentzel Jamnitzer et Bernard Palissy* (1906), suivi de *Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique* (1927), trad. Christophe Jouanlanne, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 2005, p. 193-266].

Falk, 1971

Tilman Falk, « Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XIII, 1971, p. 101-178.

Fallay d'Este, 1992

Laurence Fallay d'Este (éd. et trad.) et Nathalie Bauer (trad.), *Le Paragone : le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit des formes », 1992.

Fantoni, 1994

Marcello Fantoni, *La corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Rome, Bulzoni, coll. « "Europa delle Corti". Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento », 1994.

Fara, 1988

Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Gênes, Sagep, 1988.

Fara, 1995

Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milan, Electa, 1995.

Farneti, 1998

Fauzia Farneti, « La legislazione medicea sulle bandite, la caccia e la pesca », dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. IV, 1998, p. 95-117.

Febvre, 1968

Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'Humanité », 1968 (1^{re} éd. 1942).

Fédosseev, 1975

Ivan A. Fédosseev, « L'apport de Leonardo da Vinci dans l'hydrologie », dans *Leonardo nella scienza e nella tecnica*, 1975, p. 111-114.

Felipe II : el Rey íntimo, 1998a

Felipe II : el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI [Actes du colloque d'Aranjuez, 1998], sous la direction de Carmen Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Felipe II : el Rey íntimo, 1998b

Felipe II : el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI [Catalogue de l'exposition d'Aranjuez, Palacio del Real Sitio, 23 septembre - 23 novembre 1998], sous la direction de Carmen Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Felipe II : los ingenios y las máquinas, 1998

Felipe II : los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II [Catalogue de l'exposition de Madrid, Real Jardín Botánico, 10 septembre – 10 novembre 1998], sous la direction d'Ignacio González Tascón, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Ferrara – Camponi, 1985

Guido Ferrara et Giuliana Campioni, « Il parco di Pratolino : nascita e rinascità di un capolavoro », dans *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 31-58.

Ferrari, 1638

Giovan Battista Ferrari, *Flora overo cultura dei fiori*, Rome, Pier'Antonio Facciotti, 1638 (1^{re} éd. latine 1633) (fac-similé Rome, M. Vivarelli, 1975).

Ferretti, 2000 [2001]

Emanuela Ferretti, « Maestro David Fortini : dal Tribolo al Buontalenti, una carriera all'ombra dei grandi », dans *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, 2000, à paraître [2001, p. 73-85].

Ferri, 1993

Sara Ferri, « Jacopo Ligozzi, testimone dei giardini granducali », dans *I ritratti di piante*, 1993, p. 42-45.

Feste e apparati medicei, 1969

Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], sous la direction de Giovanna Gaeta Bertelà et Annamaria Petrioli Tofani, Florence, Leo S. Olschki, 1969.

Les Fêtes de la Renaissance, 1956-75

Les Fêtes de la Renaissance, sous la direction de Jean Jacquot, Paris, Éditions du C.N.R.S., 3 vol., 1956-1975.

Fiamminghi a Roma, 1995

Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento [Catalogue de l'exposition de Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 février – 21 mai 1995 / Rome, Palazzo delle Esposizioni, 16 juin-10 septembre 1995], Milan, Skira, 1995.

Ficacci, 1986

Luigi Ficacci, « L'Acqua in Scena », dans *Il trionfo dell'acqua*, 1986, p. 55-90.

Ficin, 1568

Marsilio Ficino, *Della religione christiana. Opera utilissima et dottissima, et dall'autore istesso tradotta in lingua toscana. Insieme con due libri del medesimo del mantenere la salute e prolungare la*

- vita per le persone letterate*, [trad. Giovanni Tarcagnola], Florence, Giunti, 1568 (1^{re} éd. 1548).
- Ficin, 1576
Marsilio Ficino, *Contro la peste, insieme con Tommaso del Garbo, Mengo da Faenza, et altri autori, e Ricette contra la medesima materia*, Florence, Giunti, 1576.
- Ficin, 1964-70
Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (1482), éd. et trad. Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 3 vol., 1964-1970.
- Ficin, 1978
Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1469), éd. et trad. Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 1978 (1^{re} éd. 1956).
- Ficin, 1989
Marsilio Ficino, *Three Books on Life [De vita triplici]* (1489), éd. et trad. anglaise Caraol V. Kaske et John R. Clark, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, coll. « Medieval & Renaissance Texts & Studies », 1989.
- Ficin, 1998
Marsilio Ficino, *Sopra lo amore ovvero Convinto di Platone* (1544), éd. Giuseppe Rensi, Milan, SE, coll. « L'altra biblioteca », 1998 (1^{re} éd. 1934).
- Filarete, 1972
Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di architettura*, éd. Anna Maria Finoli et Liliana Grassi, Milan, Il Polifilo, coll. « Trattati di architettura », 2 vol., 1972.
- Findlen, 1994
Paula Findlen, *Possessing Nature : Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, coll. « Studies in the History of Society and Culture », 1994.
- Findlen, 1997
Paula Findlen, « Cabinets, Colleting and Natural Philosophy », dans *Rudolf II and Prague*, 1997, p. 209-219.
- Fiocca, 1998
Alessandra Fiocca, « Giambattista Aleotti e la "scienza et arte delle acque" », dans *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, 1998, p. 47-101.
- Fiorenza in villa*, 1987
Fiorenza in villa, sous la direction de Cristina Acidini Luchinat, Florence, Alinari, 1987.
- Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983
Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500 [Actes du colloque de Florence, 9-14 juin 1980], Florence, Leo S. Olschki, 3 vol., 1983.
- Firenzuola, 1981
Girolamo Gatteschi da Firenzuola (ou Fiorenzuola), « Di quante sorte spalliere du verzure si possin fare in un giardino o altri luoghi » (1552), ms. BLF Ashburn. 538, livre V, chapitre 16, éd. Tagliolini, 1981, p. 304-308.

Firpo, 1988

Massimo Firpo, « Le cardinal », dans *L'Homme de la Renaissance*, 1990, p. 79-141.

First Images of America, 1976

First Images of America : The Impact of the New World on the Old, sous la direction de Fredi Chiappelli, Michael J. B. Allen et Robert L. Benson, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2 vol., 1976.

Flora e Pomona, 1990

« *Flora e Pomona* ». *L'orticoltura nei disegni e nelle incisioni dei secoli XVI-XIX* [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], sous la direction de Lucia Tongiorgi Tomasi et Alessandro Tosi, Florence, Leo S. Olschki, 1990.

Fock, 1980

C. Willemijn Fock, « Francesco I e Ferdinando I mecenati di orefici e intagliatori di pietre dures », dans *Le arti del principato mediceo*, 1980, p. 317-363.

Fons Sapientiae, 1978

Fons Sapientiae : Renaissance Garden Fountains [Actes du colloque de Dumbarton Oaks, 1977], sous la direction d'Elisabeth B. MacDougall, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 1978.

Fontaine, 1981

Marie Madeleine Fontaine, en collaboration avec Guy Bonhomme, « L'art de nager : conceptions humaniste et religieuse ; leur influence dans le développement de la natation du XV^e au XVII^e siècle », dans *Sport et Religion* [Actes du colloque de Lisbonne, 1981], p. 133-142 (repris dans Fontaine, 1993, p. 33-40).

Fontaine, 1987

Marie Madeleine Fontaine, « Le jeu de paume comme modèle des échanges : quelques règles de la sociabilité à la Renaissance », dans *Sociabilité, pouvoirs et société* [Actes du colloque de Rouen, 24-26 novembre 1983], sous la direction de Françoise Thelamon, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'université de Rouen, 1987, p. 143-153 (repris dans Fontaine, 1993, p. 99-111).

Fontaine, 1991

Marie Madeleine Fontaine, « Jeux antiques et modernes. Les échanges entre l'Italie et la France de la Renaissance dans les activités corporelles », dans *L'Aube de la Renaissance* [Actes du colloque *Franco Simone* de Turin, octobre 1986], sous la direction de Dario Cecchetti, Lionello Sozzi et Louis Terreaux, Genève, Slatkine, 1991, p. 247-272 (repris dans Fontaine, 1993, p. 155-180).

Fontaine, 1993

Marie Madeleine Fontaine, *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, coll. « Varia », 1993.

Fontaine, 1999a

Marie Madeleine Fontaine, « Mécènes au jardin », dans *Le Jardin, notre double*, 1999, p. 141-156.

Fontaine, 1999b

Marie Madeleine Fontaine, « La vie autour du château : témoignages littéraires », dans *Architecture, jardin, paysage*, 1999, p. 259-293.

La fontana dell'organo, 1995

La fontana dell'organo nei giardini del Quirinale. Nascita, storia e trasformazione, sous la direction de Simona Antellini Donelli, Rome, Fratelli Palombi, 1995.

La fonte delle fonti, 1985

La fonte delle fonti. Iconologia degli artifizi d'acqua [Actes du colloque de Florence, Pratolino, villa Demidoff, 14 juillet 1984], sous la direction d'Alessandro Vezzosi, Florence, Alinea, coll. « Provincia di Firenze. Pratolino, Laboratorio di Meraviglie », 1, 1985.

Forlani Tempesti, 1983

Forlani Tempesti, *Stefano Della Bella. Incisioni*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Strumenti », 1983 (1^{re} éd. 1972).

Fossi, 1976

Mazzino Fossi, « Note documentarie sul gruppo di Ercole e Anteo dell'Ammannati e sulla villa Ambrogiana », dans *Architettura e politica*, 1976, p. 461-479.

Foster, 1992

Philip E. Foster, *La Villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, trad. Annamaria Ducci, Pise, Nistri Lischi/Comune di Poggio a Caiano, 1992 (éd. originale 1978).

Foucault, 1966

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

Foucault, 1994

Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

Franceschi, 1997

Catherine Franceschi, « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes », dans *Les Enjeux du paysage*, 1997, p. 75-111.

Francesco di Giorgio Martini, 1967

Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, éd. Corrado Maltese et Livia Maltese Degrassi, Milan, Il Polifilo, coll. « Trattati di architettura », 2 vol. 1967.

Franchetti Pardo, 1980

Vittorio Franchetti Pardo, « Territorio e città nel Cinquecento mediceo », dans *Il potere e lo spazio*, 1980, p. 135-146.

Franchina, 1981

Letizia Franchina, « Proposta di lettura prospettica di un giardino : il "Belvedere" bramantesco », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 45-52.

Freud, 1968

Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse* (1915), trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968.

Freud, 1985

Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

Frey, 1923-30

Karl Frey, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, Georg Müller, 2 vol., 1923-1930 (fac-similé Hildesheim/New York, Georg Olms, 2 vol., 1982).

Frezzoti, 1982

Stefania Frezzoti, « I teatri delle acque nelle ville di Frascati », *Studi romani*, vol. XXX, n° 4, 1982, p. 467-477.

Frigo, 1987

Rosa Maria Frigo, « Le jardin d'eau dans les relations de voyage au XVI^e siècle », dans *La letteratura e i giardini*, 1987, p. 227-240.

Fumaroli, 1994

Marc Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1994.

Furttenbach, 1971

Joseph Furttenbach, *Newes Itinerarium Italiae* (1627), Hildesheim/New York, Olms, 1971.

Gabriele, 1998

Mino Gabriele, « Il viaggio dell'anima », dans Colonna, 1998, vol. II, p. IX-XXX.

Gaffiot, 1934

Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin – français*, Paris, Librairie Hachette, 1934.

Galand, 1988

Perrine Galand, « Le paysage dans les "Silves" de Politien ou la rhétorique de l'âge d'or », dans *Le Paysage à la Renaissance*, 1988, p. 181-193.

Galand-Hallyn, 1994

Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage d'Homère à la Renaissance*, Paris, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 1994.

Galeotti, 1992

Paolo Galeotti, « La collezione di agrumi di Castello », dans Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 132-135.

Galien, 1994

Galien, *Œuvres médicales choisies*, trad. Charles Daremberg, choix, présentation et notes par André Pichot, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2 vol., 1994.

Galien, 1995

Galien, *L'Âme et ses passions* [*Les passions et les erreurs de l'âme ; Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*], trad. Vincent Barras, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 1995.

Galleni, 1991

Rodolfo Galleni, « Per una ipotesi interpretativa del gruppo scultoreo di Vincenzo de' Rossi nella Grotta Grande di Boboli », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 47-56.

Galletti, 1894

Paolo Galletti, *Poesie di Don Francesco dei Medici a Mad. Bianca Cappello, tratte da un Codice della Torre al Gallo*, Florence, 1894.

Galletti, 1992

Giorgio Galletti, « L'insula vegetale nella morfologia del giardino di Boboli », dans *Il giardino e il tempo*, 1992, p. 143-148.

Galletti, 1995

Giorgio Galletti, « “Se amerai di gareggiare con la vaghissima ritondità del cielo...” Il giardino a pianta centrale fra manierismo e barocco », dans *Il giardino delle Muse*, 1995, p. 39-60.

Galletti, 1996

Giorgio Galletti, « Agrumi in casa Medici », dans *Il giardino delle Esperidi*, 1996, p. 197-215.

Galletti, 1997a

Giorgio Galletti, « Giovanni da Cosimo et le jardin de la villa Médicis à Fiesole », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 60-89.

Galletti, 1997b

Giorgio Galletti, « Le jardin de la villa de Poggio a Caiano », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 195-200.

Galletti, 1998

Giorgio Galletti, « Un itinerario storico fra i maggiori giardini medicei », dans *Giardini regali*, 1998, p. 51-68.

Galletti, 1999

Giorgio Galletti, « La genesi della Grotta Grande di Boboli », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 228-239.

Galletti, 2000 [2001]

Giorgio Galletti, « Tribolo maestro delle acque dei giardini », dans *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, 2000, à paraître [2001, p. 151-160].

Gallo, 1565

Agostino Gallo, *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, Venise, appresso D. Sarri, 1565 (1^{re} éd. 1564).

Gallo, 1569

Agostino Gallo, *Le venti giornate dell'agricoltura e de' piaceri della villa*, Venise, Gratoso Percaccino, 1569.

Gallo, 1571

Augustin Gallo, *Secrets de la vraye agriculture, et honestes plaisirs que l'on reçoit en la mesnagerie des champs (...) divisez en 20 journées par dialogues, traduits en françois de l'italien (...) par François de Belle-Forêt*, Paris, Nicolas Chesneau, 1571.

Gallo, 1575

Agostino Gallo, *Le venti giornate dell'agricoltura e de' piaceri della villa*, Venise, Camillo & Rutilio Borgomineri fratelli, 1575.

Galluzzi, 1822

Iacopo Riguccio Galluzzi, *Storia del granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, Florence, Marchini, 10 vol., 1822 (1^{re} éd. 1781).

Galluzzi, 1980

Paolo Galluzzi, « Il mecenatismo medico e le scienze », dans *Idee, istituzioni, scienza ed arti*, 1980, p. 189-215.

Gamba, 1998

Enrico Gamba, « Guidobaldo dal Monte matematico e ingegnere », dans *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, 1998, p. 341-351.

Gandolfo, 1978

Francesco Gandolfo, *Il « Dolce Tempo ». Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Rome, Bulzoni, coll. « Centro studi “Europa delle Corti”. Biblioteca del Cinquecento », 1978.

Garavini, 1983

Fausta Garavini, « Introduction », dans Montaigne, 1983, p. 7-31.

Garbari, 1980

Fabio Garbari, « Nasce presso lo studio pisano, nel XVI secolo, la botanica moderna », dans *Livorno e Pisa*, 1980, p. 527-533.

Garbari, 1991

Fabio Garbari, « I “Prefetti” del Giardino, dalle origini », dans Garbari – Tongiorgi Tomasi – Tosi, 1991, p. 27-114.

Garbari – Tongiorgi Tomasi, 1991

Fabio Garbari et Lucia Tongiorgi Tomasi, « Le origini del Giardino dei Semplici : dall’Orto dell’Arsenale all’ “Orto novo” di via Santa Maria », dans Garbari – Tongiorgi Tomasi – Tosi, 1991, p. 15-26.

Garbari – Tongiorgi Tomasi – Tosi, 1991

Fabio Garbari, Lucia Tongiorgi Tomasi et Alessandro Tosi, *Giardino dei Semplici. L’Orto botanico di Pisa dal XVI al XX secolo*, Ospedaletto, Pacini, 1991.

Garbero Zorzi, 1986

Elvira Garbero Zorzi, « I teatri di Pratolino », dans *Il giardino d’Europa*, 1986, p. 93-99.

Garin, 1966

Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca », 3 vol., 1966 (1^{re} éd. 1947).

Garin, 1969

Eugenio Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, trad. Claude Carme, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969 (éd. originale 1954).

Garin, 1980

Eugenio Garin, « La cultura filosofica fiorentina nell’età medicea », dans *Idee, istituzioni, scienza ed arti*, 1980, p. 83-112.

Garin, 1991

Eugenio Garin, *Le Zodiaque de la vie. Polémiques antiastrologiques à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'âne d'or », 1991 (éd. originale 1976).

Garin, 1994a

Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Milan, Bompiani, coll. « Saggi tascabili », 1994 (1^{re} éd. 1961).

Garin, 1994b

Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, coll. « Economica », 1994 (1^{re} éd. 1947).

Gasparri, 1991

Carlo Gasparri, « La collection d'antiques du cardinal Ferdinand », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 443-485.

Gasparri, 1999

Carlo Gasparri, « I marmi antichi di Ferdinando. Modelli e scelte di un grande collezionista », dans *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999, p. 46-57.

Gauthier-Muzellec, 1997

Marie-Hélène Gauthier-Muzellec, « Le paradigme naturaliste dans la *Métaphysique* d'Aristote », dans *Aristote et la notion de nature*, 1997, p. 69-94.

Gaye, 1839-40

Giovanni Gaye (éd.), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence, Giuseppe Molini, 3 vol., 1839-1840.

Le Genre pastoral en Europe, 1980

Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle [Actes du colloque de Saint-Étienne, 28 septembre – 1^{er} octobre 1978], sous la direction de Claude Longeon, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Centre d'Études de la Renaissance et de l'Âge classique », 1980.

Gersch, 1986

Stephen Gersch, *Middle Platonism and Neoplatonism : The Latin Tradition*, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press, 2 vol., 1986.

Giacomini, 1587

Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini, *Oratione de le lodi di Francesco Medici Gran Duca di Toscana, fatta per ordine de l'Accademia Fiorentina nel Tempio di San Lorenzo il dì XXI di Dicembre nel Consolato di M. Baccio Valori*, Florence, Sermartelli, 1587 [également repris dans Giacomini, 1597].

Giacomini, 1597

Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini, *Orationi e discorsi*, Florence, Sermartelli, 1597.

Giacomini, 1972a

Lorenzo Giacomini, *De la purgazione della tragedia* (1586) [Giacomini, 1597, p. 29-52], éd. Weinberg, 1970-74, vol. III, 1972, p. 345-371.

Giacomini, 1972b

Lorenzo Giacomini, *Del furor poetico* (1587) [Giacomini, 1597, p. 53-73], éd. Weinberg, 1970-74, vol. III, 1972, p. 421-444.

Giamatti, 1966

A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1966.

Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento, 1998

Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento [Actes du colloque de Ferrare, 6-7 décembre 1996], sous la direction d'Alessandro Fiocca, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Biblioteca Nuncius. Studi e Testi », 1998.

Giambologna, 1978

Giambologna, 1529-1608, Sculptor of the Medici [Catalogue de l'exposition d'Édimbourg, Royal Scottish Museum, 19 août – 10 septembre 1978 / Londres, Victoria & Albert Museum, 5 octobre-16 novembre 1978 / Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2 décembre 1978 – 28 janvier 1979], sous la direction de Charles Avery et Anthony Radcliffe, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978.

I giardini della Chimera, 1989

I giardini della Chimera. Antico e futuro nel territorio mediceo di Castello [Catalogue de l'exposition de Florence, 20 juillet – 8 octobre 1989], sous la direction d'Alessandro Vezzosi, Florence, Giunti, 1989.

Giardini regali, 1998

Giardini regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie : dai Medici agli Asburgo [Catalogue de l'exposition d'Udine, Villa Manin di Passariano, 19 juin – 8 novembre 1998], sous la direction de Monica Amari, Milan, Electa, 1998.

Il giardino come labirinto della storia, 1984

Il giardino come labirinto della storia [Actes du colloque de Palerme, 14-17 avril 1984], Palerme, Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini, s.d.

Il giardino delle Esperidi, 1996

Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte [Actes du colloque de Pietrasanta, 13-14 octobre 1995], sous la direction d'Alessandro Tagliolini et Margherita Azzi Visentini, Florence, Edifir, coll. « Giardini, città, territorio », 1996.

Il giardino delle Muse, 1995

Il giardino delle Muse. Arti e artifici nel barocco europeo [Actes du colloque de Pietrasanta, 8-10 septembre 1993], sous la direction de Maria Adriana Giusti et Alessandro Tagliolini, Florence, Edifir, coll. « Giardini, città, territorio », 1995.

Il giardino d'Europa, 1986

Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Medici Riccardi, 25 juillet – 7 septembre 1986 / Pratolino, villa Demidoff, 25 juillet – 28 septembre 1986], sous la direction de Marco Dezzi Bardeschi, Alessandro Vezzosi et Luigi Zangheri, Milan, Mazzotta, 1986.

Il giardino e il tempo, 1992

Il giardino e il tempo. Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali, sous la direction de Maurizio Boriani et Lionella Scazzosi, Milan, Guerini e Associati, coll. « Kepos Quaderni », 1992.

Il giardino romantico, 1986

Il giardino romantico [Actes du séminaire de Florence, novembre 1984], sous la direction d'Alessandro Vezzosi, Florence, Alinea, coll. « Provincia di Firenze. Pratolino, Laboratorio di Meraviglie », 2, 1986.

Il giardino storico italiano, 1981

Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche [Actes du colloque de Sienne et San Quirico d'Orcia, 6-8 octobre 1978], sous la direction de Giovanna Ragionieri, Florence, Leo S. Olschki, 1981.

Il giardino storico all'italiana, 1992

Il giardino storico all'italiana [Actes du colloque de Saint Vincent, 22-26 avril 1991], sous la direction de Francesco Nuvolari, Milan, Electa, 1992.

Il giardino veneto, 1988

Il giardino veneto. Storia e conservazione, sous la direction de Margherita Azzi Visentini, Milan, Electa/Regione del Veneto, 1988.

Gibson, 1991

Walter S. Gibson, « La glorification de la montagne : le paysage alpestre dans l'art de Pieter Bruegel l'Ancien », dans *La Montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Coke*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1991, p. 177-200.

Gigliani, 1994

Guido Gigliani, « Dalla meraviglia dei sensi alla meraviglia dell'intelletto. Note sul concetto di automa nel XVII secolo », dans *Interpretazione e meraviglia* [Actes du colloque de Macerata, 29-30 mars 1993], sous la direction de Giuseppe Galli, Pise, Giardini/Università degli Studi di Macerata, coll. « Atti », 1994, p. 23-52.

Gilbert, 1949

Felix Gilbert, « Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari : A Study on the Origin of Modern Political Thought », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XII, 1949, p. 101-131.

Gille, 1964

Bertrand Gille, *Les Ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Hermann, 1964.

Ginori Conti, 1936

Piero Ginori Conti, *L'Apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria, nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzo Borghini e di Giorgio Vasari*, Florence, Leo S. Olschki, 1936.

Ginzburg, 1980

Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les Vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, trad. Monique Aymard, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1980.

Ginzburg, 1989

Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1989 (éd. originale 1986).

Giorgi, 1592

Alessandro Giorgi (trad.), *Spirituali di Herone Alessandrino, ridotti in lingua volgare*, Urbin, Bartholomeo e Simone Ragusii fratelli, 1592.

Giovan Battista Della Porta, 1990

Giovan Battista Della Porta *nell'Europa del suo tempo* [Actes du colloque de Vico Equense, 29 septembre – 3 octobre 1986], sous la direction de Maurizio Torrini, Naples, Guida, 1990.

M. Giusti, 1997

Maria Adriana Giusti, « Les demeures laurentiennes à Pise et aux alentours », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 207-215.

Giusti, 1988

Annamaria Giusti, « Origine e sviluppi della manifattura granducale », dans *Splendori di pietre dure*, 1988, p. 10-23.

A. Giusti, 1997

Annamaria Giusti, « L' "ingegno artificio" delle pietre dure », dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, p. 380-384.

Gobbi Sica, 1998

Grazia Gobbi Sica, *La villa fiorentina. Elementi storici e critici per una lettura*, Florence, Alinea, coll. « Architettura e arte in Toscana », 1998 (1^{re} éd. 1980).

Godard, 1977

Alain Godard, « La première représentation de l'*Aminta* : la cour de Ferrare et son double », dans *Ville et campagne*, 1977, p. 187-301.

Gombrich, 1966

Ernst H. Gombrich, *Norm and Form : Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, 1966.

Gombrich, 1971

Ernst H. Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1971 (éd. originale 1959).

Gombrich, 1983

Ernst Gombrich, *L'Écologie des images*, trad. Alain Levêque, Paris, Flammarion, 1983.

Gombrich, 1993

Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images*, Londres, Phaidon Press, 1993 (1^{re} éd. 1972).

Goody, 1994

Jack Goody, *La Culture des fleurs*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Éditions du Seuil, 1994 (éd. originale 1993).

Grafton, 1992

Anthony Grafton (en collaboration avec April Shelford et Nancy Siraisi), *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge (Mass.)/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1992.

Granada, 1999

Miguel A. Granada, « Giordano Bruno et la Stoa : une présence non reconnue de thèmes stoïciens ? », dans *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, 1999, p. 140-174.

Grassi, 1991

Ernesto Grassi, *La Métaphore inouïe*, trad. Marilène Maiola, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1991 (éd. originale 1990).

Graziani, 1987

Françoise Graziani, « Les équivoques de l'imitation. Lectures d'Aristote à la fin de la Renaissance », *Bulletin de la Société française de littérature générale et comparée*, n° 2, 1987, p. 43-65.

Graziani, 1989a

Françoise Graziani, « L'art comme vertu intellectuelle : l'aristotélisme du Tasse et de Tesaurus », *Littératures classiques*, n° 11, 1989, p. 25-41.

Graziani, 1989b

Françoise Graziani, « Le *concetto* dans le sonnet », dans *Le Sonnet à la Renaissance* [Actes du colloque de Reims, 17-19 janvier 1986], sous la direction d'Yvonne Bellenger, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 103-109.

Graziani, 1996

Françoise Graziani, « Le miracle de l'art : le Tasse et la poétique de la *meraviglia* », *Revue des études italiennes*, vol. XLII, n° 1-2, 1996, p. 117-139.

Graziani, 1997

Françoise Graziani, « L'idée de la poésie », introduction à Tasse, 1997, p. 9-69.

Greco, 1985

Aulo Greco, « Il vagheggiamento della natura e dell'amore alle origini del dramma pastorale », dans *Origini del dramma pastorale in Europa*, 1985, p. 41-52.

Grimal, 1974

Pierre Grimal, *L'Art des jardins*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974 (1^{re} éd. 1954).

Grimal, 1984

Pierre Grimal, *Les Jardins romains*, Paris, Fayard, 1984 (1^{re} éd. 1943).

Gualterotti, 1579a

Raffaello Gualterotti, *Feste nelle Nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana et della Serenissima sua Consorte la Signora Bianca Cappello (...) con particolar Descrizione della Sbarra, et apparato di essa nel Palazzo de' Pitti (...)*, Florence, Giunti, 1579.

Gualterotti, 1579b

Raffaello Gualterotti, *Vaghezze sopra Pratolino*, Florence, Giunti, 1579 (également reproduit dans Battisti, 1989, vol. I, p. 475-488).

Gualterotti, 1579c

Raffaello Gualterotti, *Epitalamio nelle nozze della Illustrissima Signora Perregrina Cappello et dello Illustrissimo Signore Conte Ulisse Bentivogli*, Florence, Giunti, 1579 [ces trois publications de Gualterotti sont réunies dans un même volume].

Gualterotti, 1581

Raffaello Gualterotti, *Rime*, Florence Bartolomeo Sermartelli, 1581.

Guillaumont, 1996

François Guillaumont, « La nature et les prodiges dans la religion et la philosophie romaines », dans *Le Concept de nature à Rome*, 1996, p. 43-64.

Gurrieri – Chatfield, 1972

Francesco Gurrieri et Judith Chatfield, *Boboli Gardens*, Florence, Edam, 1972.

Hale, 1998

John Hale, *La Civilisation de l'Europe à la Renaissance*, trad. René Guyonnet, Paris, Perrin, 1998 (éd. originale 1993).

Hallyn, 1988

Fernand Hallyn, « Le paysage anthropomorphe », dans *Le Paysage à la Renaissance*, 1988, p. 43-54.

Hamon, 1981

Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

Harms, 1985

Wolfgang Harms, « On Natural History and Emblematics in the 16th Century », dans *The Natural Sciences and the Arts*, 1985, p. 67-83.

Harvey, 1975

Ruth E. Harvey, *The Inward Wits : Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, The Warburg Institute/University of London, coll. « Warburg Institute Surveys », 1975.

Haskell, 1985

Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, trad. italienne, Florence, Sansoni, 1985 (éd. originale 1963, revue en 1980).

Haskell – Penny, 1988

Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, trad. François Lissarrague, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque d'archéologie », 1988 (éd. originale 1981).

Hauteceur, 1959

Louis Hauteceur, *Les Jardins des dieux et des hommes*, Paris, Hachette, 1959.

Hefferman, 1993

James A. W. Hefferman, *Museums of Words : The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/Londres, The Chicago University Press, 1993.

Heidegger, 1968

Martin Heidegger, *Questions I et II*, trad. Henry Corbin, Roger Munier *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

Heikamp, 1958

Detlef Heikamp, « I viaggi di Federico Zuccaro », *Paragone*, vol. IX, 1958, n° 105, p. 40-63, et n° 107, p. 41-58.

Heikamp, 1963

Detlef Heikamp, « Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XXVI, n° 3-4, 1963, p. 193-268.

Heikamp, 1964a

Detlef Heikamp, « Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze », *Paragone*, vol. XV, n° 175, 1964, p. 32-42.

Heikamp, 1964b

Detlef Heikamp, « L'architecture de la métamorphose », *L'Œil*, n° 114, juin 1964, p. 2-9.

Heikamp, 1964c

Detlef Heikamp, « La Tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento », *Antichità viva*, vol. III, n° 3, 1964, p. 11-30.

Heikamp, 1965

Detlef Heikamp, « La Grotta Grande del giardino di Boboli », *Antichità viva*, vol. IV, n° 4, 1965, p. 27-43.

Heikamp, 1967

Detlef Heikamp, « La Villa de Castello », *L'Œil*, n° 151-153, septembre 1967, p. 56-63.

Heikamp, 1969a

Detlef Heikamp, « Les Merveilles de Pratolino », *L'Œil*, n° 171, mars 1969, p. 16-27 et 74-75.

Heikamp, 1969b

Detlef Heikamp, « Pratolino nei suoi giorni splendidi », *Antichità viva*, vol. VIII, n° 2, 1969, p. 14-34.

Heikamp, 1970

Detlef Heikamp, « L'antica sistemazione degli strumenti scientifici nelle collezioni medicee », *Antichità viva*, vol. IX, n° 6, 1970, p. 13-25.

Heikamp, 1972

Detlef Heikamp, en collaboration avec Ferdinand Anders, *Mexico and the Medici*, Florence, Edam, coll. « Quaderni d'arte », 1972.

Heikamp, 1978a

Detlef Heikamp, « Ammannati's Marble Fountain for the *Sala Grande* of the Palazzo Vecchio in Florence », dans *Fons Sapientiae*, 1978, p. 115-174 (repris dans Heikamp, 1986a).

Heikamp, 1978b

Detlef Heikamp, « The 'Grotta Grande' in the Boboli Garden, Florence : A drawing in the Cooper Herwitt Museum, New York », *The Connoisseur*, vol. CXCIX, n° 799, 1978, p. 38-43.

Heikamp, 1981a

Detlef Heikamp, « Agostino del Riccio, Del giardino di un re », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 59-123.

Heikamp, 1981b

Detlef Heikamp, « The Grotto of the Fata Morgana and Giambologna's Marble Gorgon », *Antichità viva*, vol. XX, n° 3, 1981, p. 12-31.

Heikamp, 1983

Detlef Heikamp, « La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata », dans *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, 1983, p. 461-541.

Heikamp, 1986a

Detlef Heikamp, « Bartolomeo Ammannati : il Concerto poetico di statue », dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 11-48 (reprise de Heikamp, 1978a).

Heikamp, 1986b

Detlef Heikamp, « "Villani" di marmo in giardino », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 61-65.

Heikamp, 1988

Detlef Heikamp, « Lo "Studiolo Nuovo", ovvero il tempietto della Tribuna degli Uffizi », dans *Splendori di pietre dure*, 1988, p. 53-56.

Heikamp, 1994

Detlef Heikamp, « Animali e piante a Pratolino », dans *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1994, p. 130-138.

Heikamp, 1995

Detlef Heikamp, « La fontana del Nettuno in Piazza della Signoria e le sue acque », dans *Bartolomeo Ammannati*, 1995, p. 19-25.

Heikamp, 1997a

Detlef Heikamp, « Le sovrane bellezze della Tribuna », dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, p. 329-345.

Heikamp, 1997b

Detlef Heikamp, « Firenze, anno 1600, vista da Filippo Pigafetta », dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, p. 430-437.

Hermès Trismégiste, *Asclepius – Poimandrès – Traités II-XVIII*

Corpus Hermeticum, éd. A. D. Nock, trad. André-Jean Festugière, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », vol. I et II, 1991-1992 (1^{re} éd. 1946).

Hermeticism and the Renaissance, 1988

Hermeticism and the Renaissance : Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe, sous la direction d'Ingrid Merkel et Allen G. Debus, Washington (D.C.)/Londres/Toronto, The Folger Shakespeare Library/Associated University Press, coll. « Folger Books », 1988.

Héron d'Alexandrie, *Pneumatiques*

Héron d'Alexandrie, *Les Pneumatiques*, éd. W Schmidt, trad. Gilbert Argoud et Jean-Yves Guillaumin, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Centre Jean-Palermé, Mémoires », 1997.

Hésiode, *Théogonie – Les Travaux et les jours*

Hésiode, *Théogonie – Les Travaux et les jours – Le Bouclier*, éd. et trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1982 (1^{re} éd. 1928).

Hess, 1969

Jacob Hess, « Entwürfe von Giovanni Guerra für Villa Lante in Bagnaia (1598) », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XII, 1969, p. 195-202.

Heurtel – Serre, 1996

Pascale Heurtel et Françoise Serre, « Les grands livres de la Nature », dans *Tous les savoirs du monde*, 1996, p. 214-269.

Hippocrate, *Airs, eaux, lieux* (éd. 1996)

Hippocrate, *Airs, eaux, lieux*, trad. Pierre Maréchaux, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1996.

Hippocrate, 1994

Hippocrate, *De l'art médical*, trad. Émile Littré, éd. Danielle Gourevitch, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche. Bibliothèque classique », 1994.

Histoire de la vie privée, 1999

Histoire de la vie privée, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, III, *De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Roger Chartier, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 1999 (1^{re} éd. 1985).

Histoire des jardins, 1991

Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours, sous la direction de Monique Mosser et Georges Teyssot, Paris, Flammarion, 1991 (éd. originale 1990).

Histoire et imaginaire, 1986

Histoire et imaginaire, [entretiens avec Michel Cazenave], Paris, Radio France/Poiesis, 1986.

Hobhouse, 1994

Penelope Hobhouse, *L'Histoire des plantes et des jardins*, trad. Marie-Françoise Valéry, Paris, Bordas, 1994 (éd. originale 1992).

Holderbaum, 1956

James Holderbaum, « A Bronze by Giovanni Bologna and a Painting by Bronzino », *Burlington Magazine*, vol. XCVIII, 1956, p. 439-445.

Homère, *Hymnes*

Homère, *Hymnes*, éd. et trad. Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1959.

Homère, *Iliade*

Homère, *Iliade – Odyssée*, trad. Robert Flacelière, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.

Homère, *Odyssée*

Homère, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 1992 (1^{re} éd. 1982).

L'Homme de la Renaissance, 1990

L'Homme de la Renaissance, sous la direction d'Eugenio Garin, trad. Monique Aymard et Paul-André Lesort, Paris, Éditions du Seuil, 1990 (éd. originale 1988).

Horace, *Art poétique – Épîtres*

Horace, *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1978 (1^{re} éd. 1934).

Horaces, *Épodes – Odes*

Horace, *Odes et épodes*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1976 (1^{re} éd. 1929).

Horace, *Satires*

Horace, *Satires*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1980 (1^{re} éd. 1932).

Hortus Pictus, 1993

Hortus Pictus dalla raccolta di Ulisse Aldrovandi, sous la direction de Enzo Crea, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1993.

Hülsen, 1912-17

Christian Hülsen, « Ein deutscher Architekt in Florenze (1600) », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. II, n° 5-6, 1912-1917, p. 152-175.

Hülsen, 1917

Christian Hülsen, « Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts », *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften zur Heidelberg, Philosophisch-historische Klasse*, vol. IV, 1917, p. 43-84.

Hunt, 1985

John Dixon Hunt, « 'Curiosities to adorn Cabinets and Gardens' », dans *The Origins of Museums*, 1985, p. 193-203.

Hunt, 1986

John Dixon Hunt, *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600-1750*, Londres/Melbourne, J.M. Dent & Sons Ltd, 1986.

Hunt, 1992a

John Dixon Hunt, « Écrire le jardin : la quatrième nature », dans *Le Temps des jardins* [Catalogue de l'exposition de Fontainebleau, 12 juin – 13 septembre 1992], sous la direction de Florence Colette et Denise Péricard-Méa, Melun, Comité départemental du patrimoine de Seine-et-Marne, 1992, p. 12-15.

Hunt, 1992b

John Dixon Hunt, « Il giardino come territorio delle nature », dans *Pensare il giardino*, sous la direction de Paola Capone, Paola Lanzara et Massimo Venturi Ferriolo, Milan, Guerini e Associati, 1992, p. 35-40.

Hunt, 1992c

John Dixon Hunt, « La représentation dans l'art du jardin », dans *Hypothèses pour une troisième nature*, sous la direction de Bernard Lassus, Paris/Londres, Coracle & Cercle Charles-Rivière Dufresny, 1992, p. 65-79.

Hunt, 1995

John Dixon Hunt, « Les jardins comme théâtres de la mémoire », dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, 1995, p. 229-242.

Hunt, 1996

John Dixon Hunt, *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Travaux du Collège de France », 1996.

Hyde, 1996

Ralph Hyde, « Bird's-eye View », dans *The Dictionary of Art*, sous la direction de Jane Turner, Londres/New York, Macmillan/Grove's dictionaries, 34 vol., 1996, vol. IV, p. 80-82.

Idee, istituzioni, scienza ed arti, 1980

Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici, sous la direction de Cesare Vasoli, Florence, Giunti Martello, 1980.

Imbert, 1992

Claude Imbert, *Phénoménologies et langues formulaires*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1992.

Immagini anatomiche e naturalistiche, 1984

Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Secc. XVI e XVII [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], sous la direction de Roberto Paolo Ciardi et Lucia Tongiorgi Tomasi, Florence, Leo S. Olschki, 1984.

Iofrida, 1993

Manlio Iofrida, « La filosofia e la medicina (1543-1737) », dans *Storia dell'Università di Pisa*, 1993, vol. II, p. 289-338.

The Italian Garden, 1972

The Italian Garden [Actes du colloque de Dumbarton Oaks], sous la direction de David R. Coffin, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 1972.

The Italian Garden : Art, Design and Culture, 1996

The Italian Garden : Art, Design and Culture, sous la direction de John Dixon Hunt, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1996.

Janson, 1952

Horst Woldemar Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1952.

Janson, 1973

Horst Woldemar Janson, *Sixteen Studies*, New York, Abrams, 1973.

Le Jardin, art et lieu de mémoire, 1995

Le Jardin, art et lieu de mémoire [Actes du colloque de Vassivière-en-Limousin, septembre 1994], sous la direction de Monique Mosser et Philippe Nys, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1995

Le Jardin d'Eichstätt, 2000

Le Jardin d'Eichstätt. L'Herbier de Basilius Besler, éd. Klaus Walter Littger et Werner Dressendörfer, trad. Annie Berthold, Cologne/Londres/Madrid/New York/Paris/Tokyo, Taschen, coll. « Le Savoir universel », 2000.

Le Jardin, notre double, 1999

Le Jardin, notre double. Sagesse et déraison, sous la direction d'Hervé Brunon, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 184, mars 1999.

Jardins des Médicis, 1997

Jardins des Médicis. Jardins des palais et des villas dans la Toscane du Quattrocento, sous la direction de Cristina Acidini Luchinat, trad. Michel et Anne Bresson-Lucas, Actes Sud, 1997 (éd. originale 1996).

Jardine, 1988

Lisa Jardine, « Humanistic Logic », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1988, p. 173-198.

Jeanneret, 1997

Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, coll. « Argô », 1997.

Jenkins, 1970

A. D. Fraser Jenkins, « Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXIII, 1970, p. 162-170.

Les Jeux à la Renaissance, 1982

Les Jeux à la Renaissance, sous la direction de Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin, Paris, Vrin, 1982.

Jong, 1998a

Erik A. de Jong, « Der Garten als dritte Natur. Über die Verbingung von Natur und Kunst », dans *Naturschutz und Denkmalpflege. Wege zu einem Dialog im Garten*, sous la direction de Ingo Kowarik, Erika Schmidt et Brigit Sigel, Zürich, vdf Hochschulverlag AG an der ETH, 1998, p. 17-28.

Jong, 1998b

Erik A. de Jong, « Habsburg Gardening and Felmish Influences in the Late Sixteenth Century. A Book of Garden Designs from 1593 for the Emperor Rudolf II in Prague : Hans Puechfeldner's *Useful Artbook of Gardening* », dans *Felipe II : el Rey íntimo*, 1998a, p. 173-189.

Jouanna, 1998

Jacques Jouanna, « Terre, pays et paysage chez Hippocrate », dans *Paysages et milieux naturels dans la littérature antique*, 1998, p. 83-96.

Joukovsky, 1994

Françoise Joukovsky, *La Renaissance bucolique. Poèmes choisis (1550-1600)*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994.

Jung, 1970

Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, trad. Henri Pernet et Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 1970 (éd. originale 1944).

Jung, 1980-82

Carl Gustav Jung, avec la collaboration de Marie-Louise von Franz, *Mysterium conjunctionis. Études sur la séparation et la réunion des opposés psychiques dans l'alchimie*, trad. Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, 2 vol., 1980-1982 (éd. originale 1971).

Jung, 1995

Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience. Études sur l'archétype*, trad. Yves Le Lay, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Références », 1995 (éd. originale 1954).

Juvénal, *Satires*

Juvénal, *Satires*, éd. et trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1983.

Kant, 1971

Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1781/1787), trad. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, Presses universitaires de France, 1971 (1^{re} éd. 1944).

Kant, 1993

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993.

Kaufmann, 1978

Thomas DaCosta Kaufmann, « Remarks on the Collections of Rudolf II : The *Kunstammer* as a Form of *Representatio* », *Art Journal*, vol. XXXVIII, n° 1, 1978, p. 22-28.

Kaufmann, 1993

Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature : Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, coll. « Princeton Essays on the Arts », 1993.

Keele, 1983

Kenneth D. Keele, *Leonardo da Vinci's Elements of the Science of Man*, New York/Londres, Academic Press, 1983.

Keller, 1991

Fritz-Eugen Keller, « Une villa de la Renaissance sur un site antique », dans *La Villa Médicis*, 1991, p. 64-77.

Kemp, 1981

Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Londres/Melbourne/Toronto, J. M. Dent & Sons Ltd, 1981.

Kemp, 1995

Martin Kemp, « “Wrought by No Artist’s Hand” : The Natural, the Exotic, and the Scientific in Some Artifacts from the Renaissance », dans *Reframing the Renaissance*, 1995, p. 177-196.

Kennedy, 1983

William J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover (N.H.)/Londres, University Press of New England, 1983.

Kern, 1981

Hermann Kern, *Labirinti : forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo*, trad. Libero Sosio, Milan, Feltrinelli, 1981.

Keutner, 1956

Herbert Keutner, « Der Giardino Pensile der Loggia dei Lanzi und seine Fontäne », dans *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, Mann, 1956, p. 240-251.

Keutner, 1986

Herbert Keutner, « Giambologna a Pratolino », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 55-60.

Keutner, 1990

Herbert Keutner, « L'Appennino del Giambologna : riflessioni e appunti », dans *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 30-33.

Klein, 1983

Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, éd. André Chastel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1983 (1^{re} éd. 1970).

Klibansky – Panofsky – Saxl, 1989

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989 (éd. originale 1964).

Kinckad, 1970

Duncan T. Kinckad, « An Iconographic Note on Raphael's *Galatea* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXIII, 1970, p. 313-315.

Koyré, 1971

Alexandre Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, Galimard, coll. « Idées », 1971 (1^{re} éd. 1955).

Koyré, 1973a

Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, trad. Raissa Tarr, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973 (éd. originale 1957).

Koyré, 1973b

Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973 (1^{re} éd. 1966).

Koyré, 1981

Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981 (1^{re} éd. 1961).

Krause, 1990

Clemens Krause, « Topografia antica nell'area della *Domus Tiberiana* », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 121-142.

Krcálová, 1983

Jarmila Krcálová, « La Toscana e l'architettura di Rodolfo II : Giovanni Gargioli a Praga », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. III, p. 1029-1051.

Kretzulesco-Quaranta, 1986

Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Les Jardins du Songe. « Poliphile » et la Mystique de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1986 (1^{re} éd. 1976).

Krieger, 1992

Murray Krieger, *Eckphrasis : The Illusion of the Natural Sign*, Blatimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992.

Kris, 1926

Ernst Kris, « Der Stil "Rustique". Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge, vol. I, 1926, p. 137-208.

Kristeller, 1967

Paul Oskar Kristeller, *Le Thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Paris/Montréal, Vrin, 1967.

Kristeller, 1969-93

Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 3 vol., 1969-1993.

Kristeller, 1983

Paul Oskar Kristeller, « Il Rinascimento nella storia del pensiero filosofico », dans *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, 1983, p. 149-179.

Kristeller, 1987

Paul Oskar Kristeller, *Marsilio Ficino and His Work After Five Hundred Years*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Quaderni di "Rinascimento" », 1987 (d'abord paru dans *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, 1986, vol. I, p. 15-196).

Kristeller, 1988

Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florence, Le Lettere, coll. « Bibliotheca », 1988 (1^{re} éd. 1953).

Kristeller, 1990

Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts : Collected Essays*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1990 (1^{re} éd. 1965, revue en 1980).

Kristeller, 1991

Paul Oskar Kristeller, « The Active and Contemplative Life in Renaissance Humanism », dans *Arbeit, Musse, Meditation*, 1991, p. 133-152.

Kuitert, 1996

Wybe Kuitert, « La fleur, objet de spéculation au XVII^e siècle : la tulipomanie », dans *L'Empire de Flore*, 1996, p. 100-114.

Kurz, 1953

Otto Kurz, « *Huius nympha loci* : A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVI, 1953, p. 171-177.

Kushner, 1982

Eva Kushner, « Le rôle structurel du *locus amoenus* dans les dialogues de la Renaissance », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, mai 1982, p. 39-57.

Laghi, 1977-79

Anna Laghi, « Le macchine e gli ingegni di Bernardo Buontalenti e gli intermezzi del 1589 », *Antichità viva*, vol. XVI, n° 6, 1977, p. 49-57, et vol. XVIII, n° 1, 1979, p. 27-36.

Lalande, 1997

André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2 vol., 1997 (1^{re} éd. 1926).

Lamarche-Vadel, 1995

Gaëtane Lamarche-Vadel, « Jardins secrets, mémoire et hermétisme », dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, 1995, p. 105-133.

Lamarche-Vadel, 1997

Gaëtane Lamarche-Vadel, *Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples, des prodiges*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997.

Lamb, 1966

Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*, Munich, Prestel, 1966.

Lamberini, 1990

Daniela Lamberini, *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Florence, La Giuntina, 1990.

Lamberini, 1991

Daniela Lamberini, « Boboli e l'ingegneria idraulica alla scuola dei Parigi », dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, p. 467-479.

Lamberini, 1992

Daniela Lamberini, « Tradizione tecnica e "plagio" nei disegni della *machinatio* vitruviana di matrice fiorentina », dans *Documentary Culture : Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII* [Actes du colloque de Florence, 1990], sous la direction d'Elizabeth Cropper, Giovanna Perini et Francesco Solinas, Bologne, Nuova Alfa, 1992, p. 14-163.

Lamberini, 1998

Daniela Lamberini, « Cultura ingegneristica nel Granducato di Toscana ai tempi dell'Aleotti », dans *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, 1998, p. 293-308.

Lamberini, 2000 [2001]

Daniela Lamberini, « Il Tribolo ingegnere e i lavori a Poggio a Caiano », dans *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, 2000, à paraître [2001, p. 173-193].

Lanaro Sartori, 1981

Paola Lanaro Sartori, « Gli scrittori veneti d'agraria del Cinquecento e del primo Seicento tra realtà e utopia », dans *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori* [Actes du colloque de Trieste, 23-24 octobre 1980], sous la direction d'Amelio Taglia Ferri, Milan, Giuffrè, 1981, p. 261-310.

Laneyrie-Dagen, 1998

Nadeije Laneyrie-Dagen, « Les paysages de Léonard, entre “l'innocence du regard” et la recreation de la Genèse », *Les Carnets du paysage*, n° 2, 1998, p. 70-91.

Lanzara, 1991

Paola Lanzara, « Le piante ornamentali da giardino in un erbario illustrato del Seicento », *Arte dei giardini. Storia e restauro*, n° 1, 1991, p. 107-120.

Lapi Ballerini, 1999

Isabella Lapi Ballerini, « Niccolò Tribolo e la Grotta degli Animali a Castello », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 268-283.

Lapini, 1900

Agostino Lapini, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, éd. Giuseppe Odoardo Corazzini, Florence, Sansoni, 1900.

Laplanche – Pontalis, 1997

Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997 (1^{re} éd. 1967).

Larivaille, 1987

Paul Larivaille, *Poesia e ideologia. Lettura della Gerusalemme liberata*, Naples, Liguori, 1987.

Larivaille, 1988

Paul Larivaille, « Paysages de la Jérusalem délivrée : topographie et topologie », dans *Le Paysage à la Renaissance*, 1988, p. 157-167.

Laroze, 1990

Catherine Laroze, *Une Histoire sensuelle des jardins*, Paris, Olivier Orban, 1990.

Latanza, 1995

Antonio Latanza, *Il ripristino dell'organo idraulico del Quirinale*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

La Tosa, 1997

Giuseppe La Tosa, « Fortini, Davide », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. XLIX, 1997, p. 192-194.

Laurent de Médicis, 1996

Lorenzo de' Medici, *Poesie*, éd. Ilvano Caliaro, Milan, Garzanti, coll. « I grandi libri », 1996.

Lauterbach, 1996

Iris Lauterbach, « The Gardens of the Milanese *Villeggiatura* in the Mid-sixteenth Century », dans *The Italian Garden : Art, Design and Culture*, 1996, p. 127-159.

Lazzaro, 1976

Claudia Lazzaro-Bruno, *The Villa Lante at Bagnaia*, thèse de doctorat, Princeton University (1974), Ann Arbor/Londres, University Microfilms International, 1976.

Lazzaro, 1977

Claudia Lazzaro-Bruno, « The Villa Lante at Bagnaia : An Allegory of Art and Nature », *The Art Bulletin*, vol. LIX, n° 4, 1977, p. 553-560.

Lazzaro, 1985

Claudia Lazzaro, « From the Rain to the Wash Water in the Medici Garden at Pratolino », dans *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, 1985, vol. II, p. 317-326.

Lazzaro, 1990

Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden : From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1990.

Lazzaro, 1995

Claudia Lazzaro, « Animals as Cultural Signs : A Medici Menagerie in the Grotto of Castello », dans *Reframing the Renaissance*, 1995, p. 197-227.

Lazzaro, 1999

Claudia Lazzaro, « The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape », dans *Architecture, jardin, paysage*, 1999, p. 29-44.

Le Blond, 1970

Jean-Marie Le Blond, *Logique et méthode chez Aristote*, Paris, Vrin, 1970 (1^{re} éd. 1939).

Lecoq, 1991

Anne-Marie Lecoq, « Le jardin de la Sagesse de Bernard Palissy », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 65-76.

Lee, 1991

Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, trad. et mise à jour Maurice Brock, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1991 (éd. originale 1967).

La legislazione medicea sull'ambiente, 1994-98

La legislazione medicea sull'ambiente, sous la direction de Giovanni Cascio Pratelli et Luigi Zangheri, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Istituto per la documentazione giuridica del Consiglio Nazionale delle Ricerche », 4 vol. : *I Bandi*, vol. I-II, 1994 ; *Indici*, vol. III, 1995 ; *Scritti per un commento*, vol. IV, 1998.

Le Goff, 1985

Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1985.

Legrand, 1997

Marie-Dominique Legrand, « De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française », dans *Les Enjeux du paysage*, 1997, p. 112-138.

Legrand, 1998

Marie-Dominique Legrand, « Les fontaines d'après *La Recepte veritable* et *Les Discours admirables* de Bernard Palissy (1510-1590) », dans *Sources et fontaines*, 1998, p. 267-283.

Le Mollé, 1988

Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université Stendhal, 1988.

Le Mollé, 1995

Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Paris, Grasset, coll. « Biographie », 1995.

Lenep, 1985

Jacques van Lenep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Crédit Communal, 1985 (1^{re} éd 1984).

Lenoble, 1969

Robert Lenoble, *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'Humanité », 1969.

Lensi Orlandi, 1978

Giulio Lensi Orlandi, *Cosimo e Francesco de' Medici Alchimisti*, Florence, Nardini/Centro Internazionale del Libro, 1978.

Léonard de Vinci, 1987a

Léonard de Vinci, *Les Carnets*, éd. Edward MacCurdy, trad. Louise Servicen, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2 vol., 1987 (1^{re} éd. 1942).

Léonard de Vinci, 1987b

Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.

Léonard de Vinci, 1995

Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. Carlo Pedretti et Carlo Vecce, Florence, Giunti, coll. « Biblioteca della scienza italiana », 2 vol., 1995.

Léonard de Vinci, 1997

Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, éd. Augusto Marinoni, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, coll. « Superclassici », 1987 (1^{re} éd. 1974).

Leonardo da Vinci, 1989

Leonardo da Vinci [Catalogue de l'exposition de Londres, 1989], sous la direction de Martin Kemp, Londres, Yale University Press/South Bank Centre, 1989.

Leonardo nella scienza e nella tecnica, 1975

Leonardo nella scienza e nella tecnica [Actes du colloque de Florence et Vinci, 23-26 juin 1969], sous la direction de Carlo Maccagni, Florence, Gunti Barbèra, 1975.

Leopardi, 1995

Giacomo Leopardi, *Chants / Canti*, trad. Michel Orcel, Paris, Aubier, coll. « Domaine bilingue », 1995.

Lerner, 1996-97

Michel-Pierre Lerner, *Le Monde des sphères. I : Genèse et triomphe d'une représentation cosmique ; II : La fin du cosmos classique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'âne d'or », 2 vol., 1996-1997.

Lestringant, 1996

Frank Lestringant, « L'Éden et les ténèbres extérieures », préface à Palissy, 1996b, p. 5-47.

Lestringant, 1999

Frank Lestringant, « Le jardin des origines : Palissy et du Bartas », dans *Le Jardin, notre double*, 1999, p. 101-123.

La letteratura e i giardini, 1987

La letteratura e i giardini [Actes du colloque de Vérone et Garde, 2-5 octobre 1985], Florence, Leo S. Olschki, 1987.

Lettere volgari, 1545

Lettere volgari di diversi eccellentissimi huomini, in diverse materie. Libro secondo, Venise, Aldus, 1545.

Levi D'Ancona, 1977

Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance : Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence, Leo S. Olschki, 1977.

Levi D'Ancona, 1983

Mirella Levi D'Ancona, *Botticelli's Primavera : A Botanical Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Florence, Leo S. Olschki, 1983.

Levi D'Ancona, 1992a

Mirella Levi D'Ancona, « La Primavera di Botticelli e le sue piante simboliche », dans *Il giardino storico all'italiana*, 1992, p. 107-121.

Levi D'Ancona, 1992b

Mirella Levi D'Ancona, « La Nascita di Venere di Botticelli e le sue piante simboliche », dans *Il giardino storico all'italiana*, 1992, p. 122-128.

Levin, 1970

Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Londres, Faber and Faber, 1970 (1^{re} éd. 1969).

Lévi-Strauss, 1962

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

Lichtenstein, 1999

Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et théorie de la peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999 (1^{re} éd. 1989).

Le Lieu théâtral à la Renaissance, 1964

Le Lieu théâtral à la Renaissance [Actes du colloque de Royaumont, 22-27 mars 1963], sous la direction de Jean Jacquot, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1964.

Lightbown, 1964

Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert and the villa d'Este », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVII, 1964, p. 164-190.

Ligorio, 1989

Pirro Ligorio, *Delle antichità di Roma. Circi, theatri, amphitheatra con numerose tavole e la pianta cinquecentesca di Roma*, éd. Daniela Negri, Rome, E&A, 1989.

Livorno, 1980

Livorno : progetto e storia di una città tra il 1500 e il 1600 [Catalogue de l'exposition de Livourne, 1980], Pise, Nistri-Lichi e Pacini, 1980.

Livorno e Pisa, 1980

Livorno e Pisa : due città e un territorio nella politica dei Medici [Catalogue de l'exposition de Pise, 1980], Pise, Nistri-Lischi e Pacini, 1980.

Lohr, 1988

Charles B. Lohr, *Latin Aristotle Commentaries, II, Renaissance Authors*, Florence, Leo S. Olschki, 1988.

Lollo, 1544

Alberto Lollo, *Lettera nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa et lauda molto l'agricoltura, cosa non meno dotta che dilettevole*, Venise, Gabriel Giolito di Ferrarii, 1544.

Lomazzo, 1973-74

Giovan Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti* [*Libro de sogni* (vers 1563) ; *Idea del tempio della Pittura* (1590) ; *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) ; *Della forma delle Muse cavata da gli antichi autori greci e latini* (1591)], éd. Robert Paolo Ciardi, Florence, Marchi & Bertolli/Centro Di, coll. « Raccolta Pisana di saggi e studi », 2 vol., 1973-1974.

Longin, *Du sublime*

Longin, *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1993 (1^{re} éd. 1991).

Longin – Boileau, 1995

Longin, *Traité du sublime*, trad. de Boileau (1674/1701), éd. Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Bibliothèque classique », 1995.

Longus, *Daphnis et Chloé*

Longus, *La Pastorale de Daphnis et Chloé*, suivi de *Histoire véritable* par Lucien, trad. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 (1^{re} éd. 1958).

Looper, 1992

Matthew G. Looper, « Political Messages in the Medici Palace Garden », *Journal of Garden History*, vol. XII, n° 4, 1992, p. 255-268.

Lorris – Meun, 1992

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose* (vers 1230/vers 1270), éd. et trad. Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Lettres gothiques », 1992.

Lovejoy – Boas, 1935

Arthur O. Lovejoy et George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.

Lucrèce, *De la nature*

Lucrèce, *De la nature/De rerum natura*, trad. José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997 (1^{re} éd. 1993).

Lugli, 1998

Aldalisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, trad. Marie-Louise Lentengre, Paris, Adam Biro, 1998 (éd. originale 1983).

Il luogo teatrale a Firenze, 1975

Il luogo teatrale a Firenze [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Medici-Riccardi, 31 mai – 31 octobre 1975], sous la direction de Mario Fabri, Elvira Garbero Zorzi et Anna Maria Petrioli Tofani, introduction de Ludovico Zorzi, Milan, Electa, 1975.

Luporini, 1997

Cesare Luporini, *La mente di Leonardo*, Florence, Le Lettere, coll. « Bibliotheca », 1997 (1^{re} éd. 1953).

Luzzi, 1992

Paolo Luzzi, « Piante nel giardino storico italiano », dans *Il giardino storico all'italiana*, 1992, p. 98-106.

MacDonald – Pinto, 1997

William L. MacDonald et John P. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, trad. italienne, Milan, Electa, 1997 (éd. originale 1995).

MacDougall, 1972

Elisabeth B. MacDougall, « *Ars Hortulorum* : Sixteenth-Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy », dans *The Italian Garden*, 1972, p. 37-59 (repris dans MacDougall, 1994a, p. 89-111).

MacDougall, 1975

Elisabeth B. MacDougall, « The Sleeping Nymph : Origins of a Humanist Fountain Type », *The Art Bulletin*, vol. LVII, n° 3, 1975, p. 357-365 (repris dans MacDougall, 1994a, p. 37-55).

MacDougall, 1978a

Elisabeth B. MacDougall, « Introduction », dans *Fons Sapientiae*, 1978, p. 1-14.

MacDougall, 1978b

Elisabeth B. MacDougall, « *L'Ingegnoso Artificio* : Sixteenth-Century Garden Fountains in Rome », dans *Fons Sapientiae*, 1978, p. 85-114 (repris dans MacDougall, 1994a, p. 57-87).

MacDougall, 1983

Elisabeth B. MacDougall, « A Circus, a Wild Man, and a Dragon : Family History and the Villa Mattei », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XLII, n° 2, 1983, p. 121-130 (repris dans MacDougall, 1994a, p. 127-140).

MacDougall, 1985

Elisabeth B. MacDougall, « Imitation and Invention : Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens », *Journal of Garden History*, vol. V, n° 2, 1985, p. 119-134 (repris dans MacDougall, 1994a, p. 113-125).

MacDougall, 1989

Elisabeth B. MacDougall, « *Il Giardino all'Antico* : Roman Statuary and Italian Renaissance Gardens », dans *Studia Pomeiana and Classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski*, sous la direction de Robert I. Curtis, New Rochelle, A. D. Caratzas, 2 vol., 1988-1989, vol. II, 1989, p. 139-154 (repris dans MacDougall, 1994a, p. 23-35).

MacDougall, 1994a

Elisabeth B. MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers : Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.

MacDougall, 1994b

Elisabeth B. MacDougall, « An Introduction to Roman Gardens of the Sixteenth Century », dans MacDougall, 1994a, p. 1-22 (également repris dans *Felipe II : el Rey íntimo*, 1998a, p. 267-288).

Machiavel, 1974

Nicolas Machiavel, *Œuvres complètes*, éd. Edmond Barincou, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974 (1^{re} éd. 1952).

Machiavel, 1992a

Nicolas Machiavel, *Le Prince* (1532), trad. Yves Lévy, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992 (1^{re} éd. 1980).

Machiavel, 1992b

Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, éd. Mario Martelli, Florence, Sansoni, coll. « Biblioteca Universale », (1^{re} éd. 1971).

Mader – Neubert-Mader, 1987

Günter Mader et Laila Neubert-Mader, *Jardins italiens*, trad. Aude Virey-Wallon, Office du Livre, 1987 (éd. originale 1987).

Madonna, 1979

Maria Luisa Madonna, « Il Genius Loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 190-226.

Madonna, 1981

Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e Villa d'Este : la scena di Roma e il mistero della Sibilla », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 173-196.

Madonna, 1992

Maria Luisa Madonna, « Les “théâtres” de la villa d'Este », *F. M. R., édition française*, n° 37, avril 1992, p. 23-52.

Madonna, 1999

Maria Luisa Madonna, « L'héritage de la Villa d'Hadrien : les villas de Pirro Ligorio », dans *Tradition et modernité d'un paysage culturel : la villa d'Hadrien* [Colloque de Paris, 19-20 novembre 1999], sous la direction d'Henri Lavagne et Monique Mosser, actes à paraître [Hadrien, empereur et architecte. La villa d'Hadrien. Tradition et modernité d'un paysage culturel, sous la direction d'Henri Lavagne et Monique Mosser, Genève, Vögele, 2002, communication non incluse dans les actes].

Magasich-Airola – Beer, 1994

Jorge Magasich-Airola et Jean-Marc de Beer, *America magica*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 1994.

Magia, astrologia e religione nel Rinascimento, 1974

Magia, astrologia e religione nel Rinascimento [Actes du colloque de Varsovie, 25-27 septembre 1972], Varsovie/Rome, Accademia Polacca delle Scienze/Biblioteca e Centro di Studi a Roma, 1974.

Magnani, 1985

Lauro Magnani, « L'uso d'ornare i fonti' : Galeazzo Alessi and the Construction of Grottoes in Genoese gardens », *Journal of Garden History*, vol. V, n° 2, 1985, p. 135-153.

Magnani, 1987

Lauro Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Gênes, Sagep, 1987.

Magnani, 1999

Lauro Magnani, « Fortuna e continuità di un'immagine della natura : grotte in Liguria tra la seconda metà del Cinquecento e il primo Seicento », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 308-320.

Magnificenza alla corte dei Medici, 1997

Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24 septembre 1997 – 6 janvier 1998], Milan, Electa, 1997.

Maiorino – Minelli – Monti – Negroni – Segre, 1991

Antonella Maiorino, Marcella Minelli, Anna Letizia Monti, Barbara Negroni et Ada Segre, « L'uso dei bulbi da fiore nei giardini del Rinascimento. Il caso di Boboli », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 277-289.

Maks, 1935

Christina Sandrina Maks, *Salomon de Caus, 1576-1626*, Paris, Imprimerie Jouve & Cie, 1935.

Mambriani, 1998

Carlo Mambriani, « *Amœnae maiestatis genio*. I giardini ducali di Parma e di Colorno », dans *Giardini regali*, 1998, p. 105-116.

Mamczarz, 1975

Irène Mamczarz, « Une fête équestre à Ferrare : *Il Tempio d'Amore* (1565) », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, 1956-75, vol. III, 1975, p. 349-372.

Mamone, 1981

Sara Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milan, Mursia, coll. « Problemi di storia dello spettacolo », 1981.

Mamone, 1990

Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, trad. Sophie Bajard et Françoise Decroisette, Paris, Éditions du Seuil, 1990 (éd. originale 1987).

Manenti, 1586

Giovan Piero Manenti, *Li Pratolini (...) a cinque voci*, Venise, Angelo Gardano, 1586.

Manenti, 1987

Giovan Piero Manenti, *Li Pratolini a cinque voci. Dodici madrigali per la Villa Medicea di Pratolino* (1586), éd. Piero Gargiulo, Florence, Provincia di Firenze, 1987.

Mannoni, 1969

Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969.

Marcel, 1958

Raymond Marcel, *Marsile Ficin (1433-1499)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 1958.

Marchi, 1980a

Piero Marchi, « Il giardino di Boboli e il suo anfiteatro », dans *La città effimera*, 1980, p. 162-182.

Marchi, 1980b

Piero Marchi, « La scena del giardino », dans *La scena del principe*, 1980, p. 320-322.

Marchi, 1981

Piero Marchi, « Il giardino come luogo teatrale », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 211-219.

Marchi, 1991

Piero Marchi, « Il sistema teatrale nello spazio di Boboli all'inizio del Seicento », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 351-358.

Marchis, 1994

Vittorio Marchis, *Storia delle macchine. Tre millenni di cultura tecnologica*, Bari, Laterza, 1994.

Marchis – Dolza, 1998

Vittorio Marchis et Luiza Dolza, « L'eau, les nombres, les machines. Au lever de l'ingénierie hydraulique moderne », dans *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, 1998, p. 207-221.

Marin, 1981

Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981.

Marin, 1993

Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Marmi – Caldari, 1986

Anton Francesco Marmi, [Description de Pratolino], annotée par Nicola Caldari (1697), ms. BNCF, éd. M. Paola Maresca, dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 85-88.

Marotti, 1974

Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e pratica*, Milan, Feltrinelli, coll. « Storia documentaria del teatro italiano », 1974.

Marsilio Ficino e il ritorno di Platone, 1986

Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti [Actes du colloque de Naples, Florence et Figline Valdarno, 15-18 mai 1984], sous la direction de Gian Carlo

- Garfagnini, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e Testi », 2 vol., 1986.
- Martelli, 1980
Marina Martelli, « Il “mito” Etrusco nel principato mediceo : nascita di una coscienza critica », dans *Le arti del principato mediceo*, 1980, p. 1-8.
- Martial, *Épigrammes*
Martial, *Épigrammes*, éd. et trad. H. J. Izaac, Paris Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1933.
- Martin, 1971
René Martin, *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- Masai, 1956
François Masai, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- Masai, 1976
François Masai, « Renaissance platonicienne et controverses trinitaires à Byzance au XV^e siècle », dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, 1976, p. 25-43.
- Masseti, 1991
Marco Masseti, « Dalla “Turata delle Gran’ bestie” allo “Stanzone” degli Agrumi : splendore e decadenza dei serragli faunistici del Giardino di Boboli », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 323-337.
- Masson, 1972
Georgina Masson, « Italian Flower Collector’s Gardens in Seventeenth-Century Italy », dans *The Italian Garden*, 1972, p. 61-80.
- Masson, 1980
Georgina Masson, « Pietro Aretino and the Small Roman Renaissance Pleasure Garden », *Garden History*, vol. VIII, n° 1, 1980, p. 67-68.
- Mastrorocco, 1981
Mila Mastrorocco, *Le mutazioni di Proteo. I giardini medicei del Cinquecento*, Florence, Sansoni, 1981.
- Mater Herbarum, 1995
Mater Herbarum. Fonti e tradizioni del giardino dei semplici della Scuola Medica Salernitana, sous la direction de Massimo Venturi Ferriolo, Milan, Guerini e Associati, coll. « Kepos Quaderni », 1995.
- Matheron, 1999
Alexandre Matheron, « Le moment stoïcien de l’*Éthique* de Sinoza », dans *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, 1999, p. 302-316.
- Matteucci Armandi, 1999
Anna Maria Matteucci Armandi, « Quanto resta delle grotte in Emilia : la sala musiva del Cardinale Filippo Guastavillani », dans *Artifici d’acque e giardini*, 1999, p. 360-368.

Mattioli, 1568

Pietro Andrea Mattioli, *I Discorsi nelli sei libri di Pedacio Dioscoride della materia medica*, Venise, Vincenzo Valgrisi, 2 vol., 1568 (1^{re} éd. latine 1544).

Mattiolo, 1904

Oreste Mattiolo, « Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduchi di Toscana e a Francesco Maria II Duca di Urbino tratte dall'Archivio di Stato a Firenze », *Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino*, vol. LIV, 1904, p. 354-401.

Medieval Gardens, 1986

Medieval Gardens [Actes du colloque de Dumbarton Oaks], sous la direction d'Elisabeth MacDougall, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 1986.

Medri, 1999

Litta Maria Medri, « Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta Grande nel Giardino di Boboli », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 215-227.

Mellini, 1583

Domenico Mellini, *Discorso nel quale si prova contra l'oppenione di alcuni non si poter artifzualmente ritrovare né dare ad un corpo composto di materia corrottibile un movimento che sia continovo et perpetuo*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1583.

Meoni, 1997

Lucia Meoni, « La nascita della manifattura di arazzi e il periodo dei “Creati fiorentini” », dans *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, p. 392-395.

Mercuriale, 1573

Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica, libri sex, aucti, et multis figuris ornati*, Venise, Giunti, 1573 (1^{re} éd. 1565).

Merleau-Ponty, 1976

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 (1^{re} éd. 1945).

Merleau-Ponty, 1993

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 (1^{re} éd. 1964).

Meulen, 1974

Marjon van der Meulen, « Cardinal Cesi's Antique Sculpture Garden : Notes on a Painting by Hendrick van Cleef III », *Burlington Magazine*, vol. CXVI, n° 850, 1974, p. 14-24.

Meyer, 1991

Michel Meyer, *Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1991.

Michel, 1957

Paul-Henri Michel, « Renaissance Cosmologies. I : *Natura artifex*, Marsilio Ficino and Giordano Bruno », *Diogenes*, vol. XVIII, 1957, p. 93-100 et 107-122.

Michel, 1962

Paul-Henri Michel, *La Cosmologie de Giordano Bruno*, Paris, Hermann, 1962.

Micheli – Targioni Tozzetti, 1748

Pier Antonio Micheli et Giovanni Targioni Tozzetti, *Catalogus Plantarum Horti Caesaris Florentini (...)*, Florence, Bernardo Paperino, 1748.

Michiel, 1940

Pietro Antonio Michiel, *I Cinque Libri di piante* (vers 1550-1576), ms. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, It. II, 26-30 = 4860-4864, 5 vol., éd. Ettore de Toni [révisée par Michelangelo Minio, Giuseppe Gola et Vittorio de Toni], Venise, Carlo Ferrari/Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1940.

Mignani, 1993

Daniela Mignani, *Le ville medicee di Giusto Utens*, Florence, Arnaud, 1993 (1^{re} éd. 1988).

Mignani, 1997

Daniela Mignani, « Les jardins de la villa médicenne de Careggi », dans *Jardins de Médicis*, 1997, p. 157-172.

Mignot, 1973

Claude Mignot, « Les loggias de la Villa Médicis à Rome », *Revue de l'art*, n° 19, 1973, p. 50-61.

Miller, 1982

Naomi Miller, *Heavenly Caves : Reflections on the Garden Grotto*, Boston/Londres/Sydney, George Allen & Unwin, 1982.

Monga, 1974

Luigi Monga, *Le Genre pastoral au XVI^e siècle. Sannazaro et Belleau*, Paris, Éditions universitaires, 1974.

Montaigne, 1983

Michel de Montaigne, *Journal de voyage* (1580-1581), éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

Montaigne, 1992

Michel de Montaigne, *Les Essais* (1580/1588/1595), éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 3 vol., 1992 (1^{re} éd. 1924).

Montalenti, 1960

Giuseppe Montalenti, « Aldrovandi, Ulisse », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. II, 1960, p. 118-124.

Monte, 1581

Guidobaldo dal Monte, *Le Mechaniche (...) nelle quali si contiene la vera dottrina di tutti gli Istrumenti principali da mover pesi grandissimi con picciola forza*, trad. Filippo Pigafetta, Venise, Francesco di Franceschi, 1581 (éd. originale 1577).

Moran, 1981

Bruce T. Moran, « German Prince-Practitioners : Aspects of the Development of Courtly Science, Technology, and Procedures in the Renaissance », *Technology and Culture*, vol. XXII, 1981, p. 253-274.

More, 1987

Thomas More, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement* (1516), trad. Marie Delcourt, présentation et notes Simone Goyard-Fabre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1987 (1^{re} éd. 1966).

Moreau, 1999

Pierre-François Moreau, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », dans *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, 1999, p. 11-27.

Morel, 1982

Philippe Morel, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », dans *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, vol. II, 1982, p. 187-205.

Morel, 1985a

Philippe Morel, « Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento », dans *Roma e l'antico*, 1985, p. 149-178.

Morel, 1985b

Philippe Morel, « Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine », *Revue de l'art*, n° 69, 1985, p. 13-28.

Morel, 1987a

Philippe Morel, « Osservazioni sugli automi nel loro rapporto con le grotte, alla fine del Rinascimento », dans *Arte delle grotte*, 1987, p. 59-64 (repris dans Morel, 1998, chapitre 4, p. 107-121).

Morel, 1987b

Philippe Morel, « Secret, hermétisme et pouvoir d'État dans l'art médicéen à la fin du XVI^e siècle », dans *Le Secret*, sous la direction de Philippe Dujardin, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 31-62.

Morel, 1990

Philippe Morel, « La théâtralisation de l'alchimie de la nature. Les grottes artificielles et la culture scientifique à Florence à la fin du XVI^e siècle », dans *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, vol. III, 1990, p. 154-183 (repris dans Morel, 1998, chapitres 1-3, p. 5-106)

Morel, 1991

Philippe Morel, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*, vol. III de *La Villa Médicis*, sous la direction d'André Chastel et Philippe Morel, Rome, Académie de France à Rome/ École française de Rome, 1991.

Morel, 1993

Philippe Morel, « L'État médicéen au XVI^e siècle : de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. CV, n° 1, 1993, p. 93-131.

Morel, 1997

Philippe Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1997.

Morel, 1998

Philippe Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1998.

Morelli, 1992

Roberta Morelli, « Metalli di Cosimo, metalli d'acqua », dans *Il teatro delle acque*, 1992, p. 105-112.

Moreni, 1805

Domenico Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, Florence, Domenico Ciardetti, 1805 (fac-similé Bologne, Arnaldo Forni, 2 vol., 1974).

Morganti, 1995

Giuseppe Morganti, « Gli Orti Farnesiani su Palatino a Roma : un giardino cinquecentesco sulle rovine dei palazzi imperiali », dans *Architecture et jardins*, 1995, p. 47-52.

Morini, 1907

Fausto Morini, « La *Syntaxis plantarum* di Ulisse Aldrovandi », dans *Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi*, sous la direction de Ludovico Frati, Bologne, Libreria Treves, 1907, p. 29-67.

Morresi, 1988

Manuela Morresi, *Villa Porto Colleoni a Thiene*, Milan, Electa, coll. « Documenti di architettura », 1988.

Moryson, 1907-08

Fynes Moryson, *An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell* (1617), Glasgow, James Maclehose and Sons, 4 vol., 1907-1908.

Moscovici, 1977

Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

Mosser, 1992

Monique Mosser, « La réunion des arts est dans le jardin », dans *Le Progrès des Arts réunis 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?* [Actes du colloque de Bordeaux et Toulouse, 22-26 mai 1989], sous la direction de Daniel Rabreau et Bruno TOLLON, Paris, William Blake & Co., 1992, p. 171-185.

Mosser, 1997

Monique Mosser, « L'art de la citation. Le jardin de l'époque des Lumières, entre hétérotopie et hypertopie », dans *Le Jardin planétaire* [Actes du colloque de Châteauevallon, 21-22 septembre 1996], sous la direction de Claude Eveno et Gilles Clément, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997, p. 15-33.

Mostra di disegni del Vasari, 1964

Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi], sous la direction de Paola Barocchi, Florence, Leo S. Olschki, 1964.

Mourlot, 1977

Élisabeth Mourlot, « “Artifice naturel” ou “nature artificielle” : les grottes médicéennes dans la Florence du XVI^e siècle », dans *Ville et campagne*, 1977, p. 303-342.

Mousset, 1930

Albert Mousset, *Les Francine, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, Paris, Auguste Picard, 1930.

Muraro, 1987

Michelangelo Muraro, *Civilisation des villas vénitiennes*, trad. Gérard P. Hug, Paris, Mengès, 1987 (éd. originale 1986).

Murutes, 1973

Harry Murutes, « Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's *Adrians* », *Burlington Magazine*, vol. CXV, n° 845, 1973, p. 518-525.

Musique des intermèdes, 1986

Musique des intermèdes de « La Pellegrina ». Les Fêtes de Florence, 1589, éd. D. P. Walker, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1986.

Mutini, 1977

Claudio Mutini, « Caro, Annibale », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. XX, 1977, p. 497-508.

Nagler, 1964

Alois Maria Nagler, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1964.

Natura e artificio, 1979

Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo, sous la direction de Marcello Fagiolo, Rome, Officina, 1979.

The Natural Sciences and the Arts, 1985

The Natural Sciences and the Arts : Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century [Actes du colloque d'Uppsala, 25-28 mai 1983], Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1985.

Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques, 1996

Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques [Acte du colloque de Starsbourg, 11-12 juin 1992], sous la direction de Gérard Siebert, Paris, Université des Sciences humaines de Strasbourg/De Boccard, 1996.

Nauert, 1979

Charles G. Nauert, Jr., « Humanists, Scientists, and Pliny : Changing Approaches to a Classical Author », *The American Historical Review*, vol. LXXXIV, n° 1, 1979, p. 72-85.

Nehring, 1991

Dorothee Nehring, « Les projets de jardins de Joseph Furttenbach l'Ancien », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 156-158.

Neumann, 1989

Gerd Neumann, « Alchemistische Spekulationen in Pratolino. Wiederentdeckung einer Wiederentdeckung », *Daidalos*, n° 34, décembre 1989, p. 22-29.

Niccolò Pericoli detto il Tribolo, 2000 [2001]

Niccolò Pericoli detto il Tribolo, tra arte, architettura e paesaggio [Colloque de Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000], sous la direction de Luigi Zangheri et Elisabetta Pieri Venturi, actes à paraître [*Niccolò detto il Tribolo, tra arte, architettura e paesaggio*, sous la direction d'Elisabetta Pieri et Luigi Zangheri, Poggio a Caiano, Comune di Poggio a Caiano, coll. « Quaderni di Ricerche Storiche », 2001].

Nys, 1996a

Philippe Nys, « Des airs, des eaux, des lieux. À propos d'un traité d'Hippocrate », dans *Le Sens du lieu*, sous la direction de Michel Mangematin, Philippe Nys et Chris Younès, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », 1996, p. 385-434.

Nys, 1996b

Philippe Nys, « L'art des jardins : une herméneutique du lieu et la question de l'*ekphrasis* », dans *Lire l'espace* [Actes du colloque de Dijon, 1994], sous la direction de Jacques Poirier et Jean-Jacques Wunenburger, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », 1996, p. 289-312.

Nys, 1999a

Philippe Nys, « Art et nature : une perspective généalogique », dans *Le Jardin, notre double*, 1999, p. 241-263.

Nys, 1999b

Philippe Nys, *Le Jardin exploré. Une herméneutique du lieu, volume 1*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et paysages », 1999.

Olmi, 1976

Giuseppe Olmi, *Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trente, 1976.

Olmi, 1985

Giuseppe Olmi, « Science – Honour – Metaphor : Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries », dans *The Origins of Museums*, 1985, p. 5-16.

Olmi, 1992

Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologne, Il Mulino, coll. « Annali dell'Istituto storico italo-germanico », 1992.

Olmi, 1993

Giuseppe Olmi, « La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi », dans Olmi – Tongiorgi Tomasi, 1993, p. 7-31.

Olmi, 1996

Giuseppe Olmi, « Théâtres du monde, les collections européennes des XVI^e et XVII^e siècles », dans *Tous les savoirs du monde*, 1996, p. 272-277.

Olmi – Tongiorgi Tomasi, 1993

Giuseppe Olmi et Lucia Tongiorgi Tomasi, *De piscibus. La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*, éd. Enzo Crea, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1993.

Onians, 1994

John Onians, « 'I Wonder...' : A Short History of Amazement », dans *Sight & Insight : Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, sous la direction de John Onians, Londres, Phaidon Press Limited, 1994, p. 11-33.

L'opera e il pensiero di Giovanni Pico Della Mirandola, 1965

L'opera e il pensiero di Giovanni Pico Della Mirandola nella storia dell'Umanesimo [Actes du colloque de Mirandola, 15-18 septembre 1963], Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2 vol., 1965.

Orbaan, 1920

J. A. F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Rome, Società Romana di Storia Patria, 1920.

Origini del dramma pastorale in Europa, 1985

Origini del dramma pastorale in Europa [Actes du colloque de Viterbe, 31 mai – 3 juin 1984], sous la direction de Maria Chiabò et Federico Doglio, Viterbe, Centro Studi sul Teatro medievale e rinascimentale, 1985

The Origins of Museums, 1985

The Origins of Museums : The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe [Actes du colloque d'Oxford, juin 1983], sous la direction d'Oliver Impey et Arthur MacGregor, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Gli Orti farnesiani sul Palatino, 1990

Gli Orti farnesiani sul Palatino [Actes du colloque de Rome, 28-30 novembre 1985], sous la direction de Giuseppe Morganti, Rome, École française de Rome/Soprintendenza Archeologica di Roma, coll. « Roma Antica », 2, 1990.

L'Orto botanico di Padova, 1995

L'Orto botanico di Padova 1545-1995, sous la direction d'Alessandro Minelli, Venise, Marsilio/Università degli studi di Padova, 1995.

Ossola, 1971

Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. « Idea del Tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Biblioteca di "Lettere italiane" », 1971.

Ovide, *Fastes*

Ovide, *Les Fastes*, trad. Henri Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 1990.

Ovide, *Métamorphoses*

Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 3 vol., 1969-1972 (1^{re} éd. 1928-1930).

Pacciani, 1979

Riccardo Pacciani, « Aspetti dell'imitazione della natura fra Quattrocento e Cinquecento », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 14-54.

Il paesaggio, 1982

Storia d'Italia. Annali, V, *Il paesaggio*, sous la direction de Cesare De Seta, Turin, Einaudi, 1982.

Paesaggio e paesaggi veneti, 1999

Paesaggio e paesaggi veneti, sous la direction de Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Milan, Gruppo Giardino Storico – Università di Padova/Guerini e Associati, coll. « Kepos Quaderni », 1999.

Il paesaggio nel disegno, 1972

Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo [Catalogue de l'exposition de Rome, Villa Médicis, 20 novembre 1972 – 31 janvier 1973], Rome, De Luca, 1972.

Paesaggi. Percorsi tra mito natura e storia, 1999

Paesaggi. Percorsi tra mito natura e storia, sous la direction de Paola Capone et Massimo Venturi Ferriolo, Milan, Guerini Studio, coll. « Kepos Quaderni », 1999.

Palazzo Vecchio, 1980

Palazzo Vecchio : committenza e collezionismo medicei [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Vecchio, 1980], Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980.

Paleotti, 1961

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), éd. Barocchi, 1960-62, vol. II, 1961, p. 117-509.

Palermo, 1853-68

Francesco Palermo, *I manoscritti palatini di Firenze*, Florence, I. E. R. Biblioteca Palatina, 3 vol, 1853-1868.

Palissy, 1996a

Bernard Palissy, *Œuvres complètes*, éd. Keith Cameron, Jean Céard, Marie-Madeleine Fragonard, Marie-Dominique Legrand, Frank Lestringant et Gilbert Schrenck, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 2 vol., 1996.

Palissy, 1996b

Bernard Palissy, *Recette véritable* (1563), éd. Frank Lestringant et Christian Barataud, Paris, Macula, coll. « Argô », 1996.

Palladio, 1980

Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (1570), éd. Licisco Magagnato et Paola Marini, Milan, Il Polifilo, coll. « Trattati di architettura », 1980.

Palluchini, 1968

Rodolfo Palluchini, « Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo », *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, vol. X, 1968, p. 203-228.

Panofsky, 1967

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. Claude Herbert et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1967 (éd. originale 1939, revue en 1962).

Panofsky, 1969

Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969 (éd. originale 1955).

Panofsky, 1989

Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989 (éd. originale 1924).

Panofsky, 1993

Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. Laure Verron, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993 (éd. originale 1960).

Paparelli, 1990

Gioacchino Paparelli, « Dalla *Magia Naturale* alla *Taumatologia* », dans *Giovan Battista Della Porta*, 1990, p. 53-68.

Park, 1988

Katharine Park, « The Organic Soul », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1988, p. 464-484.

Parrochia, 1997

Daniel Parrochia, *Météores : essai sur le ciel et la cité*, Seyssel, Champ Vallon, « Collection Milieux », 1997.

Partridge, 1970

Loren W. Partridge, « Vignola and the Villa Farnese at Caprarola – Part I », *The Art Bulletin*, vol. LII, n° 1, 1970, p. 81-87.

The Pastoral Landscape, 1992

The Pastoral Landscape [Actes du colloque du Center for Advanced Studies in the Visual Arts, National Gallery of Art, et du Center for Renaissance and Baroque Studies, University of Maryland, 20-21 janvier 1989], sous la direction de John Dixon Hunt, Washington (D.C.)/Hanover (N.H.)/Londres, National Gallery of Art/University Press of New England, 1992.

Patlagean, 1988

Évelyne Patlagean, « L'histoire de l'imaginaire », dans *La Nouvelle Histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff, Paris, Complexe, 1988 (1^{re} éd. 1978), p. 307-334.

Patrizi da Cherso, 169-70

Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica* (1586-1587), éd. Danielo Aguzzi Barbagli, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 3 vol., 1969-1971.

Pavis d'Escurac, 1996

Henriette Pavis d'Escurac, « Nature et campagne à travers la correspondance de Pliny le Jeune », dans *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, 1996, p. 183-192.

Le Paysage à la Renaissance, 1988

Le Paysage à la Renaissance [Actes du colloque de Cannes, 31 mai-2 juin 1985], sous la direction d'Yves Giraud, Fribourg (Suisse), Éditions universitaires, 1988.

Paysages et milieux naturels dans la littérature antique, 1998

Paysages et milieux naturels dans la littérature antique [Actes du colloque de Lyon, 25 septembre 1997], sous la direction de Christine Mauduit et Pascal Luccioni, Lyon, Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, Université Jean Moulin – Lyon 3/De Boccard, 1998.

Perifano, 1997

Alfredo Perifano, *L'Alchimie à la Cour de Côme I^{er} de Médicis : savoirs, culture et politique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études et Essais sur la Renaissance », 1997.

Pernot, 1993

Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, « Collection des études augustiniennes. Série Antiquité », 2 vol., 1993.

Peroni, 1992a

Chiara Peroni, « I ninfei ipogei del tardo Manierismo fiorentino », dans *Il giardino storico all'italiana*, 1992, p. 154-162.

Peroni, 1992b

Chiara Peroni, « L'ozio e la frescura : ninfei sotterranei a Firenze tra XVI e XVIII secolo », dans *Il teatro delle acque*, 1992, p. 90-104.

Perry, 1990

Kathleen Ann Perry, *Another Reality : Metamorphosis and the Imagination in the Poetry of Ovid, Petrarch, and Ronsard*, New York, Lang, 1990.

Pesenti, 1985

Tiziana Pesenti, « Il “Dioscoride” di Pier Andrea Mattioli e l'editoria botanica », dans *Trattati di prospettiva*, 1985, p. 61-103.

Petit, 1997

Alain Petit, « “L'art imite la nature” : les fins de l'art et les fins de la nature », dans *Aristote et la notion de nature*, 1997, p. 35-43.

Pétrarque, 1988

François Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier* (vers 1349-1374), éd. Gianfranco Contini, trad. Pierre Blanc, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988.

Pétrarque, 1992

Francesco Petrarca, *Opere : Canzoniere* (vers 1349-1374), éd. Gianfranco Contini ; *Trionfi* (vers 1351-1374), éd. Ferdinando Neri ; *Familiarum Rerum Libri* (vers 1351-1366), éd. Vittorio Rossi et Umberto Bosco, trad. italienne Enrico Bianchi, Florence, Sansoni, coll. « Biblioteca Universale », 1992 (1^{re} éd. 1975).

Pétrarque, 1999

François Pétrarque, *De vita solitaria / La Vie solitaire 1346-1366*, trad. Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Atopia », 1999.

Petrioli, 1966

Anna Maria Petrioli, *Mostra di disegni vasariani. Carri trionfali e costumi per la Genalogia degli Dei (1565)* [Catalogue de l'exposition de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1966], Florence, Leo S. Olschki, 1966.

Petrucchi, 2000 [2001]

Francesca Petrucci, « Un nuovo regno d'Arcadia a Firenze », dans *Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, 2000, à paraître [2001, p. 127-136].

Philopon, 1526

Jean Philopon, *Aristotelis quinque de Animalium generatione libri et interpretatione (...) cum Philoponi seu Joannis Grammatici Commentariis, per Nicolaum Petrum Corcyraeum accuratissime e graeco in latinus conversis*, Venise, Joannem Antonium et Stephanum ac Frates de Sabio, 1526.

Philostrate, *Images*

Philostrate de Lemnos, *La Galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot, révision et notes François Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 1991.

La Physique d'Aristote, 1991

La Physique d'Aristote et les conditions d'une science de la nature, sous la direction de François De Gandt et Pierre Souffrin, Paris, Vrin, 1991.

Pic de la Mirandole, 1989

Giovanni Pico della Mirandola, *Commento* (1486), trad. Stéphane Toussaint, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Contemplation », 1989.

Pic de la Mirandole, 1993

Jean Pic de la Mirandole, *Œuvres philosophiques*, éd. et trad. Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1993.

Pichot, 1993

André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

Pierelli, 1991

Louis D. Pierelli, « La Camera degli Prigioni nella Grotta Grande. Modi e materiali della decorazione », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 57-66.

Pierozzi – Scapparone, 1992

Letizia Pierozzi et Elisabetta Scapparone, « Intorno al volgarizzamento del *De rerum natura* di Telesio ad opera di Francesco Martelli », dans *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, 1992, p. 315-330.

Pietrogrande, 1993

Antonella Pietrogrande, « Percorsi teatrali nel giardino italiano. Note storiche e tipologia dei teatri di verdura », *Arte dei giardini*, n° 1, 1993, p. 13-37.

Pietrogrande, 1995

Antonella Pietrogrande, « La presenza di Roma antica nei giardini all'italiana », dans *Attraverso giardini. Lezioni di storia, arte, botanica*, sous la direction de Giuliana Baldan

- Zenoni-Politeo, Milan, Gruppo Giardino Storico – Università di Padova/Guerini e Associati, coll. « Kepos Quaderni », 1995, p. 139-154.
- Pietrogrande, 1997 [2004]
 Antonella Pietrogrande, « La teatralizzazione della natura e dei suoi elementi. Giardini e luogo scenico tra Rinascimento e Barocco », dans *Les Éléments et les métamorphoses de la nature*, 1997, à paraître [2004, p. 201-212].
- Pietrogrande, 1999
 Antonella Pietrogrande, « “Una spelonca di dolci acque amena”. Grotte e ninfeo tra Umanesimo e Manierismo, » dans *Artifici d'acqua e giardini*, 1999, p. 180-185.
- Pietrogrande – Bonomini, 1993
 Antonella Pietrogrande et Alessandro Bonomini, « Il giardino immaginato », dans *Intorno al giardino. Lezioni di storia, arte, botanica*, sous la direction de Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Milan, Gruppo Giardino Storico – Università di Padova/Guerini e Associati, coll. « Kepos Quaderni », 1993, p. 147-173.
- Pigafetta, 1997
 Filippo Pigafetta, « Firenze, che più bella di lei non vede 'l sole », dans Giovan Battista Elicon, *Canzone nelle sponsalitie della Serenissima Madama Maria Medici et del Christianissimo Henrico Quarto Re di Francia, et di Navara. Con annotationi del S. Filippo Pigafetta*, Rome, Niccolò Mutii, 1600, p. 37-44, éd. Heikamp, 1997b, p. 433-437.
- Pigeaud, 1981
 Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection d'études anciennes », 1981.
- Pigeaud, 1995
 Jackie Pigeaud, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1995.
- Piles, 1989
 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), préface Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989.
- Pinelli, 1996
 Antonio Pinelli, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, trad. Béatrice Arnal, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Références art », 1996 (éd. originale 1993).
- Pirro Ligorio, *Artist and Antiquarian*, 1988
 Pirro Ligorio, *Artist and Antiquarian*, sous la direction de Robert W. Gaston, Florence/Milan, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies/Silvana, 1988.
- Pizzorusso, 1989
 Claudio Pizzorusso, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Florence, Leo S. Olschki, 1989.

Platon, *Banquet*

Platon, *Le Banquet*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Classiques de la philosophie », 1991 (1^{re} éd. 1979).

Platon, *Phédon*

Platon, *Phédon*, trad. Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991.

Platon, *République*

Platon, *La République*, trad. Robert Baccou, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1966.

Platon, *Théétète*

Platon, *Théétète*, trad. Michel Narcy, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995 (1^{re} éd. 1994).

Platon, *Timée*

Platon, *Timée – Critias*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992.

Platon et Aristote à la Renaissance, 1976

Platon et Aristote à la Renaissance [Actes du colloque de Tours, juillet 1973], Paris, Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1976.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* (éd. 1947-98)

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. et trad. J. André, A. Ernout, H. Le Bonniec *et al.*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 35 vol. parus, 1947-1998, publication en cours.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV (éd. 1997)

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre XXXV. La Peinture*, éd. et trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997 (1^{re} éd. 1985).

Pline le Jeune, *Lettres*

Pline le Jeune, *Lettres*, éd. et trad. Anne-Marie Guillemin (Marcel Durry pour le vol. IV), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 4 vol., 1967-1972 (1^{re} éd. 1927-1948).

La poesia rusticana nel Rinascimento, 1969

La poesia rusticana nel Rinascimento [Actes du colloque de Rome, 10-13 octobre 1968], Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969.

Poétiques de la métamorphose, 1981

Poétiques de la métamorphose, de Pétrarque à John Donne. Équipe « Poétique » de l'Association d'Études de la Renaissance, de la Réforme et de l'Humanisme, sous la direction de Guy Demerson, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1981.

Politien, 1987

Angelo Politien, *Les Silves* (1482-1486), fac-similé et trad. Perrine Galand, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 1987.

Politien, 1994

Angelo Poliziano, *Poesie italiane*, éd. Saverio Orlando, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, coll. « Classici », 1994 (1^{re} éd. 1976).

Polizzi, 1987

Gilles Polizzi, *Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans le Songe de Poliphile (traduction par Jean Martin de l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna)*, thèse de doctorat, université Aix-Marseille I, 1987.

Polizzi, 1990

Gilles Polizzi, « Le devenir du jardin médiéval ? Du verger de la Rose à Cythère », *Sénéfiance*, n° 28, *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, 1990, p. 265-288.

Polizzi, 1992

Gilles Polizzi, « L'intégration du modèle : le *Poliphile* et le discours du jardin dans *La Recepte véritable* », dans *Bernard Palissy, 1510-1590*, 1992, p. 65-92.

Polizzi, 1998a

Gilles Polizzi, « Le *Poliphile* ou l'Idée du jardin : pour une analyse littéraire de l'esthétique colonienne », *World & Image*, vol. XIV, n° 1-2, 1998, p. 1-22.

Polizzi, 1998b

Gilles Polizzi, « Les paysages *erotomachiques* : éléments d'une grammaire du jardin maniériste », dans *Felipe II : el Rey íntimo*, 1998a, p. 335-362.

Polizzi, 1999

Gilles Polizzi, « Poliphile ou les combats du désir », dans *Le Jardin, notre double*, 1999, p. 81-100.

Pomian, 1987

Krzysztof Pomian, *Collectinners, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.

Pomponazzi, 1930

Pietro Pomponazzi, *Les Causes des merveilles de la nature ou les Enchantements [De naturalium effectuum admirandorum causis, sive de incantationibus (1520)]*, trad. Henri Busson, Paris, Rieder, 1930.

Pontano, 1999

Giovanni Pontano, *I libri delle virtù sociali (1493/1498)*, éd. et trad. italienne Francesco Tateo, Rome, Bulzoni, coll. « "Europa delle Corti". Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento », 1999 (1^{re} éd. 1965).

Ponte, 1980

Giovanni Ponte, « Perspectives de la littérature de sujet pastoral au XV^e siècle en Italie », dans *Le Genre pastoral en Europe*, 1980, p. 15-23.

Popoleschi, 1993

Giovanni Antonio Popoleschi, *Del modo di piantare e custodire una ragnaia e di uccellare a ragna* (fin du XVI^e siècle), publié dans Pozzana, 1993, p. 87-96.

Porphyre, *L'Antre des nymphes*

Porphyre, *L'Antre des nymphes dans l'Odyssée*, éd. J. M. Duffy, Ph. F. Sheridan, L. G. Westerink et J. A. White, trad. Yann Le Lay, Lagrasse, Verdier, 1989.

Porro, 1591

[Girolamo Porro], *L'Horto de i Semplici di Padova*, Venise, Girolamo Porro, 1591 (fac-similé Padoue, Editoriale programma, 1986).

Il potere e lo spazio, 1980

Il potere e lo spazio [Catalogue de l'exposition de Florence, Forte di Belvedere, 1980], sous la direction de Franco Borsi, dans *Il potere e lo spazio – La scena del principe*, Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980, p. 9-302.

Il potere e lo spazio : riflessioni di metodo e contributi, 1980

Il potere e lo spazio : riflessioni di metodo e contributi [Actes du colloque de Florence, 16-17 juin 1980], Florence, Istituto di Storia dell'architettura e di restauro dell'Università di Firenze, 1980.

Poulain, 1990

Dominique Poulain, « La grotte », dans *Claude d'Urfé et La Bâtie. L'univers d'un gentilhomme de la Renaissance*, Saint-Étienne, Conseil Général de la Loire, 1990, p. 110-119.

Pozzana, 1988

Mariachiara Pozzana, « La struttura e l'esterno », dans *Risveglio di un colosso*, 1988, p. 110-117.

Pozzana, 1990a

Mariachiara Pozzana, *Il giardino dei frutti. Frutteti, orti, pomari nel giardino e nel paesaggio toscano*, Florence, Ponte alle Grazie, 1990.

Pozzana, 1990b

Mariachiara Pozzana, « Identità dell'Appennino : la fabbrica, l'acqua, la vegetazione », dans *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 108-114.

Pozzana, 1991

Mariachiara Pozzana, « Selvatici, labirinti, ragnaie a Boboli », dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, p. 485-491.

Pozzana, 1992

Mariachiara Pozzana, « Il restauro dei frutteti nei giardini storici in Toscana », dans *Il giardino e il tempo*, 1992, p. 149-154.

Pozzana, 1993

Mariachiara Pozzana, « Il trattato di Giovanni Antonio Popoleschi *Del modo di piantare e custodire una ragnaia e di uccellare a ragna* », *Arte dei giardini. Storia e restauro*, n° 2, 1993, p. 79-87.

Pozzana, 1997a

Mariachiara Pozzana, « L'agriculture et l'horticulture dans la Toscane du Quattrocento », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 120-137.

Pozzana, 1997b

Mariachiara Pozzana, « Le jardin du Trebbio », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 148-152.

Pozzana, 1997c

Mariachiara Pozzana, « Le jardin de Cafaggiolo », dans *Jardins des Médicis*, 1997, p. 153-156.

Prag um 1600, 1988

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II [Catalogue de l'exposition de Vienne, Kunsthistorisches Museum, 21 novembre 1988 – 26 février 1989], Freren, Luca, 2 vol., 1988.

Pratolino tra passato e presente, 1999

Pratolino tra passato e presente, sous la direction d'Alessandro Belisario, Paolo Grossoni et Luigi Zangheri, Florence, Alinea, coll. « Provincia di Firenze. Pratolino, Laboratorio di Meraviglie », 6, 1999.

Praz, 1975

Mario Praz, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milan, Arnoldo Mondadori, coll. « Saggi », 1975.

Premuda, 1975

Loris Premuda, « Motivi senecani in Leonardo », dans *Leonardo nella scienza e nella tecnica*, 1975, p. 235-244.

Il primato del disegno, 1980

Il primato del disegno [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Strozzi, 1980], sous la direction de Luciano Berti, Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980.

Prinz, 1983

Wolfram Prinz, « “Informazione di Filippo Pigafetta al Serenissimo di Toscana per una stanza da piantare lo studio di architettura militare” », dans *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, 1983, vol. I, p. 343-353.

Protezione e restauro del giardino storico, 1987

Protezione e restauro del giardino storico [Actes du colloque ICOMOS-Regione Toscana de Florence, 19-23 mai 1981], sous la direction de Pier Fausto Bagatti Valsecchi, Florence, Regione Toscana giunta regionale, 1987.

Pseudo-Aristote, *Du monde*

Aristote, *Traité du ciel, suivi du Traité pseudo-aristotélécien du monde*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990 (1^{re} éd. 1949).

Puccinelli, 1577

Alessandro Puccinelli, *Dialoghi sopra le cause della peste universale, ne' quali con verissime ragioni, non solamente si reprova l'opinione di Marsilio Ficino, seguita dalla maggior parte delli scrittori sopra la detta peste universale, ma s'insegnano ancor le regole appartenenti alla preservatione di essa*, Lucques, Vincenzo Busdraghi, 1577.

Puppi, 1962

Lionello Puppi, « Il “barco” di Caterina Cornaro ad Altivole », *Prospettive*, n° 25, 1962, p. 52-64.

Puppi, 1991

Lionello Puppi, « Nature, artifice et illusion. Thèmes et problèmes du jardin italien au XVI^e siècle », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 43-54.

Purkis, 1975

Helen Purkis, « La décoration de la salle et les rapports entre la scène et le public dans les mascarades et les intermèdes florentins, 1539-1608 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, 1956-75, vol. III, 1975, p. 239-251.

Quicchelberg, 1992

Samuel Quicchelberg, *Les Incriptions ou titres du théâtre magnifique* (1565), trad. Patricia Falguières, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 40, 1992, p. 110-115.

Quignard, 1994

Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

Quintilien, *Institution oratoire*

Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 7 vol., 1975-1979.

Rabelais, 1970

François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Boulenger revue par Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970 (1^{re} éd. 1955).

Raimondi, 1980

Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Saggi di Lettere italiane », 1980.

Ramelli, 1588

Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine (...) nelle quali si contengono varii et industriosi movimenti, degni di grandissima speculatione, per cavarne beneficio infinito in ogni sorte d'operatione ; composte in lingua Italiana et Francese*, Paris, chez l'auteur, 1588.

Ramelli, 1994

The Various and Ingenious Machines of Agostino Ramelli : A Classic Sixteenth-Century Illustrated Treatise on Technology, éd. Eugene S. Ferguson, trad. Anglaise Martha Teach Gnudi, New York, Dover, coll. « Dover Classics of Science and Mathematics », 1994 (1^{re} éd. 1976).

Ranum, 1999

Orest Ranum, « Les refuges de l'intimité », dans *Histoire de la vie privée*, 1999, p. 209-259.

Rava, 1970

Carlo Enrico Rava, « Hellbrunn : una Pratolino del Nord », *Antichità viva*, vol. IX, n° 3, 1970, p. 27-45.

Razzi, 1577

[Silvano Razzi], *Modo di conservarsi sano per regola di vita, non solo quando è la peste, ma in tutti gl'altri tempi*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1577.

Razzi, 1578

[Silvano Razzi], *Egloga d'incerto autore, nella quale Damone pastore di Pratolino, a preghiera d'Erasto racconta la vita, e piange la morte della Serenissima Giovanna Gran Duchessa di Toscana*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1578.

Razzi, 1627

Silvano Razzi, *Vite de' Santi e Beati Toscani*, Florence, Sermartelli, 2 vol., 1627.

- La Réception européenne du Songe de Poliphile*, 1999
La Réception européenne du Songe de Poliphile : littérature, jardin et architecture [Colloque de Mulhouse et Einsiedlen, 1^{er}-4 juillet 1999], sous la direction de Gilles Polizzi et Werner Oechslin, actes à paraître.
- Ree – Smienk – Steenbergen, 1992
 Paul van der Ree, Gerrit Smienk et Clemens Steenbergen, *Italian Villas and Gardens : A Corso di Disegno*, Munich, Prestel, 1992.
- Reframing the Renaissance*, 1995
Reframing the Renaissance : Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650, sous la direction de Claire Farago, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995.
- Reinach, 1985
 Adolphe Reinach (éd.), *Textes latins et grecs relatifs à l'histoire de la peinture ancienne (Recueil Milliet)*, introduction et notes Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985 (1^{re} éd. 1921).
- Relazioni degli ambasciatori veneti*, 1839-63
Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, éd. Eugenio Alberi, Florence, Tipografia all'insegna di Clio, 15 vol., 1839-1863.
- The Renaissance and Mannerism*, 1963
The Renaissance and Mannerism : Studies in Western Art [Actes du XX^e Congrès international d'histoire de l'art], sous la direction de Millard Meiss, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2 vol., 1963.
- Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, 1985
Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth, sous la direction d'Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli et Eve Borsock, Florence, Giunti Barbèra, coll. « Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies », 2 vol., 1985.
- Revel, 1999
 Jacques Revel, « Les usages de la civilité », dans *Histoire de la vie privée*, 1999, p. 167-208.
- Revel – Peter, 1974
 Jacques Revel et Jean-Pierre Peter, « Le corps : l'homme malade et son histoire », dans *Faire de l'histoire*, 1974, p. 226-256.
- Rhodes, 1984
 Dennis E. Rhodes, « The Botanical Garden of Padua : The First Hundred Years », *Journal of Garden History*, vol. IV, n° 4, 1984, p. 327-331.
- Ricci, 1972
 Giuliano de' Ricci, *Cronaca, 1532-1606*, éd. Giuliana Saporì, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1972.
- Rigaud, 1601
 Jean-Antoine Rigaud, *Bref recueil des choses rares, notables, antiques, citez, forteresses principales d'Italie*, Aix, Jean Tolosan, 1601.

Rigolot, 1982

François Rigolot, *Le Texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 1982.

Rinaldi, 1979

Alessandro Rinaldi, « La ricerca della “terza natura” : artificialia e naturalia nel giardino toscano del '500 », dans *Natura e artificio*, 1979, p. 154-175.

Rinaldi, 1980a

Alessandro Rinaldi, « La Reggia e la Natura : giardini e residenze medicee », dans *La città effimera*, 1980, p. 142-150.

Rinaldi, 1980b

Alessandro Rinaldi, « La costruzione di una cittadella del sapere : l'orto botanico di Firenze », dans *La città effimera*, 1980, p. 193-202.

Rinaldi, 1980c

Alessandro Rinaldi, « Dal labirinto al catalogo : l'orto botanico di Firenze nel '500 », dans *Il potere e lo spazio : riflessioni di metodo e contributi*, 1980, p. 189-202.

Rinaldi, 1981

Alessandro Rinaldi, « Ideologia e tipologia del giardino urbano a Firenze tra XV e XVI secolo : il giardino come rappresentazione della natura e la costruzione della città *autre* di ordine rustico », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 125-146.

Rinaldi, 1987

Alessandro Rinaldi, « Tra *rus* e *urbs*. Giardini ed aree agricole marginali a Firenze nel Rinascimento », dans *Protezione e restauro del giardino storico*, 1987, p. 117-123.

Rinaldi, 1991

Alessandro Rinaldi, « “Quattro pitaffi senza le lettere” : i primi anni del Giardino di Boboli e lo ‘spartimento’ del Tribolo », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 19-30.

Rinaldi, 1992

Alessandro Rinaldi, « Dal labirinto nel giardino al giardino come labirinto », dans *Il giardino storico all'italiana*, 1992, p. 133-146.

Rinaldi, 1995

Alessandro Rinaldi, « Il giardino delle forme che declinano. Decadenza e trasvalutazione del giardino barocco », dans *Il giardino delle Muse*, 1995, p. 127-148.

Rinaldi, 1999

Alessandro Rinaldi, « *Saxum Vivum* e non-finito nelle grotte fiorentine del Cinquecento », dans *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 299-307.

Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi, 1983

Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi, Bari, Laterza, coll. « Biblioteca Universale », 1983 (1^{re} éd. 1979).

La rinascita della scienza, 1980

La rinascita della scienza [Catalogue de l'exposition de Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1980], sous la direction de Paolo Galluzzi, dans *La corte, il mare, i mercanti – La rinascita della scienza – Editoria e società – Astrologia, magia e alchimia*, Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980, p. 123-243.

Ripa, 1992

Cesare Ripa, *Iconologia* (1593/1603), éd. Piero Buscaroli, Milan, Tascabili degli Editori Associati, 1992.

Risveglio di un colosso, 1988

Risveglio di un colosso. Il restauro dell'Appennino del Giambologna [Catalogue de l'exposition de Florence, Pratolino, villa Demidoff, 22 juillet – 25 septembre 1988], Florence, Fratelli Alinari, 1988.

Il ritorno di Pan, 1985

Il ritorno di Pan. Ricerche e progetti per il futuro di Pratolino [Catalogue de l'exposition de Florence, 1985], sous la direction de Marco Dezzi Bardeschi et Alessandro Vezzosi, Florence, Alinea, coll. « Provincia di Firenze. Pratolino, Laboratorio di Meraviglie », 3, 1985.

I ritratti di piante, 1993

I ritratti di piante di Iacopo Ligozzii, sous la direction de Lucia Tongiorgi Tomasi, Ospedaletto, Pacini, 1993.

Ritter, 1997

Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne. Accompagné de L'Ascension du mont Ventoux de Pétrarque, La Promenade de Schiller*, trad. Gérard Raulet, avant-propos Philippe Nys, introduction Massimo Venturi Ferriolo, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et paysages », 1997 (éd. originale 1962).

Robin, 1942

Léon Robin, *La Pensée hellénique des origines à Épicure. Questions de méthode, de critique et d'histoire*, Paris, Presses, universitaires de France, 1942.

Roccasecca, 1990

Pietro Roccasecca, *Ricerca sul lessico dei parchi e giardini*, Rome, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione/Consiglio nazionale delle ricerche, 1990.

Roger, 1997

Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

Roggero Bardelli – Vinardi – Defabiani, 1990

Costanza Roggero Bardelli, Maria Grazia Vinardi et Vittorio Defabiani, *Ville Sabande (Piemonte 2)*, Milan, Rusconi, coll. « Ville Italiane », 1990.

Roma e l'antico, 1985

Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento [Actes du colloque de Rome, 19-30 octobre 1982], sous la direction de Marcello Fagiolo, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, coll. « Biblioteca internazionale di cultura », 1985.

Rosand, 1992

David Rosand, « Pastoral Topoi : On the Contruction of Meaning in Landscape », dans *The Pastoral Landscape*, 1992, p. 161-177.

Rosini, 1835

Giovanni Rosini, *La Monaca di Monza, storia del secolo XVII*, Paris, Baudry, Libreria Europea, 2 vol., 1835 (1^{re} éd. 1834).

Rossi, 1586

Bastiano de' Rossi, *Descrizione del magnificentissimo apparato e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime Nozze degli Illustrissimi et Eccellentissimi Signori il Signor Don Cesare d'Este e la Signora Donna Virginia Medici*, Florence, Giorgio Marescotti, 1586 (1585 *stile fiorentino*).

Rossi, 1993

Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, trad. Patrick Vighetti, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1993 (éd. originale 1960, revue en 1983).

Rossi, 1996

Paolo Rossi, *Les Philosophes et les machines, 1400-1700*, trad. Patrick Vighetti, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Science, histoire et société », 1996 (éd. originale 1962).

Rossi, 1997

Paolo Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Rome/Bari, Laterza, coll. « Fare l'Europa », 1997.

Rouveret, 1989

Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 1989.

Rudolf II and Prague, 1997

Rudolf II and Prague : The Court and the City [Catalogue de l'exposition de Prague, 30 mai – 7 septembre 1997], sous la direction d'Eliška Fučíková *et al.*, Prague/Londres, Prague Castle Administration/Thames and Hudson, 1997.

Ruggieri, 1799

[Giuseppe Ruggieri], *Descrizione della presente pianta (...) dei condotti di Pratolino* (vers 1757), ms. SUAP, Archives Lorraine, Pietro Leopoldo, 57, « Piante de' Condotti », fol. 15r-26v, éd. Zangheri, 1979, vol. I, n° 63, p. 242-253.

Rupprecht, 1966

Bernhard Rupprecht, « Villa. Zur Geschichte eines Ideals », dans *Probleme der Kunstwissenschaft*, II, *Wandlungen des paradiesischen und utopischen*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1966, p. 210-250.

Rupprecht, 1968

Bernhard Rupprecht, « L'iconologia nella villa veneta », *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, vol. X, 1968, p. 229-240.

Ruzante, 1967

Ruzante [Angelo Beolco], *Teatro*, éd. et trad. italienne Ludovico Zorzi, Turin, Einaudi, 1967.

Sade, 1987

Donatien Alphonse François de Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Pauvert, vol. IX, 1987.

Saïd, 1997

Suzanne Saïd, « Le paysage des Idylles bucoliques », dans *Les Enjeux du paysage*, 1997, p. 13-31.

Saladino, 1991

Vincenzo Saladino, « L'Asclepio del Giardino di Boboli », dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, p. 596-607.

Salerno, 1961

Luigi Salerno, « La Fontana dell'organo nei giardini del Quirinale », *Capitolium*, vol. XXXVI, n° 4, 1961, p. 3-9.

Saminiati, 1964

Giovanni di Vincenzo Saminiati, « Dell'edificar delle case e palazzi in villa, e dell'ordinar dei giardini ed orti », dans *Trattato d'Agricoltura* (1580-1590 environ), livre I, chapitres 8, 12-14 et 16, ms. Lucques, Archivio di Stato, Dono Paganini 3, éd. Belli Barsali, 1964, p. 231-260 (partiellement reprise dans Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 388-399).

Sandeles, 1590

Duarte de Sandeles, *De missione legatorum Iaponensium ad Romanam curiam, rebusque in Europa, ac toto itinere animaduversis dialogus*, Macao, Société de Jésus, 1590.

San Miguel Briongos, 1998

Marta San Miguel Briongos, « Los pozos de nieve », dans *Felipe II : los ingenios y las máquinas*, 1998, p. 332-335.

Sannazar, 1990

Iacopo Sannazaro, *Arcadia* (1504), éd. Francesco Erspamer, Milan, Mursia, coll. « Grande Universale », 1990.

Saxl, 1985

Fritz Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, éd. Salvatore Settis, Turin, Boringhieri, coll. « Saggi », 1985.

Scaglione, 1976

Aldo Scaglione, « A Note on Montaigne's *Des Cannibales* and the Humanist Tradition », dans *First Images of America*, 1976, vol. I, p. 63-70.

La scena del principe, 1980

La scena del principe [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Medici-Riccardi, 1980], sous la direction d'Elvira Garbero, Annamaria Petrioli Tonfani et Ludovico

Zorzi, dans *Il potere e lo spazio – La scena del principe*, Florence, Edizioni Medicee, coll. « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », 1980, p. 303-410.

Schaefer, 1979

Scott J. Schaefer, *The Studiolo of Francesco I de' Medici*, thèse de doctorat, Bryn Mawr College (1976), Ann Arbor/Londres, University Microfilms International, 1979.

Scheicher, 1985

Elisabeth Scheicher, « The Collection of Archiduke Ferdinand II at Schloss Ambras : its Purpose, Composition and Evolution », dans *The Origins of Museums*, 1985, p. 29-38.

Schickhardt, 1979

Heinrich Schickhardt, [Description de Pratolino, 1600], ms. WLBS Cod. hist. 4^o 148b, fol. 49r-53v, éd. Zangheri, 1979, vol. I, p. 221-225.

Schiller, 1987

Peter Schiller, *Der Botanische Garten in Padua. Astrologische Geographie und Heilkräuterkunde zu Beginn der modernen Botanik / L'Orto botanico di Padova. Geografia astrologica e scienza dei semplici alle origini della botanica moderna*, Venise, Centro Tedesco di Studi Veneziani, coll. « Quaderni », 1987.

Schlosser, 1974

Julius von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, trad. Paola Di Paolo, Florence, Sansoni, 1974 (éd. originale 1908).

Schlosser, 1996

Julius von Schlosser, *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trad. Jacques Chavy, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1996 (éd. originale 1924).

Schmitt, 1967

Charles B. Schmitt, *Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533) and his Critique of Aristotle*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « International Archives of the History of Ideas », 1967.

Schmitt, 1976

Charles B. Schmitt, « L'introduction de la philosophie platonicienne dans l'enseignement des Universités à la Renaissance », dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, 1976, p. 93-104 (repris dans Schmitt, 1981).

Schmitt, 1981

Charles B. Schmitt, *Studies in Renaissance Philosophy and Science*, Londres, Variorum Reprints, 1981.

Schmitt, 1983a

Charles B. Schmitt, « Filosofia e scienza nelle università italiane del XVI secolo », dans *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, 1983, p. 353-398.

Schmitt, 1983b

Charles B. Schmitt, « The Studio Pisano in the European Cultural Context of the Sixteenth Century », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. I, p. 19-36 (repris dans Schmitt, 1989).

Schmitt, 1984

Charles B. Schmitt, *The Aristotelian Tradition and Renaissance Universities*, Londres, Variorum Reprints, 1984.

Schmitt, 1992

Charles B. Schmitt, *Aristote et la Renaissance*, trad. Luce Girard, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1992 (éd. originale 1983).

Schmitt, 1989

Charles B. Schmitt, *Reappraisals in Renaissance Thought*, éd. Charles Webster, Londres, Variorum Reprints, 1989.

Schnapper, 1988

Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, I, *Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1988.

Schrade, 1956

Leo Schrade, « Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, 1956-75, vol. I, 1956, p. 107-131.

La Science moderne, 1995

La Science moderne de 1450 à 1800, sous la direction de René Taton, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995 (1^{re} éd. 1958).

La scienza a corte, 1979

Dario A. Franchini, Renzo Margonari, Giuseppe Olmi, Rodolfo Signorini, Attilio Zanca et Chiara Tellini Perina, *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e imagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Rome, Bulzoni, coll. « Centro Studi "Europa delle Corti". Biblioteca del Cinquecento », 1979.

Scotti, 1969

Aurora Scotti, « Giardini fiorentini e torinesi fra '500 e '600. Loro struttura e significato », *L'arte*, vol. VI, n° 2, 1969, p. 36-55.

Scotti, 1994

Aurora Scotti, « Il Parco Ducale vecchio e nuovo a Torino : la *Civitas Veri* di Carlo Emanuele I di Savoia », dans *À travers l'image*, 1994, p. 255-279.

Seelig, 1985

Lorenz Seelig, « The Munich *Kunstammer*, 1565-1807 », dans *The Origins of Museums*, 1985, p. 76-89.

Segre, 1996a

Ada Segre, « Alla ricerca dell'Orto delle Esperidi : un mito per i giardini d'agrumi », dans *Il giardino delle Esperidi*, 1996, p. 19-40.

Segre, 1996b

Ada Segre, « Le retour de Flore. Naissance et évolution des jardins de fleurs de 1550 à 1650 », dans *L'Empire de Flore*, 1996, p. 174-193.

Segre, 1998

Ada Segre, « Untangling the Knot : Garden Design in Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* », *Word & Image*, vol. XIV, n° 1-2, 1998, p. 82-108.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*

Sénèque, *Lettres à Lucilius*. éd. François Préchac, trad. Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 5 vol., 1969-1971 (1^{re} éd. 1945-1964).

Sénèque, *Questions naturelles*

Sénèque, *Questions naturelles*, éd. et trad. Paul Oltramare, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 2 vol., 1929.

Sereni, 1964

Emilio Sereni, *Histoire du paysage rural italien*, trad. Louise Gross, Paris, René Julliard, 1964 (éd. originale 1962).

Serlio, 1584

Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, Venise, Francesco de'Francesci, 1584, fac-similé *I sette libri dell'architettura*, éd. Fulvio Irace, Bologne, Arnaldo Forni, coll. « Biblioteca di Architettura Urbanistica Teoria e Storia », 2 vol., 1978.

Serlio, 1994

Sebastiano Serlio, *Architettura civile. Libri sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, éd. Francesco Paolo Fiore et Tancredi Carunchio, Milano, Il Polifilo, coll. « Trattati di architettura », 1994.

Serres, 1996

Olivier de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et menasge des champs* (1600), Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 1996.

Seznec, 1935

Jean Seznec, « La Mascarade des dieux à Florence en 1565 », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. LII, 1935, p. 224-243.

Seznec, 1993

Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993 (1^{re} éd. 1949).

Sgrilli, 1742

Bernardo Sansone Sgrilli, *Descrizione della Regia Villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*, Florence, Stamperia Granducale, 1742.

Shakespeare, 1971

William Shakespeare, *Othello* (1622), éd. et trad. Maurice Castellain, Paris, Aubier, coll. « Domaine anglias bilingue », 1971.

Shakespeare, 1991

William Shakespeare, *La Tempête / The Tempest* (1623), éd. F. N. Lees et trad. Pierre Leyris, Paris, Flammarion, coll. « GF Bilingue », 1991.

Shearman, 1990

John Shearman, *Mannerism*, Londres, Penguin Books, coll. « Style and Civilization », 1990 (1^{re} éd. 1967).

Silvani, 1975

Gherardo Silvani, *Vita del signor Bernardo Buontalenti*, ms. BNCF Naz. II, II, 110, fol. 192-196, éd. Baldinucci, 1974-75, vol. VII, 1975, p. 11-20.

Simari, 1985

Maria Matilde Simari, « Serragli a Firenze al tempo dei Medici », dans *Natura viva in casa Medici. Dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti con esemplari del Museo Zoologico 'La Specola'* [Catalogue de l'exposition de Florence, 1985], sous la direction de Marilena Mosco, Florence, Centro Di, 1985 (rééd. 1986), p. 23-26.

Simo, 1981

Melanie L. Simo, « Vincenzo Giustiniani : His Villa at Bassano di Sutri, near Rome, and his 'Instructions to a Builder and Gardener' », *Journal of Garden History*, vol. I, n° 3, 1981, p. 253-270.

Smith, 1966

Pauline S. Smith, *The Anti-courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 1966.

Smith, 1961

Webster Smith, « Pratolino », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XX, n° 4, 1961, p. 155-168.

Soderini – Davanzati – Giachini, 1600

Giovanvettorio Soderini, *Trattato della coltivazione delle viti* – Bernado Davanzati, *Coltivazione toscana delle viti e d'alcuni albori* – Lionardo Giachini, *Difesa del popone*, Florence, Giunti, 1600.

Soderini, 1587

Giovanvettorio Soderini, *Breve descrizione della pompa funerale nell'esequie del Serenissimo Don Francesco Medici II Granduca di Toscana nella inclita città di Firenze il dì 15 dicembre 1587*, Florence, Filippo Giunti e fratelli, 1587.

Soderini, 1902-07

Giovanvettorio Soderini, *Opere* (entre 1588 et 1596), éd. Alberto Bacchi della Lega, Bologne, Romagnoli dell'Acqua, 1902-1907, 4 vol : *I due trattati dell'agricoltura e della coltivazione delle viti* [ms. BNCF Naz. II, IV, 74], vol. I, 1902 ; *Il trattato della cultura degli orti e giardini* [ms. BNCF Naz. II, IV, 75], vol. II, 1903 ; *Il trattato degli arbori colla seconda parte inedita* [ms. BNCF Naz. II, IV, 76, vol. III, 1904 ; *Il trattato degli animali domestici, inedito* [ms. BNCF Naz. II, IV, 77], vol. IV, 1907.

Solla Price, 1964

Derek J. de Solla Price, « Automata and the Origins of Mechanism and Mechanistic Philosophy », *Technology and Culture*, vol. V, n° 1, 1964, p. 9-23.

Soragni, 1982

Ugo Soragni, « L'agricoltura come professione. Trattatistica, legislazione e investimenti in territorio veneto (sec. XVI) », *Storia della città. Rivista internazionale di storia urbana e territoriale*, n° 24, 1982, p. 25-44.

Sources et fontaines, 1998

Sources et fontaines du Moyen Âge à l'Âge baroque [Actes du colloque de Montpellier, 28-30 novembre 1996], Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 1998.

Spini, 1976

Giorgio Spini, « Introduzione generale », dans *Architettura e politica*, 1976, p. 9-77.

Spini, 1983a

Giorgio Spini, « I Medici e l'organizzazione del territorio », dans *Storia dell'arte italiana*, III, *Situazioni, momenti, indagini*, V, *Momenti di architettura*, sous la direction de Federico Zeri, Turin, Einaudi, 1983, p. 163-242.

Spini, 1983b

Giorgio Spini, « Il principato dei Medici e il sistema degli stati europei », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. I, p. 177-216.

Spinoza, 1954

Spinoza, *Œuvres complètes*, trad. Roland Caillois, Madeleine Francès et Robert Misrahi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

Splendori di pietre dure, 1988

Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei granduchi [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Pitti, 21 décembre 1988 – 30 avril 1989], Florence, Giunti, 1988.

Stabile, 1971

Giorgio Stabile, « Borri, Girolamo », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. XIII, 1971, p. 13-17.

Stace, *Silves*

Stace, *Silves*, éd. Henri Frère, trad. H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 2 vol., 1992 (1^{re} éd. 1961).

Lo stanzino del principe, 1980

Lo stanzino del principe in Palazzo Vecchio : i concetti, le immagini, il desiderio, sous la direction de Marco Dezzi Bardeschi, Florence, 1980.

Starn – Partridge, 1992

Randolph Starn et Loren Partridge, *Arts of Power : Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, coll. « The New Historicism », 1992.

Les Stoïciens, 1997

Les Stoïciens, trad. Émile Bréhier, éd. sous la direction de Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2 vol., 1997 (1^{re} éd. 1962).

Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle, 1999

Le Retour des philosophies antiques à l'âge classique, I, *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, sous la direction de Pierre-François Moreau, Paris Albin Michel, coll. « Idées », 1999.

Storia dell'Università di Pisa, 1993

Storia dell'Università di Pisa, a cura della Commissione rettorale per la storia dell'Università di Pisa, I, 1343-1737, Pise, Pacini, 2 vol., 1993.

Strocchi, 1978

Maria Letizia Strocchi, « Pratinolo alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III », *Paradigma. Studi e testi*, n° 2, 1978, p. 419-438.

Strong, 1991

Roy Strong, *Les Fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, trad. Bruno Cocquio, Le Méjan, Solin, 1991 (éd. originale 1984).

Strong, 1998

Roy Strong, *The Renaissance Garden in England*, Londres, Thames and Hudson, 1998 (1^{re} éd. 1979).

Strozzi, 1587

Giovan Battista Strozzi, *Essequie del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana II*, Florence, Sermartelli, 1587.

Sulzberger, 1956

Suzanne Sulzberger, « Les réunions de plein air », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, 1956-75, vol. I, 1956, p. 377-378.

Summers, 1976

David Summers, *The Sculpture of Vincenzo Danti : A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, thèse de doctorat, Yale University (1970), Ann Arbor, University Microfilms International, 2 vol., 1976.

Supplementum Festivum, 1987

Supplementum Festivum : Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller, sous la direction de James Hankins, John Monfasani et Frederick Purnell, Jr., Binghamton, New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1987.

Swan, 1996

Claudia Swan, « Les fleurs comme *curiosa* », dans *L'Empire de Flore*, 1996, p. 86-99.

Swan, 1998

Claudia Swan, *L'Herbier de la Renaissance*, trad. Danièle Moreau, Genève, Minerva, 1998.

Szafrńska, 1989

Malgorzata Szafrńska, « The Philosophy of Nature and the Grotto in the Renaissance Garden », *Journal of Garden History*, vol. IX, n° 2, p. 76-85.

Szafrńska, 1996

Malgorzata Szafrńska, « Plants and Gardens in the 16th Century », *Pact. Journal of the European Study Group*, n° 42, 1996, p. 105-118.

Taegio, 1554

Bartolomeo Taegio, *Le Risposte*, Milan, Francesco e Giacomino Sesalli, 1554.

Taegio, 1559

Bartolomeo Taegio, *La Villa. Dialogo*, Milan, Francesco Moscheni, 1559.

Taegio, 1564

Bartolomeo Taegio, *Tractatus varii ad Criminales causas pertinentes*, Milan, Antonio degli Antonii, 1564.

Taegio, 1577

Bartolemi Taegio, *Les doctes et subtiles responce*, trad. Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas, Lyon, Barthelemy Honorat, 1577.

Tafari, 1966

Manfredo Tafari, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Rome, Officina, 1966.

Tagliaferri, 1993

Maria Cristina Tagliaferri, « *Hortus Pictus* » dans *Hortus Pictus*, 1993, p. 25-41.

Tagliaferri – Tommasini, 1993

Maria Cristina Tagliaferri et Stefano Tommasini, « *Microcosmos naturae* », dans *Hortus Pictus*, 1993, p. 43-54.

Tagliolini, 1981

Alessandro Tagliolini, « Girolamo Fiorenzuola ed il giardino nelle fonti della metà del '500 », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 295-308.

Tagliolini, 1994

Alessandro Tagliolini, *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Florence, Ponte alle Grazie-La Casa Usher, 1994 (1^{re} éd. 1988).

Targioni Tozzetti, 1780

Giovanni Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Florence, 3 vol. 1730.

Targioni Tozzetti, 1852

Giovanni Targioni Tozzetti, *Notizie sulla storia delle scienze fisiche in Toscana* [version très abrégée du ms. BNCF Targ. 189], éd. Francesco Palermo, Florence, 1852.

Targioni Tozzetti, 1896

Antonio Targioni Tozzetti, *Cenni storici sulla introduzione di varie piante nell'agricoltura ed orticoltura toscana*, Florence, 1896 (1^{re} éd. 1853).

Tasse, 1898-1902

Torquato Tasso, *Le Rime*, éd. Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 4 vol., 1898-1902.

Tasse, 1958

Torquato Tasso, *Dialoghi*, éd. Ezio Raimondi, Florence, Sansoni, 4 vol., 1958.

Tasse, 1964

Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, éd. Luigi Poma, Bari, Laterza, coll. « Scrittori d'Italia », 1964.

Tasse, 1985

Torquato Tasso, *Aminta* (1573), éd. Claudio Varese, Milan, Mursia, coll. « Grande Universale », 1985.

Tasse, 1993

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* (1581), éd. Lanfranco Caretti, Turin, Einaudi, coll. « Tascabili. Classici », 1993 (1^{re} éd. 1971).

Tasse, 1997

Le Tasse, *Discours de l'art poétique* (1587) ; *Discours du poème héroïque* (1594), trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier, coll. « Domaine italien », 1997.

Tateo, 1972

Francesco Tateo, *L'Umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1972.

Tateo, 1988

Francesco Tateo, « Le paysage dans la prose bucolique de Sannazaro », dans *Le Paysage à la Renaissance*, 1988, p. 135-146.

Il teatro dei Medici, 1980

Il Teatro dei Medici, numéro spécial de *Quaderni di Teatro*, vol. II, n° 7, 1980.

Il teatro delle acque, 1992

Il Teatro delle acque, sous la direction de Dalu Jones, Milan/Rome, Electa/Edizioni dell'Elefante, 1992.

Teicher, 1983

Anna Teicher, « Politics and Finance in the Age of Cosimo I : The Public and Private Face of Credit », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. I, p. 343-362.

Telesio, 1965-76

Bernardino Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia* (1565/1570/1586), éd. et trad. italienne Luigi De Franco, Cosenza/Florence, Casa del Libro/La Nuova Italia, 3 vol., 1965-1976.

Tenenti, 1985

Alberto Tenenti, « Figurazione bucolica e realtà sociali (1350-1550 c.) », dans *Origini del dramma pastorale in Europa*, 1985, p. 17-28.

Testa, 1991

Fausto Testa, *Spazio e allegoria nel giardino manierista. Problemi di estetica*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia. Dipartimento di Scienza della letteratura e dell'Arte Medioevale e Moderna », 1991.

Testaverde Matteini, 1980

Annamaria Testaverde Matteini, « Una fonte iconografica francese di Don Vincenzo Borghini per gli apparati effimeri del 1565 », dans *Il teatro dei Medici*, 1980, p. 135-144.

Testaverde Matteini, 1991

Annamaria Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, Milan, Edizioni degli Amici della Scala, coll. « Musica e Teatro », 1991.

Tervarent, 1956

Guy de Schoutheete de Tervarent, « L'origine des fontaines anthropomorphes », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts – Académie royale de Belgique*, vol. XXXVIII, 1956, p. 122-129.

Terwen-Dionisius, 1994

Else M. Terwen-Dionisius, « Date and Design of the Botanical Garden in Padua », *Journal of Garden History*, vol. XIV, n° 4, 1994, p. 213-235.

Théocrite, *Idylles*

Bucoliques grecs, I, *Théocrite*, éd. et trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1972 (1^{re} éd. 1925).

Thomas, 1985

Keith Thomas, *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne (1500-1800)*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1985 (éd. originale 1983).

Thomas d'Aquin, 1965

S. Thomae Aquinatis, *In octos libros Physicorum Aristotelis expositio*, éd. P. M. Maggiolo, Turin/Rome, Marietti, 1965.

Thompson, 1976

Billie Gene Fischer Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli, 1529-1599*, thèse de doctorat, University of Michigan, Ann Arbor/Londres, University Microfilms International, 1976.

Thorndike, 1941

Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, V-VI, *The Sixteenth Century*, New York, Columbia University Press, 3 vol., 1941 (1^{re} éd. 1923).

Tibulle, *Élégies*

Tibulle, *Élégies*, éd. Max Ponchont, trad. Pierre Macris, Paris, La Différence, coll. « Orphée », 1992.

Tissoni Benvenuti, 1980

Antonia Tissoni Benvenuti, « La restauration humaniste de l'églogue : l'école guarinienne à Ferrare », dans *Le Genre pastoral en Europe*, 1980, p. 25-33.

Tolomei, 1978

Claudio Tolomei, *Lettera a Giambattista Grimaldi* (26 juillet 1543), éd. MacDougall, 1978a, p. 12-14.

Tomei, 1995

Maria Antonietta Tomei, « La *domus tiberiana* e i giardini del Palatino : memoria antica per gli Orti Farnesiani », dans *Architecture et jardins*, 1995, p. 39-44.

Tongiorgi Tomasi, 1979

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Inventari della Galleria e attività iconografica dell'orto dei semplici dello studio pisano tra Cinque e Seicento », *Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze*, vol. IV, 1979, p. 21-27.

Tongiorgi Tomasi, 1980

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Il giardino dei semplici dello studio pisano. Collezionismo, scienza e immagine tra Cinque e Seicento », dans *Livorno e Pisa*, 1980, p. 514-526.

Tongiorgi Tomasi, 1983a

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Immagine della natura e collezionismo scientifico nella Pisa medicea », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. I, p. 95-108.

Tongiorgi Tomasi, 1983b

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Projects for Botanical and Other Gardens : A 16th-Century Manual », *Journal of Garden History*, vol. 3, n° 1, 1983, p. 1-34.

Tongiorgi Tomasi, 1984a

Lucia Tongiorgi Tomasi, « “Extra” e “Intus” : progettualità degli orti botanici e collezionismo eclettico tra il XVI e XVII secolo », dans *Il giardino come labirinto della storia*, 1984, p. 48-57.

Tongiorgi Tomasi, 1984b

Lucia Tongiorgi Tomasi, « L'immagine naturalistica a Firenze tra XVI e XVII secolo. Contributo al rapporto “arte-natura” tra manierismo e prima età barocca », dans *Immagini anatomiche e naturalistiche*, 1984, p. 37-67.

Tongiorgi Tomasi, 1989

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Geometric Schemes of Plants Beds and Gardens : A Contribution to the History of the Garden in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », dans *Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, sous la direction d'Irving Lavin, University Park, The Pennsylvania University Press, 3 vol., 1989, vol. I, p. 211-217.

Tongiorgi Tomasi, 1990

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Il giardino, l'orto e il frutteto. Le scienze agricole in Toscana nei disegni, tempere e incisioni dal XVI al XVIII secolo », dans *Flora e Pomona*, 1990, p. 5-29.

Tongiorgi Tomasi, 1991a

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Arte e natura nel Giardino dei Semplici : dalle origini alla fine dell'età medicea », dans Garbari – Tongiorgi Tomasi – Tosi, 1991, p. 115-212.

Tongiorgi Tomasi, 1991b

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Les jardins botaniques aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 77-79.

Tongiorgi Tomasi, 1993a

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Jacopo Ligozzi pittore naturalistico e i suoi ‘ritratti’ di piante », dans *I ritratti di piante*, 1993, p. 11-41.

Tongiorgi Tomasi, 1993b

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica », dans Olmi – Tongiorgi Tomasi, 1993, p. 33-63.

Tongiorgi Tomasi, 1995

Lucia Tongiorgi Tomasi, « Tulipomania, addenda », dans *Il giardino delle Muse*, 1995, p. 79-95.

Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995

Lucia Tongiorgi Tomasi et Fabio Garbari, *Il Giardiniere del Granduca. Storia e immagini del Codice Casabona*, Pise, ETS, coll. « Muse Pisane », 1995.

Tosi, 1989

Alessandro Tosi (éd.), *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Archivio della Corrispondenza degli Scienziati Italiani », 1989.

Toulier, 1989

Bernard Toulier, *Documentation et description*, vol. I de *La Villa Médicis*, sous la direction d'André Chastel et Philippe Morel, Rome, Académie de France à Rome/École française de Rome, 1989.

Tous les savoirs du monde, 1996

Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXI^e siècle [Catalogue de l'exposition de Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 décembre 1996 – 6 avril 1997], sous la direction de Roland Schaer, Paris, Bibliothèque nationale de France/Flammarion, 1996.

Tra magia, scienza e « meraviglia », 1984

Tra magia, scienza e « meraviglia ». *Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII* [Catalogue de l'exposition de Gênes, Palazzo Bianco, 12 juillet – 9 septembre 1984], sous la direction de Lauro Magnani, Gênes, Sagep, 1984.

Trattati di prospettiva, 1985

Trattati di prospettiva, architettura militare, idraulica e altre discipline, Venise, Università Internazionale dell'Arte/Neri Pozza, 1985.

Il trionfo dell'acqua, 1986

Il trionfo dell'acqua. Immagini e forme dell'acqua nelle arti figurative [Catalogue de l'exposition de Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, 4 novembre 1986 – 15 janvier 1987], sous la direction de Grazia Bernini Pezzini, Rome, Paleani, 1986.

Truconio, 1577

Iacopo Truconio, *De peste et pestilenti mobo libri quattuor, in quibus vera cum methodo et cum optimo remedium selectu infantibus, natu grandioribus, adultis et senioribus, ac etiam foetui in utero matris gestato sua preservatio traditur*, Florence, Giorgio Marescotti, 1577.

Tugnoli Pattaro, 1981

Sandra Tugnoli Pattaro, *Metodo e sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldrovandi*, Bologne, Clueb, 1981.

Tugnoli Pattaro, 1993

Sandra Tugnoli Pattaro, « La filosofia naturale di Ulisse Aldrovandi », dans *Hortus Pictus*, 1993, p. 7-24.

Tuzet, 1988

Hélène Tuzet, *Le Cosmos et l'Imagination*, Paris, José Corti, 1988 (1^{re} éd. 1965).

Ubrizsy Savoia, 1995

Andrea Ubrizsy Savoia, « L'Orto di Padova all'epoca del Guilandino », dans *L'Orto botanico di Padova*, 1995, p. 172-195.

Gli Uffizi, 1979

Gli Uffizi. Catalogo generale, sous la direction de Luciano Berti, Florence, Centro Di, 1979.

Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria, 1983

Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria [Actes du colloque de Florence, 20-24 septembre 1982], sous la direction de Paola Barocchi et Giovanna Ragionieri, Florence, 2 vol., 1983.

Ulivi, 1966

Ferruccio Ulivi, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Florence, Leo S. Olschki, 1966.

Ulivi, 1981

Ferruccio Ulivi, « I giardini del Tasso », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 309-318.

Vaccaro, 1998

Antonio Vaccaro, *Carlo Gesualdo, Principe di Venosa. L'uomo e i tempi*, Venosa, Orsanna, 1998.

Vaccaro, 1991

Vincenzo Vaccaro, « La Dimora del Re del Mondo : la Fontana dell'Isola », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 107-112.

Varchi, 1590

Benedetto Varchi, *Lezzioni (...) lette da lui pubblicamente nell'Accademia fiorentina, sopra diverse materie, politiche e filosofiche*, Florence, Giunti, 1590.

Varchi, 1960

Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1549), éd. Barocchi, 1960-62, vol. I, 1960, p. 1-82.

Varchi, 1973

Benedetto Varchi, *Libro della Beltà e Grazia* (vers 1543), éd. Barocchi, 1971-77, vol. II, 1973, p. 1671-1681 (également dans Barocchi, 1960-62, vol. I, p. 83-91).

Varchi, 1975

Benedetto Varchi, *Lezione sopra un sonnetto di Michelangelo* (1549), éd. Barocchi, 1971-77, vol. II, 1975, p. 1322-1341.

Varoli Piazza, 1991

Sofia Varoli Piazza, « Siepi, spalliere e boschetti sempreverdi. La struttura vegetale del Giardino di Boboli », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 265-276.

Varron, *Agronomie*

Marcus Terentius Varro, *On Agriculture [Rerum rusticarum]*, éd. et trad. anglaise William David Hooper, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 1993 (1^{re} éd. 1993).

Vasari, 1882

Giorgio Vasari, *Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezze Serenissime* (Florence, Giunti, 1588), éd. Gaetano Milanesi dans *Le Opere di Giorgio Vasari*, Florence, Sansoni, 9 vol., 1878-1885, vol. VIII, 1882, p. 7-255.

Vasari, 1967

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (Florence, Giunti, 1568), éd. Paola Della Pergola, Luigi Grassi, Giovanni Previtali et Aldo Rossi, Novare, Istituto

- Geografico De Agostini, 9 vol., 1967 (1^{re} éd. Milan, Edizioni per il Club del Libro, 1962-1966).
- Vasari, 1981-89
Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568), trad. sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 12 vol., 1981-1989.
- Vasari, 1991
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (Florence, Lorenzo Torrentino, 1550), éd. Luciano Bellosi et Aldo Rossi, Turin, Einaudi, coll. « Tascabili. Classici », 2 vol., 1991 (1^{re} éd. 1986).
- Vasić Vatovec, 1980
Corinna Vasić Vatovec, « Magia ed empirismo nella concezione del giardino cinquecentesco », dans *Il potere e lo spazio : riflessioni di metodo e contributi*, 1980, p. 203-217.
- Vasić Vatovec, 1984
Corinna Vasić Vatovec, *L'Ambrogiana. Una villa dai Medici ai Lorena*, Florence, Karta, 1984.
- Vasoli, 1968
Cesare Vasoli, *La dialettica e la retorica nell'Umanesimo. Invenzione e metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Milan, Feltrinelli, 1968.
- Vasoli, 1985
Cesare Vasoli, « A proposito di scienza e tecnica nel Rinascimento », dans *Leonardo nella scienza e nella tecnica*, 1975, p. 283-300.
- Vasoli, 1985
Cesare Vasoli, « Tra mito dell'amore e ritorno all'età dell'oro. Considerazioni sulla cultura del tardo Quattrocento », dans *Origini del dramma pastorale in Europa*, 1985, p. 29-40.
- Védrine, 1967
Hélène Védrine, *La Conception de la nature chez Giordano Bruno*, Paris, Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1967.
- Védrine, 1990a
Hélène Védrine, « Della Porta et Bruno. Sur la Nature et la Magie », dans *Giovan Battista Della Porta*, 1990, p. 243-259.
- Védrine, 1990b
Hélène Védrine, *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 1990.
- Védrine, 1996
Hélène Védrine, *Philosophie et magie à la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 1996.
- Vérin, 1993
Hélène Vérin, *La Gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.
- Ventura, 1969
Angelo Ventura, « Aspetti storico-economici della villa veneta », dans *La villa : genesi e sviluppo*, 1969, p. 65-77.

Venturi, 1979

Gianni Venturi, *Le scene dell'Eden. Teatro, arte e giardini nella letteratura italiana*, Ferrare, Italo Bovolenta, 1979.

Venturi, 1981

Gianni Venturi, « Il giardino e la letteratura : saggi d'interpretazione e problemi metodologici », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 251-277.

Venturi, 1982

Gianni Venturi, « “*Picta poësis*” : ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento », dans *Il paesaggio*, 1982, p. 663-749.

Venturi, 1985

Gianni Venturi, « Un'isola tra utopia e realtà », dans *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative* [Catalogue de l'exposition de Ferrare, 6 septembre – 15 novembre 1985], sous la direction d'Andrea Buzzoni, Bologne, Nuova Alfa, 1985, p. 173-178.

Venturi, 1991

Gianni Venturi, « Origines et développement du “jardin secret” », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 84-86.

Venturi, 1999

Gianni Venturi, « Armide ou le paysage au miroir », dans *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet* [Actes du colloque du musée du Louvre, 13-14 novembre 1996], sous la direction de Giovanni Careri, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, 1999 p. 229-249.

Venturi Ferriolo, 1989

Massimo Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milan, Guerini e Associati, coll. « Kepos », 1989.

Venturi Ferriolo, 1997a

Massimo Venturi Ferriolo, « *Ingenium et genius loci*. Villa d'Este, paesaggio particolare », dans *Il paesaggio dell'estetica. Teorie e percorsi* [Actes du colloque de l'université de Sienne, mai 1996], Turin, Trauben, 1997, p. 367-375.

Venturi Ferriolo, 1997b

Massimo Venturi Ferriolo, « Joachim Ritter et la théorie du cosmos comme “fondement du paysage” », trad. Saverio Ansaldi, introduction à Ritter, 1997, p. 22-33 (éd. originale 1994).

Venturi Ferriolo, 1999a

Massimo Venturi Ferriolo, « Définir il paesaggio », dans *Paesaggio e paesaggi veneti*, 1999, p. 15-22.

Venturi Ferriolo, 1999b

Massimo Venturi Ferriolo, « Paesaggi antichi », dans *Paesaggi. Percorsi tra muto natura e storia*, 1999, p. 13-22.

Venturi Ferriolo, 1999c

Massimo Venturi Ferriolo, « Natura e paesaggi », dans *Paesaggi. Percorsi tra muto natura e storia*, 1999, p. 101-114.

Verbeke, 1945

Gérard Verbeke, *L'Évolution de la doctrine du pneuma du stoïcisme à saint Augustin. Étude philosophique*, Paris, Desclée de Brouwer/Louvain, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1945.

Verde, 1983

Armando F. Verde O.P., « Il “parere” del 1587 di Francesco Verino sullo Studio pisano », dans *Firenze e la Toscana dei Medici*, 1983, vol. I, p. 71-94.

Vérité et illusion dans le théâtre, 1983

Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance, sous la direction de Marie-Thérèse Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, coll. « Centre de recherches sur la Renaissance », 1983.

Vezzosi, 1985

Alessandro Vezzosi, « Pratolino d'avanguardia : *Fonti d'ingegni stupori e controveleni* », dans *La fonte delle fonti*, 1985, p. 49-67.

Vezzosi, 1986a

Alessandro Vezzosi, « Premessa documentaria al catalogo », dans *Il concerto di statue*, 1986, p. 89-93.

Vezzosi, 1986b

Alessandro Vezzosi, « Pratolino d'“Europa”, degli antichi e dei moderni », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 19-25.

Vezzosi, 1988

Alessandro Vezzosi, « Ingegni di meraviglia », dans *Risveglio di un colosso*, 1988, p. 24-37.

Vezzosi, 1990

Alessandro Vezzosi, « Inediti e rari per il Gigante di Pratolino », dans *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 34-68.

Vickers, 1988

Brian Vickers, « Rhetoric and Poetics », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1988, p. 715-745.

Videau, 1997

Anne Videau, « Fonctions et représentations du paysage dans la littérature latine », dans *Les Enjeux du paysage*, 1997, p. 32-53.

Vieri, 1568

Francesco de' Vieri (dit Verino secondo), *Discorso del soggetto, del numero, dell'uso e della dignità et ordini degl'habiti dell'animo, cioè dell'arti, dottrine morali, scienze speculative e facoltà stormentali*, Florence, Giunti, 1568.

Vieri, 1573

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Trattato delle Meteore*, Florence, Marescotti, 1573 (édition revue et amplifiée dans Vieri, 1582).

Vieri, 1574

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Il Primo libro della nobiltà*, Florence, Giorgio Marescotti, 1574.

Vieri, 1576a

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Compendio della dottrina di Platone, in quello che ella è conforme con la fede nostra*, Florence, Giorgio Marescotti, 1576 (rééd. 1577).

Vieri, 1576b

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Discorso intorno a' demonii, volgarmente chiamati spiriti* [traduit du latin par Pietro Gambarelli], Florence, Bartolomeo Sermatelli, 1576.

Vieri, 1579

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Trattato delle lode, dell'honore, della fama et della gloria* [titre courant : *Del premio della virtù*], Florence, Giorgio Marescotti, 1579 (rééd. 1580).

Vieri, 1580

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Discorso della grandezza e felice fortuna di una gentilissima (...) donna qual fu chiamata M. Laura*, Florence, Giorgio Marescotti, 1580 (rééd. 1581).

Vieri, 1581

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Lezzione per recitarla nell'Accademia fiorentina, nel consolato di M. Federigo Strozzi, l'anno 1580, dove si ragiona delle idee e delle bellezze*, Florence, Giorgio Marescotti, 1581.

Vieri, 1582

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Trattato nel quale si contengono i tre primi libri delle Metheore, nuovamente ristampati, et da lui corretti con l'aggiunta del quarto Libro*, Florence, Giorgio Marescotti, 1582.

Vieri, 1586

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Discorsi delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore*, Florence, Giorgio Marescotti, 1586 (rééd. 1587).

Vieri, 1587

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Compendio della civile et regale potestà, con alcune notitie dell'arte militare e di quella de gli oratori*, Florence, Giorgio Marescotti, 1587 (1^{re} éd. 1584).

Vieri, 1588

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Discorso delle bellezze (...) recitato (...) nell'Accademia degli Svegliati in Pisa*, Florence, Sermartelli, 1588.

Vieri, 1589

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Ragionamento de l'eccellenze et de più maravigliosi artifizii della magnanima professione della filosofia*, Florence, Giorgio Marescotti, 1589.

Vieri, 1590

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), *Vere conclusioni di Platone conformi alla dottrina christiana et a quella d'Aristotile*, Florence, Giorgio Marescotti, 1590 (1^{re} éd. 1589).

Vieri, 1971

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), « Ragionamento dell'arti » (Vieri, 1586, p. 128-153), éd. Barocchi, 1971-77, vol. I, 1971, p. 168-184.

Vieri, 1973

Francesco de' Vieri, *Lezzioni d'Amore* (1566), éd. John Colaneri, Munich, Wilhelm Fink, coll. « Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte », 1973.

Vieri, 1977

Francesco de' Vieri (dit Verino Secondo), « Delle maravigliose opere di Pratolino » (Vieri, 1586, p. 8 et 23-55), éd. Barocchi, 1971-77, vol. III, 1977, p. 3400-3420.

Vieri, 1830

Francesco [di Michele] de' Vieri, *Ragionamento avuto nell'Accademia fiorentina sopra il sonetto del "Sonno" di Monsignore Giovanni della Casa, fin qui inedito*, éd. Domenico Moreni, Florence, Stamperia Magheri, 1830.

Vigarello, 1985

Georges Vigarello, *Le Propre et le Sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 1985.

Vigarello, 1999

Georges Vigarello, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 1999 (1^{re} éd. 1993).

La villa : genesi e sviluppo, 1969

La villa : genesi e sviluppo, dans *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura andrea Palladio*, vol. XI, 1969, p. 11-262.

La Villa Lante di Bagnaia, 1961

Angelo Cantoni, Francesco Fariello, Maria Vittoria Brugnoli et Giuliano Briganti, *La Villa Lante di Bagnaia*, Milan, Electa, 1961.

Villa Medici : il sogno di un cardinale, 1999

Villa Medici : il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici [Catalogue de l'exposition de Rome, Villa Médicis, 17 novembre 1999 – 5 mars 2000], sous la direction de Michel Hochmann, Rome, Accademia di Francia a Roma/De Luca, 1999.

La Villa Médicis, 1991

La Villa Médicis, sous la direction d'André Chastel et Philippe Morel, Rome, Académie de France à Rome/École française de Rome, vol. II : *Études*, 1991.

Ville et campagne, 1977

Danielle Boillet, José Guidi, Alain Godard et Élisabeth Murlot, *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance. II – Le courtisan travesti*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Centre de recherche sur la Renaissance italienne », 1977.

Virey, 1999

Claude-Énoch Virey, *Vers itinéraires Allant de France en Italie. 1592 ; Vers itinéraires Allant de Venise à Rome. 1593*, éd. Anna Bettoni, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1999.

Virgile, *Bucoliques*

Virgile, *Bucoliques*, éd. et trad. Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1983 (1^{re} éd. 1967).

Virgile, *L'Énéide*

Virgile, *L'Énéide*, éd. et trad. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 3 vol., 1977-1980.

Virgile, *Géorgiques*

Virgile, *Géorgiques*, trad. Eugène de Saint-Denis, introduction Jackie Pigeaud, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en Poche », 1998.

Viscogliosi, 1990

Alessandro Viscogliosi, « Gli Orti farnesiani : cento anni di trasformazione (1537-1635) », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, 1990, p. 299-339.

Vitale, 1639

Salvatore Vitale, *Annales Sardiniae*, Florence, Sermartelli, 1639.

Vitruve, *Architecture* (éd. 1969-99)

Vitruve, *De l'architecture*, éd. et trad. Louis Callebaut, Philippe Fleury, Pierre Gros *et al.*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 8 vol. parus, 1969-1999, publication en cours.

Vitruve, *Architecture* (éd. 1962-70)

Vitruvius, *On Architecture* [*De architectura*], éd. et trad. anglaise Frank Granger, Londres/Cambridge (Mass.), William Heinemann Ltd/Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 2 vol., 1962-1970 (1^{re} éd. 1931).

Vitruve – Barbaro, 1567

I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro, Venise, Francesco de' Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, 1567 (1^{re} éd. 1556) (fac-similé Rome, Bardi, 1999).

Vivoli, 1986

Carlo Vivoli, « Dani, Iacopo », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960-99, vol. XXXII, 1986, p. 584-585.

Volpi, 1995

Caterina Volpi, *Pirro Ligorio e i giardini a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, Rome, Università degli Studi di Roma « La Sapienza »/Lithos, 1995.

Walker, 1988

Daniel Pickering Walker, *La Magie spirituelle et angélique de Ficin à Campanella*, trad. Marc Rolland, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Hermétisme », 1988 (éd. originale 1958).

Wallace, 1988

William A. Wallace, « Traditional Natural Philosophy », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1988, p. 201-235.

Warburg, 1996

Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, éd. Gertrud Bing, trad. Emma Cantinori, Florence, La Nuova Italia, coll. « Paperbacks Classici », 1996 (éd. originale 1932).

Watelet, 1774

Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, Saillant et Nyon, Pissot, 1774.

Weinberg, 1961

Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 2 vol., 1961.

Weinberg, 1970-74

Bernard Weinberg (éd.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, coll. « Scrittori d'Italia », 3 vol., 1970-1974.

Wilde, 1977

Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris, Stock, 2 vol., 1977.

Wiles, 1933

Bertha Harnes Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1933 (rééd. 1975).

Wind, 1992

Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992 (éd. originale 1958, revue en 1968).

Wittkower, 1963

Rudolf Wittkower, « L'Arcadia e il giorghionismo », dans *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano* [Actes du colloque de Venise, 1960], sous la direction de Vittore Branca, Florence, Sansoni, 1963, p. 473-484.

Wittkower, 1991

Rudolf et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. Daniel Arasse, Paris, Macula, 1991 (éd. originale 1963).

Wittkower, 1994

Rudolf Wittkower, *Principi architetonici nell'età dell'Umanesimo*, trad. Renato Pedio, Turin, Einaudi, coll. « Tascabili. Saggi » (éd. originale 1962).

Wotton, 1624

Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, Londres, John Bill, 1624 (fac-similé Farnborough, Gregg, 1969).

Wright, 1976

David Roy Edward Wright, *The Medici Villa at Olmo a Castello : Its History and Iconography*, thèse de doctorat, Princeton University, 2 vol., 1976.

Wright, 1991

David Roy Edward Wright, « The Boboli Garden in the Evolution of European Garden Design : A Study in Practical Function and Organizing Structure », dans *Boboli 90*, 1991, vol. I, p. 311-322.

Wright, 1996

David Roy Edward Wright, « Some Medici Gardens of the Florentine Renaissance : An Essay in Post-aesthetic Interpretation », dans *The Italian Garden : Art, Design and Culture*, 1996, p. 49-59.

Xénophon, *Économique*

Xénophon, *Économique*, éd. et trad. Pierre Chantraine, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1993 (1^{re} éd. 1949).

Yates, 1967

Frances A. Yates, « The Hermetic Tradition in Renaissance Science », dans *Art, Science, and History in the Renaissance*, 1967, p. 255-274.

Yates, 1969

Frances A. Yates, *Theatre of the World*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1969.

Yates, 1975

Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975 (éd. originale 1966).

Yates, 1987

Frances A. Yates, *La Philosophie occulte à l'époque élisabéthaine*, trad. Laure de Lestrang, Paris, Dervy-Livres, coll. « Théosophie chrétienne », 1988 (éd. originale 1979).

Yates, 1988

Frances A. Yates, *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, trad. Marc Rolland, Paris, Dervy-Livres, coll. « Théosophie chrétienne », 1988 (éd. originale 1964).

Yates, 1989

Frances A. Yates, *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, trad. J.-Y. Pouilloux et A. Huraut, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 1989 (éd. originale 1975).

Zambelli, 1974

Paola Zambelli, « Le problème de la magie naturelle à la Renaissance », dans *Magia, astrologia e religione nel Rinascimento*, 1974, p. 48-82 (repris dans Zambelli, 1996, p. 121-152).

Zambelli, 1996

Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Venise, Marsilio, coll. « Supertascabili », 1996 (1^{re} éd. 1991).

Zangheri, 1971

Luigi Zangheri, « Le “piante de condotti” dei giardini di Castello e la Petraia », *Bolletino degli Ingegneri*, vol. XIX, 1971, n° 4, p. 1-8.

Zangheri, 1977

Luigi Zangheri, « Per una lettura iconologica di Pratolino », *Antichità viva*, vol. XVI, n° 4, 1977.

Zangheri, 1979

Luigi Zangheri, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Florence, Gonelli, 2 vol., 1979 (rééd. 1987).

Zangheri, 1980

Luigi Zangheri, « L'architettura dell'Impero », dans *Il potere e lo spazio*, 1980, p. 135-146.

Zangheri, 1981

Luigi Zangheri, « L'acqua a Pratolino, da elemento naturale ad artificio “maraviglioso” (Analisi fondata sulle piante dei condotti conservate a Praga) », dans *Il giardino storico italiano*, 1981, p. 355-361.

Zangheri, 1984

Luigi Zangheri, « Suggestioni e fortuna dei teatrini di automi. Pratolino come una Broadway manierista », *Quaderni di teatro*, année VII, n° 25, 1984, p. 78-84.

Zangheri, 1985

Luigi Zangheri, « Salomon de Caus e la fortuna di Pratolino nell'Europa del primo Seicento », dans *La fonte delle fonti*, 1985, p. 35-43.

Zangheri, 1986a

Luigi Zangheri, « Lo splendore di Pratolino e Francesco I de' Medici », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 15-18.

Zangheri, 1986b

Luigi Zangheri, « I giardini d'Europa : una mappa della fortuna medicea nel XVI e XVII secolo », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 82-91.

Zangheri, 1986c

Luigi Zangheri, « L'artificio paesaggistico nel Parco di Joseph Frietsch », dans *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 118-123.

Zangheri, 1987a

Luigi Zangheri, « La fortuna dei giardini medicei in Europa », dans *Protezione e restauro del giardino storico*, 1987, p. 137-141.

Zangheri, 1987b

Luigi Zangheri, « Tra abilità e tecnologia : l'acqua nelle grotte del manierismo », dans *Arte delle grotte*, 1987, p. 9-14.

Zangheri, 1989

Luigi Zangheri, *Ville della Provincia di Firenze. La città*, Milan, Rusconi, coll. « Ville italiane », 1989.

Zangheri, 1990

Luigi Zangheri, « Il punto delle indagini storiche sull'Appennino », dans *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 11-17.

Zangheri, 1991a

Luigi Zangheri, « *Naturalia et curiosa* dans les jardins du XVI^e siècle », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 55-63.

Zangheri, 1991b

Luigi Zangheri, « Les jardins de Buontalenti entre la science des ingénieurs et l'art du théâtre », dans *Histoire des jardins*, 1991, p. 92-95.

Zangheri, 1991c

Luigi Zangheri, « Vasari e la Grotta Grande », dans *Boboli 90*, 1991, vol. II, p. 397-402.

Zangheri, 1995

Luigi Zangheri, « La fortuna europea di Pratolino », dans *Architecture et jardins*, 1995, p. 87-91.

Zangheri, 1998a

Luigi Zangheri, « Gli Ufficiali di Sanità e l'igiene pubblica », dans *La legislazione medicea sull'ambiente*, 1994-98, vol. IV, 1998, p. 199-208.

Zangheri, 1998b

Luigi Zangheri, « Pratolino : historia y restauraciones », dans *Felipe II : el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, 1998a, p. 467-485.

Zangheri, 1999

Luigi Zangheri, « Restauri e interventi alle fabbriche di Pratolino », dans *Pratolino tra passato e presente*, 1999, p. 9-15.

Zocchi, 1981

Giuseppe Zocchi, *Vedute di Firenze e d'altri luoghi della Toscana* (Florence, 1744), fac-similé, éd. Rainer Michael Mason, Florence, LEF, 1981.

Zonta, 1980

Giuseppe Zonta (éd.), *Trattati d'amore del Cinquecento*, Bari, Laterza, coll. « Scrittori d'Italia », 1980 (1^{re} éd. 1912).

Bibliographie

Zorzi, 1977

Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin, Einaudi, 1977.

Zuccari, 1607/1961

Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti, divisa in due libri*, Turin, 1607, facsimilé reproduit dans *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, éd. Detlef Heikamp, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Fonti per lo studio della storia dell'arte », 1961.

Postface bibliographique (2008)

Près de dix ans se sont écoulés depuis la rédaction de ce travail, achevée en novembre 2000. L'intervalle a permis à l'auteur de poursuivre quelques unes des pistes esquissées et d'affiner certaines analyses, mais aussi de faire évoluer ses propres préoccupations en explorant d'autres terrains et en renouvelant ses centres d'intérêt. Par ailleurs, l'ambition encyclopédique de l'étude et le soin apporté à détailler les matériaux et les problèmes traités avaient conduit à un résultat excédant, sans nul doute, les limites du genre pratiqué... Le temps viendra, bientôt, de reprendre ce dossier sous une autre forme et avec davantage de concision, de poser certaines questions de manière différente et d'en soulever d'autres. Néanmoins, il a paru utile de donner dès à présent à ce travail une meilleure diffusion grâce aux ressources électroniques qui se sont récemment développées. Si le texte n'a pas été modifié en dehors d'une révision purement formelle, cette nouvelle édition donne l'occasion d'apporter quelques nuances, de suggérer une mise en perspective à posteriori sur des points précis et, surtout, de signaler, sans prétention d'exhaustivité, les publications relatives aux sujets abordés par ce travail, en suivant l'ordre où ceux-ci avaient été envisagés au fil de l'étude.

Avant-propos

L'enquête avait été placée sous l'égide de l'« histoire de l'art élargie » promue par André Chastel, mais elle aurait pu également se réclamer de l'« histoire générale » dont Michel Foucault formula le vœu dans *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, et, plus fortement encore, de l'« histoire culturelle » telle qu'elle s'est récemment développée. Depuis l'époque où Ernst H. Gombrich s'attachait à en tracer les contours en la détachant de l'hégélianisme de la *Kulturgeschichte* héritée de Burckhardt – dans une conférence publiée la même année que le livre de Foucault et intitulée *En quête de l'histoire culturelle*, trad. Patrick Joly, Paris, Gérard Monfort, 1992 (éd. originale 1969) –, ce champ de recherche a pris une importance considérable et acquis une visibilité croissante, aussi bien dans le monde anglo-saxon (voir par exemple Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 1997) qu'en France, donnant notamment lieu à un ouvrage collectif ayant valeur de manifeste et de bilan critique (*Pour une histoire culturelle*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Éditions du Seuil, 1997), puis à des réflexions historiographiques spécifiques (Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007 (1^{re} éd. 2004) ; Philippe Poirrier, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 ; Jean-Pierre Rioux, « Histoire culturelle », dans *Dictionnaire des sciences humaines*, sous la direction de Sylvie Mesure et

Patrick Sautran, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 549-552). Selon la définition souvent citée de Jean-François Sirinelli, « l'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentations du monde au sein d'un groupe humain dont la nature peut varier – nationale ou régionale, sociale ou politique –, et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature –, mais aussi un monde codifié – les valeurs, la place du travail et du loisir, la relation à autrui –, contourné – le divertissement –, pensé – par les grandes constructions intellectuelles –, expliqué – par la science – et partiellement maîtrisé – par les techniques –, doté d'un sens – par les croyances et les systèmes religieux ou profanes, voire les mythes –, un monde légué, enfin, par les transmissions dues au milieu, à l'éducation, à l'instruction » (Jean-François Sirinelli, « Introduction », dans *Histoire des droites en France*, II, *Cultures*, sous la direction de Jean-François Sirinelli, Paris, Gallimard, 1992, p. III). Ce programme rejoint celui tracé par Roger Chartier à propos de l'histoire des représentations collectives, entendant notamment rendre compte des « pratiques qui visent à faire reconnaître une identité sociale, à exhiber une manière propre d'être au monde, à signifier symboliquement un statut et un rang » (Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales E.S.C.*, vol. XLIV, n° 6, novembre-décembre 1989, p. 1505-1520, repris dans *Au Bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 78 ; voir de même Roger Chartier, « Représentations (Histoire des) », dans *Dictionnaire des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 1005-1007).

Il est clair que les jardins méritent d'entrer dans le champ d'observation « panoramique » ainsi cadré, et c'est précisément ce qu'entendait proposer cette étude sur l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle, suivant un positionnement épistémologique qui pourrait aujourd'hui être affirmé avec encore plus de vigueur, comme nous l'avons fait, avec mon amie Monique Mosser, en militant pour une approche « holistique » susceptible de rendre compte des jardins en tant que lieu de cristallisation de phénomènes et d'enjeux complexes, dont l'analyse exige de poursuivre l'effort, engagé depuis quelques décennies, de décloisonnement des disciplines qui sont susceptibles d'éclairer leur place dans la culture et la société d'une époque, les discours et les pratiques dont ils forment le support (Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 73-76, janvier-juin 2007, dossier *Art et espace*, sous la direction de Milovan Stanic, p. 59-75 ; version électronique disponible à l'adresse : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00167922>). Le parti pris méthodologique de l'interdisciplinarité ici défendu, en accord avec les suggestions de l'historiographie anglo-saxonne rassemblées sous la bannière des « *cultural landscape studies* » (Dianne Harris, « The Postmodernization of Landscape : A Critical Historiography », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. LVIII, n° 3, 1999, p. 434-443), de même que la prise en considération de « contextes » à échelles et dimensions multiples, se retrouvent dans d'autres

recherches récentes en France sur les jardins, parmi lesquelles il faut surtout citer le volume dirigé par Georges Farhat sur la culture paysagère de l'époque d'André Le Nôtre (*André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, sous la direction de Georges Farhat, Sceaux, Musée de l'Île-de-France/Domaine de Sceaux, 2006). Si les ambitions convergent, les voies suivies diffèrent cependant. Cet excellent recueil d'articles entend fournir au lecteur des « éclairages partiels, dans une grille de lecture multiple. De cette pensée plurielle, analogue polyphonique des *Fragments d'un discours amoureux*, émerge un paysage mouvant, reflet d'une culture en perpétuelle évolution et, cependant, traversé par de longues constantes » (Georges Farhat, « La culture d'André Le Nôtre (1613-1700). Introduction », *ibid.*, p. 7-19, ici p. 8). L'étude tentée à partir du cas exemplaire de Pratolino se proposait plutôt, grâce à l'abondance de la documentation et aux acquis des contributions précédentes, d'expérimenter une démarche « prismatique » qui, tout en démultipliant les points de vue, n'en cherchât pas moins, dans toute la mesure du possible, à les articuler entre eux. C'est moins sous les auspices de Roland Barthes que ceux de Georges Perec et de sa « tentative d'épuisement d'un lieu », menée naguère par sur la place Saint-Sulpice, que l'on aurait pu métaphoriquement se placer – étant entendu qu'il ne s'agit pas d'épuiser le lieu, de le vider de tout contenu, mais bien d'en révéler la substance... Huit ans plus tard, l'auteur conserve la même conviction que celle récemment exprimée par une spécialiste de l'histoire italienne, à savoir « qu'il peut y avoir une voie entre la recherche pointue et la compilation, que la réflexion d'ensemble n'est pas forcément superficielle ou arasante, que le discours historique a aussi pour fonction, par la mise en perspective des problèmes et l'articulation d'informations nombreuses, de produire une lecture globalisante » (Élisabeth Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 13). Tentative totalisante, mais non « totalitaire », puisque dénuée de la prétention à ériger un quelconque système hiérarchique à partir des facteurs mis en avant par l'analyse, renonçant à l'illusion de trouver un plan explicatif auquel les autres seraient réductibles, même si l'une des clés de lecture, l'exploitation politique des représentations culturelles de la nature, a pu servir de fil conducteur, suivi par intermittence.

Saluée comme l'une des premières études mettant en relief l'importance de Pratolino dans la culture du XVI^e siècle, l'œuvre magistrale publiée par Eugenio Battisti en 1962 vient d'être rééditée (*L'antirinasimento*, Turin, Arago, 2 vol., 2005), tandis que de nombreux articles que l'historien de l'art avait consacrés au jardin et au paysage ont été rassemblés par sa veuve en un volume des plus stimulants (Eugenio Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, éd. Giuseppa Saccaro Del Buffa, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2004), qui comprend entre autres l'essai pionnier sur le « naturalisme » du jardin au XV^e siècle (Battisti, 1972), dans sa version italienne (« Dalla 'Natura artificiosa' alla 'Natura artificialis' », p. 3-50).

Le développement de l'histoire des jardins amorcé depuis les années 1980 s'est largement poursuivi – c'est ainsi qu'en 2004 a vu le jour le premier périodique dévolu à ce

domaine en France : *Polia, revue de l'art des jardins*. On trouvera un bilan provisoire des problèmes soulevés et des méthodes pratiquées en France dans l'éditorial de Monique Mosser, « L'histoire des jardins : enjeux, débats et perspectives », dans *Des Jardins*, numéro thématique de la *Revue de l'art*, n° 129, 2000, p. 5-13, et dans mon article « Questions et méthodes de l'histoire des jardins en France », dans *A 25 anni dalle Carte di Firenze : esperienze e prospettive* [Actes du colloque de Cinisello Balsamo, 9-10 novembre 2006], sous la direction de Lionella Scazzosi et Laura Sabrina Pelisetti, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », à paraître. Outre l'ouverture déjà évoquée vers les problématiques d'histoire culturelle, l'évolution des recherches a notamment été marquée par l'émergence de l'archéologie des jardins, discipline de plus en plus sollicitée dans les chantiers de restauration et les entreprises de conservation et associée à de multiples méthodologies, telles que l'analyse micro-stratigraphique, la dendrochronologie, la palynologie, la malacologie, la prospection géophysique ou encore l'ethnobotanique ; ce domaine d'étude a fait l'objet du dossier *L'Archéologie des jardins*, sous la direction de Frédérique Boura, dans *Les Nouvelles de l'archéologie*, n° 83-84, 2001, p. 5-63.

Concernant l'historiographie des jardins italiens, je n'avais pas eu connaissance des essais de synthèse de David R. Coffin, « The Study of the History of the Italian Garden until the First Dumbarton Oaks Colloquium », et Mirka Beneš, « Recent Developments and Perspectives in the Historiography of Italian Gardens », dans *Perspectives on Garden Histories*, sous la direction de Michel Conan, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 1999, respectivement p. 27-35 et p. 37-76. On notera que de nombreuses contributions de David R. Coffin (1918-2003) viennent d'être réunies dans le recueil *Magnificent Buildings, Splendid Gardens*, éd Vanessa Bezemer Sellers, Princeton (N.J.), Department of Art and Archaeology, Princeton University/Princeton University Press, 2008. Toujours à propos de cette dimension historiographique, deux rencontres internationales ont fait le point sur l'état des connaissances : voir *A 25 anni dalle Carte di Firenze : esperienze e prospettive*, op. cit., et *Recent Issues in Italian Garden Studies : Sources, Methods and Theoretical Perspectives* [Actes du colloque de Washington, 19-20 octobre 2007], sous la direction de Michel Conan, Washington (D.C.)/Cambridge (Mass.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection/Harvard University Press, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », à paraître. Pour les jardins italiens, on dispose désormais d'un répertoire bibliographique portant sur vingt-cinq ans de publications, sous la forme d'une base de données numérique, assorties de commentaires par grands secteurs de recherche : *Bibliografia del giardino e del paesaggio, 1980-2005*, sous la direction de Lucia Tongiorgi Tomasi et Luigi Zangheri, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2008. Inaugurée en 2000, cette collection de la prestigieuse maison d'édition témoigne de la vitalité des recherches dans la péninsule ; on y trouve notamment un recueil d'études de Luigi

Zangheri, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2003. Par comparaison, il n'existe pas de dépouillement systématique de la production française récente : la *Bibliographie de l'art des jardins* d'Ernest de Ganay (rééditée dans le volume *Entre bibliothèque et jardin*, éd. Monique Mosser et Josiane Sartre, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « jardins et paysages », 2005), complétée jusqu'en 1951 et restée inédite jusqu'en 1989, reste néanmoins utile pour sa compilation quasiment exhaustive des écrits consacrés en français à l'art des jardins depuis l'aube de l'imprimerie jusqu'au milieu du XX^e siècle. Enfin, la recherche italienne s'est également illustrée par des enquêtes systématiques exemplaires, parmi lesquelles il convient de citer un colossal travail d'inventaire des grottes et des nymphées à l'échelle nationale, piloté par le Comitato nazionale per lo studio e la conservazione dei giardini storici – organe consultatif du Ministero per i beni e le attività culturali –, avec le concours de nombreuses institutions. Ce recensement a abouti à la publication d'un atlas en deux volumes, couvrant respectivement l'Italie du sud et du nord, avec pour chaque région un essai introductif puis une série de fiches historiques, descriptives et éventuellement interprétatives, classées par provinces (*Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia : Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, sous la direction de Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo et Maria Adriana Giusti, Milan, Electa, 2001, et *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia : Italia settentrionale, Umbria e Marche*, sous la direction de Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo et Maria Adriana Giusti, Milan, Electa Milan, 2002). Cet ensemble traite d'un patrimoine considérable toutes époques confondues, parmi lequel les grottes de la Renaissance toujours conservées figurent en bonne place.

Parmi les publications générales à propos des jardins de la Renaissance – catégorisation pour laquelle une périodisation synthétique est brièvement proposée par Tim Richardson, « What is a Renaissance Garden ? », *Apollo*, vol. CLXII, n° 521, 2005, p. 24-33 –, on retiendra notamment deux recueils collectifs : d'une part *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, sous la direction de Mirka Beneš et Dianne Harris, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, qui reflète les tendances de la recherche aux États-Unis et contient en particulier l'essai de Suzanne B. Butters, « Pressed Labor and Pratolino : Social Imagery and Social Reality at a Medici Garden », p. 61-87 ; de l'autre *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti* [Actes du colloque de Ferrare, 13-15 décembre 2005], sous la direction de Gianni Venturi et Francesco Ceccarelli, Florence, Olschki, coll. « Ferrara paesaggio estense », 2008, où se trouvent notamment réunies des contributions de jeunes spécialistes italiens et français. Les travaux portant sur l'Angleterre durant cette période se sont multipliés : voir le numéro spécial *Tudor Gardens* [Actes du colloque de Londres, juin 1998], *Garden History*, vol. XXVII, n° 1, 1999, le livre de Paula Henderson, *The Tudor House and Garden : Architecture and Landscape in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, le dossier rassemblé dans la revue *Garden History*, vol. XXXVI, n° 1, 2008, ou encore l'article de Kristina Taylor, « The Earliest

Wildernesses : Their Meanings and Developments », *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. XXVIII, n° 2, 2008, p. 237-251. Concernant l'Europe du Nord, signalons les deux volumes *Gärten und Höfe der Rubenszeit : im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens* [Catalogue de l'exposition de Hamm, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum / Mayence, Landesmuseum, 15 octobre 2000 – 14 janvier 2001], sous la direction d'Ursula Härting, Munich, Hirmer, 2000, et *De wereld is een tuin. Hans Vredeman de Vries en de tuinkunst van de Renaissance*, sous la direction de Peter Fuhring, Gand/Amsterdam, Ludion, 2002. Pour l'Espagne, il faut notamment mentionner les recherches d'Ana Luengo Añón sur la jardin royal d'Aranjuez : « El paisaje como imagen del universo : el real sitio de Aranjuez durante el siglo XVI », dans *Delizie in villa, op. cit.*, p. 335-352, et *Aranjuez : utopia y realidad. La construcción de un paisaje*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/Consejo Superior de Investigaciones/Doce Calles, 2008. Aux contributions rassemblées il y a dix ans dans les deux volumes *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, sous la direction de Carmen Añón et José Luis Sancho, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998 (en complément des actes du colloque *Felipe II : el Rey íntimo*, 1998a), et *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles* [Actes du colloque de Tours, 1^{er}-4 juin 1992], sous la direction de Jean Guillaume, Paris, Picard, coll. « De Architectura », 1999, se sont donc adjoints de nouveaux éclairages sur les jardins de la Renaissance en Europe, qui inciteraient aujourd'hui à discuter des phénomènes observés en Italie en fonction d'un contexte élargi à l'échelle du continent.

L'enquête interrogeait la notion de représentation dans l'art des jardins, à propos de laquelle la réflexion stimulante de John Dixon Hunt, amorcée par ses précédents travaux (Hunt, 1996), a été poursuivie dans son livre *Greater Perfections : The Practice of Garden Theory*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « Penn Studies in Landscape Architecture », 2000.

Introduction

La monographie consacrée par Luciano Berti au protagoniste de l'étude, le grand-duc François I^{er} de Médicis, a été rééditée avec une importante mise à jour bibliographique : *Il Principe dello studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia, Maschietto, 2002 (1^{re} éd. 1967). Plus généralement, pour des vues synthétiques sur l'histoire de Florence et la Toscane au XVI^e siècle, on pourra se reporter aux études rassemblées dans trois volumes collectifs : *Storia della civiltà toscana*, III, *Il principato mediceo*, sous la direction d'Elena Fasano Guarini, Florence, Le Monnier, 2003 (en particulier Luigi Zangheri, « Architettura e urbanistica », p. 391-414, et Massimiliano Rossi, « Arte e potere », p. 415-438) ;

Storia della Toscana, I, *Dalle origini al Settecento*, sous la direction d'Elena Fasano Guarini, Giuseppe Petralia et Paolo Pezzino, Rome/Bari, Laterza, 2004 ; *Florence et la Toscane, XIV^e-XIX^e siècles. Les dynamiques d'un État italien*, sous la direction de Jean Boutier, Sandro Landi et Olivier Rouchon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 (notamment Philippe Morel, « Portraits et images du prince à Florence au XVI^e siècle », p. 381-398). En ce qui concerne le domaine artistique, voir en outre *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, sous la direction de Roberto Paolo Ciardi et Antonio Natali, Florence, Edifir, 2000.

Pour problématiser la notion de nature, il conviendrait de procéder autrement qu'en repartant d'une perspective philosophique « classique », fondée sur les définitions compilées par le *Vocabulaire* d'André Lalande. Que la « nature » soit avant tout une construction culturelle, comme l'indiquaient les travaux de psychologie sociale de Serge Moscovici (Moscovici, 1977), mais aussi que son opposition catégorielle à la « culture » ne soit pas une donnée de fait mais un agencement conceptuel propre à la modernité occidentale, c'est ce qu'a remarquablement pointé l'anthropologue Philippe Descola dans son livre *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2005. Embrasser l'histoire d'une telle construction en Occident depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle n'a pas fait seulement l'objet de la tentative citée de Robert Lenoble (1969) : en la matière, l'autre monument historiographique, dont j'avais négligé l'importance, reste celui de Clarence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore : Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1967, désormais disponible en français : *Histoire de la pensée géographique*, trad. Tina Jolas et Isabelle Tarier, 4 vol., 2000-2007. Plus récemment, cette problématique des rapports entre culture et nature, envisagés tant sur le plan symbolique que sur le plan matériel, s'est cristallisée dans deux champs de recherche spécifique. Il s'agit d'une part de la philosophie de l'environnement, pour laquelle on dispose notamment en français des travaux de Catherine Larrère, *Les Philosophies de l'environnement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie », 1997, ainsi que Catherine Larrère et Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 1997 (en particulier les p. 21 et suiv. sur l'histoire des grandes visions de la nature), et d'autre part de l'histoire de l'environnement, dont les développements et les thématiques sont présentées par Robert Delort et François Walter, *Histoire de l'environnement européen*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Nœud gordien », 2001. La perspective qui était la mienne, définie à partir de la notion d'imaginaire, converge avec l'approche développée sur la longue durée par Simon Schama dans son livre *Le Paysage et la Mémoire*, trad. Josée Kamoun, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (éd. originale 1995), qui, s'appuyant sur les travaux au sujet de la mémoire collective, s'attache à mettre au jour la généalogie d'un certain nombre de mythes complexes relatifs à la forêt, à l'eau et à la montagne en prêtant attention aux systèmes de valeurs idéologiques dont ils deviennent des véhicules, particulièrement sur le plan de la

fabrication des identités nationales. De nombreux aspects de l'imaginaire de la nature à la Renaissance, tel qu'ils sont abordés dans le présent travail, recoupent les questions analysées par la magnifique enquête de Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 (1^{re} éd. 2004) ; en déroulant le fil des interprétations successives de l'aphorisme d'Héraclite : « La nature aime à se voiler », le philosophe met en lumière la diversité des manières d'élaborer l'idée de nature dans la pensée occidentale, en insistant sur le poids des métaphores et des lieux communs qui, constamment métamorphosés, fournissent le substrat de ce que Jackie Pigeaud, dans l'étude maintes fois sollicitée au fil des pages précédentes (Pigeaud, 1995), appelle des « rêveries culturelles ».

Parallèlement, l'idée de « représentation subjective de la nature » ici employée mériterait d'être mieux définie, en ayant notamment recours au concept de « représentation collective » hérité de la sociologie d'Émile Durkheim et de Marcel Mauss, tel que le mobilise par exemple l'épistémologie historique de Roger Chartier dans l'article déjà cité, « Le monde comme représentation ». On pourrait par là souligner le rôle social de l'imaginaire, c'est-à-dire la fonction que ces représentations collectives assurent dans la cohésion de tout groupe, mise en évidence par le philosophe et psychanalyste Cornelius Castoriadis dans *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (1^{re} éd. 1975), et illustrée par exemple, à propos de la nation comme « communauté imaginée », par le politologue Benedict Anderson dans *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002 (éd. originale 1983).

Prologue

L'essai de Giovanni Valdré, *Pratolino e la scrittura. Bibliografia storico-ragionata della villa medicea e della sua gente*, Florence, Alinea, 2003, propose un recensement des sources et des études relatives à Pratolino, ainsi qu'une chronologie synthétique. J'ignorais l'article de Luigi Zangheri, « Sette planimetrie inedite per Pratolino », *Antichità viva*, vol. XXXIV, n° 4, 1995, p. 22-25, qui publie des plans de divers bâtiments, que l'on peut dater entre 1615 et 1621. Un ensemble de documents iconographiques (vues, plans, photographies, etc.), classé par dates d'exécution, a été réuni par Massimo Becattini (éd.), *Parco Mediceo di Pratolino, Villa Demidoff. Una storia per immagini*, Florence, Polistampa, 2005 ; de même, un dossier photographique rendant compte de l'état actuel est publié dans *Il sogno del principe : il parco Mediceo di Pratolino / The Prince's Dream : The Medici Park at Pratolino*, sous la direction de Massimo Becattini, Florence, Polistampa, 2006. Par ailleurs, diverses sources concernant Pratolino, dont la description manuscrite conservée à la Riccardiana (Ricc. 2312) ainsi que la seconde édition des *Discorsi delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore* de Francesco de' Vieri (1587), sont désormais consultables en ligne sur la banque de donnée Historical Sources Related to

Design and Construction of the Garden of Pratolino, hébergée par le portail ECHO (European Cultural Heritage Online) à l'adresse :

<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/content/pratolino/sources>

À propos du chantier initial, l'essai déjà cité de Suzanne B. Butters, « Pressed Labor and Pratolino », fournit des précisions sur la conduite de travaux et leurs conditions tant matérielles qu'humaines grâce à une lecture attentive des documents d'archives (notamment la liasse ASF, MdN, 3701, dont la lecture exige des compétences en paléographie bien meilleures que les miennes...).

Parmi les principaux acteurs de ce chantier, le sculpteur Giambologna a été étudié par les travaux rassemblés dans *Giambologna : gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura* [Catalogue de l'exposition de Florence, Museo Nazionale del Bargello, 2 mars-15 juin 2006], sous la direction de Beatrice Paolozzi Strozzi et Demetrios Zikos, Florence, Giunti, 2006.

Sur la fortune de Pratolino et plus particulièrement sur l'ouvrage de Francesco de' Vieri (1586), voir les remarques de Luigi Zangheri, « Pratolino. La grande macchina del cosmo », dans *Il giardino e la memoria del mondo*, sous la direction de Giuliana Baldan Zenoni-Politeo et Antonella Pietrogrande, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e Paesaggio », 2002, p. 43-52. Un épisode caractéristique du désir d'émulation que le jardin du grand-duc François suscita en Europe a récemment été mis en lumière ; il s'agit du projet de géant creusé de grottes que le prince Henri de Galles confia, pour son parc de Richmond, à l'architecte florentin Costantino de' Servi au lendemain de son arrivée à Londres en mai 1611, un colosse qui aurait dû être trois fois plus grand que l'*Apennin* de Giambologna mais dont le décès prématuré de l'héritier de la couronne, en novembre 1612, interrompit la réalisation : voir l'essai de Sabine Eiche, « Prince Henry's Richmond : The Project by Costantino de' Servi », *Apollo*, n° 441, 1998, p. 10-14, et la thèse de Caterina Pagnini, *Costantino de' Servi, architetto-scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)*, Florence, Società Editrice Fiorentina, 2006, p. 199 et suiv.

Chapitre 1

Concernant le coût total de la réalisation de Pratolino, j'ignorais l'intéressante indication que fournit Sir Robert Dallington dans sa relation du grand-duché de Toscane, composée en 1596 et publiée à Londres en 1605 (*A Survey of the Great Dukes State of Tuscany*) ; l'observateur conclut sa description de Pratolino en notant qu'il se disait constamment que la villa avait coûté à François I^{er} quelque 300 000 *scudi*, chiffre répété plus loin pour servir d'exemple aux lourdes dépenses de son règne (Robert Dallington, *Descrizione dello Stato del Granduca di Toscana. Nell'anno di Nostro Signore 1596*, éd. et trad. italienne Nicoletta Francovitch Onesti et Leonardo Rombai, Florence, All'Insegna del Giglio, 1983, p. 35 et 71).

Cette source confirme donc l'ordre de grandeur suggéré par les archives, représentant environ cent fois le prix d'achat de la propriété de Benedetto Uguccioni, noyau initial du domaine (3000 *scudi*). Sur la confusion entre les registres privé et public dans les finances du grand-duché, voir désormais l'enquête de Giuseppe Vittorio Parigino, *Il tesoro del principe. Funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki, 1999 ; celui-ci établit, à partir d'un répertoire de transactions compilé sous Côme III en 1671 (ASF, Misc. Med., 580, *Stato patrimoniale della Serenissima Casa di Toscana*), que les achats fonciers pour réunir les différents poderi de la *fattoria* de Pratolino s'élevèrent à un total de 20 006 *scudi* (p. 127-128), chiffre confirmant approximativement les calculs de Luigi Zangheri sur la base des contrats repérés, qui donnaient une somme de 20 625 *scudi* (voir *supra* la note 33).

Sur la distribution du palais de Pratolino et des bâtiments secondaires – chapelle, écuries, *locanda*, *guardaroba* et *paggeria* –, certains éclairages sont fournis par la documentation que publie l'article déjà cité de Luigi Zangheri, « Sette planimetrie inedite per Pratolino ».

À propos de la structure et du fonctionnement de la cour des Médicis, on pourra notamment consulter les travaux récents de Marcello Fantoni, « The Grand Duchy of Tuscany : The Courts of the Medici, 1532-1737 », dans *The Princely Courts of Europe : Rituals, Politics and Culture Under the Ancien Régime, 1500-1750*, sous la direction de John Adamson, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999, p. 255-273, d'Hélène Chauvineau, « Ce que nommer veut dire. Les titres et charges de cour dans la Toscane des Médicis (1540-1650) », *Revue historique*, t. CCCIV, n° 621, 2002, p. 31-49, et « La cour des Médicis (1543-1737) », dans *Florence et la Toscane, XIV^e-XIX^e siècles. Les dynamiques d'un État italien*, *op. cit.*, p. 287-301, et de Matteo Casini, « La corte, i cerimoniali, le feste », dans *Storia della civiltà toscana*, III, *Il principato mediceo*, *op. cit.*, p. 461-484.

Sur les différentes versions des reliefs de Giambologna figurant les hauts faits du règne de François I^{er} de Médicis, voir la notice de Barbara Bertelli dans *Giambologna : gli dei, gli eroi*, *op. cit.*, cat. 33-35, p. 226-231.

Sur l'importance de la notion de magnificence dans la culture de la Renaissance, en particulier pour le prestige social de l'architecture, je ne connaissais pas le remarquable travail de Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 207 et suiv. Le mécénat de Côme l'Ancien, cité comme modèle par Pontano, a fait l'objet de la brillante étude de Dale Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance : The Patron's Oeuvre*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000 ; voir également F.W. Kent, *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004. En outre, Peter Howard a récemment montré que c'est dès les années 1420, trois décennies avant le traité de Timoteo Maffei, que l'idée de magnificence empruntée à Thomas d'Aquin fut mobilisée à Florence par rapport au

mécénat, de la part de prêcheurs comme le dominicain réformateur Sant'Antonio Pierozzi : voir Peter Howard, « Preaching Magnificence in Renaissance Florence », *Renaissance Quarterly*, vol. LXI, n° 2, 2008, p. 325-369. Sur le rôle de l'architecture dans l'affirmation identitaire des élites florentines, voir l'essai de synthèse de Michael Lingohr, « The Palace and Villa as Spaces of Patrician Self-Definition », dans *Renaissance Florence : A Social History*, sous la direction de Roger J. Crum et John T. Paoletti, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 240-272.

Le développement des collections d'antiques dans les jardins de Rome a fait l'objet de la thèse de doctorat de Kathleen W. Christian, *The Birth of Antiquities Collections in Rome, 1450-1530*, soutenue en 2003 à Harvard University (à paraître prochainement sous le titre *Empire without End : Antiquities Collections in Renaissance Rome, 1350-1527*). Certains résultats sont exposés et approfondis dans différents articles : Kathleen W. Christian, « The De' Rossi Collection of Ancient Sculpture, Leo X, and Raphael », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LXV, 2002, p. 132-200 ; « The Della Valle Statue Court Rediscovered », *The Burlington Magazine*, 145, 2003, p. 847-850 ; « Poetry and 'Spirited' Ancient Sculpture in Renaissance Rome : Pomponio Leto's Academy to the Sixteenth-Century Sculpture Garden », dans *Aeolian Winds and the Spirit of Renaissance Architecture : Academia Eolia Revisited*, sous la direction de Barbara Kenda, Londres/New York, Routledge, 2006, p. 103-124 ; « *Instauratio* and *Pietas* : The Della Valle Collections of Ancient Sculpture », dans *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, sous la direction de Nicholas Penny et Eike Schmidt, Washington (D.C.)/New Haven, National Gallery of Art/Yale University Press, 2008, p. 33-65 ; « Landscapes of Ruin and the Imagination in Gardens of Renaissance Rome », dans *The Archaeology of Garden Imagination* [Actes du colloque de Dumbarton Oaks, 2006], sous la direction de Michel Conan, Washington (D.C.)/Cambridge (Mass.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection/Harvard University Press, à paraître. Sur le cas spécifique de la cour des Statues du Belvédère au Vatican, voir le volume *Il Cortile delle Statue / Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan* [Actes du colloque de Rome, 21-23 octobre 1992], sous la direction de Matthias Winner, Bernard Andreae et Carlo Pietrangeli, Mayence, Philipp von Zabern, 1998.

Au sujet de la visite à Pratolino des ambassadeurs japonais en mars 1985, j'ignorais la contribution de Judith C. Brown, « Courtiers and Christians : The First Japanese Emissaries to Europe », *Renaissance Quarterly*, vol. XLVII, n° 4, 1994, p. 872-906, qui publie quelques extraits d'un compte rendu envoyé par Raffaello de' Medici, sous la forme de cinq lettres, au premier secrétaire Antonio Serguidi (ASF, Miscellanea Medicea, 295, inserto 9).

Le phénomène de la villégiature et l'essor des villas dans l'Italie de la Renaissance ont été ultérieurement explorés par de nombreux travaux. Sur la Vénétie, voir les contributions rassemblées dans *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa* [Catalogue de l'exposition de Vicence, 5 mars – 3 juillet 2005], sous la direction de Guido Beltramini et Howard Burns, Venise/Vicence, Marsilio/Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2005, et dans *Villa. Siti e contesti*, sous la direction de Renzo Derosas, Trévise, Fondazione

Benetton Studi Ricerche/Canova, 2006, deux publications qui soulignent les aspects économiques et territoriaux. Pour la région de Rome au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, on dispose de la remarquable étude de Tracy L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome : Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. L'aire florentine au XV^e siècle est abordée par l'ouvrage d'Amanda Lillie, *Florentine Villas in the Fifteenth Century : An Architectural and Social History*, New York, Cambridge University Press, 2005 (voir en particulier p. 67-72 à propos des jardins). Voir en outre *Vita in villa nel Senese. Dimore, giardini e fattorie*, sous la direction de Lucia Bonelli Conenna et Ettore Pacini, Ospedaletto, Pacini/Banca Monte dei Paschi di Siena, 2000, ainsi que Dianne Harris, *The Nature of Authority : Villa Culture, Landscape, and Representation in Eighteenth-Century Lombardy*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2003, qui, bien que couvrant une période postérieure, présente des perspectives méthodologiques stimulantes, telles que le recours à la notion de « distinction » empruntée à la sociologie de Pierre Bourdieu. Pour un panorama diachronique des fondements culturels et idéologiques, on pourra consulter *La Villa et l'univers familial, de l'Antiquité à la Renaissance*, sous la direction de Perrine Galand-Hallyn, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.

Parmi les traités pris en compte dans la discussion, celui d'Alberti est désormais disponible dans une nouvelle traduction française (Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, trad. et éd. Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Éditions du Seuil, 2004), et celui de Gallo a donné lieu à une réédition partielle (Agostino Gallo, *Le venti giornate dell'agricoltura e dei piaceri della villa*, éd. Luciana Crosato Larcher, Trévis, Canova, 2003) ; voir en outre Vincenzo Scamozzi, *Intorno alle ville. Lodi e comodità delle « fabriche suburbane » e « rurali » (1615)*, éd. Lionello Puppi et Lucia Collavo, Turin, Umberto Allemandi, 2003. Sur l'ouvrage de Taegio, voir Thomas Edward Beck, *A Critical Edition of Bartolomeo Taegio's La Villa*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 2001, ainsi que l'étude de Paolo Bossi, « "I giardini sono imagini delle ville". Considerazioni sulla complementarietà tra architettura e 'agricoltura' nel dialogo *La Villa* di Bartolomeo Taegio », dans *Giardini, contesto, paesaggio : sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione e tutela*, sous la direction de Laura Sabrina Pelisetti et Lionella Scazzosi, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2 vol., 2005, vol. II, p. 705-715. Sur l'ensemble de cette production concernant la « vie rustique », voir les remarques de Małgorzata Szafrńska, « Il poeta nel giardino di campagna. L'idea di vita nella 'villa rustica' del Cinquecento », *Arte documento*, n° 14, 2000, p. 110-113.

L'importance de la chasse, activité primordiale de la villégiature, dans la vie sociale des cours du XVI^e siècle a été mise en lumière par le volume *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance. Actes du colloque de Chambord (1^{er} et 2 octobre 2004)*, sous la direction de Claude d'Anthenaise et Monique Chatenet, Arles, Actes Sud, 2007.

La présence récurrente du motif de l'hippodrome dans l'aménagement de certains jardins du XVI^e siècle a été étudiée par Louis Cellauro, « Classical Paradigms : Pliny the

Younger's Hippodrome at his Tuscan Villa and Renaissance gardens », *Die Gartenkunst*, vol. XVII, n° 1, 2005, p. 73-89.

Sur les propriétés rurales des Médicis en Toscane, je n'avais pas eu accès au livre de Vittorio Franchetti Pardo et Giovanna Casali, *I Medici nel contado fiorentino. Ville e possedimenti agricoli tra Quattrocento e Cinquecento*, Florence, Cooperativa Libreria Universitatis Studii Fiorentini, 1978 ; voir plus récemment Isabella Lapi Ballerini, *Le Ville medicee. Guida completa*, Florence, Giunti/Firenze Musei, 2003. Les principaux jardins médicéens du XV^e siècle – Trebbio, Cafaggiolo, Careggi et Fiesole – ont été abordés par la thèse de doctorat de Raffella Fabiani Giannetto, *The Medici Gardens of Fifteenth-Century Florence : Conceptualization and Tradition*, soutenue à la University of Pennsylvania en 2004 et publiée sous le titre *Medici Gardens : from Making to Design*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « Penn Studies in Landscape Architecture », 2008 ; sur Careggi, voir en outre la monographie *La villa medicea di Careggi e il suo giardino. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, sous la direction de Luigi Zangheri, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio. I Pomi delle Esperidi », 2006. Sur la politique d'acquisitions foncières entreprise par les Médicis au XV^e siècle, voir la synthèse de Patrizia Salvadori, *Dominio e patronato. Lorenzo dei Medici e la Toscana nel Quattrocento*, Rome, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento/Edizioni di storia e letteratura, 2000, chap. VI : « La proprietà fondiaria dei Medici nel XV secolo », p. 153-180. Sur son devenir au XVI^e siècle, outre les précieuses indications fournies par Giuseppe Vittorio Parigino, *Il tesoro del principe, op. cit.*, on dispose désormais de multiples études de cas, parmi lesquelles on citera : Andrea Menzione et Anna Maria Pult Quaglia, « La proprietà medicea e le cascine di Poggio a Caiano », dans *Carmignano e Poggio a Caiano. Agricoltura, proprietà e territorio fra Medioevo ed Età contemporanea*, sous la direction d'Alessandra Contini et Diana Toccafondi, Florence, Edifir, 2001, p. 90-91 ; Andrea Zagli, *Il lago e la comunità. Storia di Bientina, un « castello » di pescatori nella Toscana moderna*, Florence, Polistampa, 2001, p. 45 et suiv. ; Francesco Mineccia, *Campagne toscane in età moderna. Agricoltura e società rurale (secoli XVI-XIX)*, Galatina, Congedo, 2002, p. 13 et suiv. (ces deux derniers portant essentiellement sur la région de Pise). Enfin, sur la villa de Marignolle, voir *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, sous la direction de Max Seidel, Venise, Marsilio, 2000. Plus généralement, au sujet de l'organisation du territoire toscan sous le principat des Médicis, il faut signaler que l'article important de Giorgio Spini, « I Medici e l'organizzazione del territorio » (Spini, 1983a), a été republié sous le titre « Architettura e organizzazione del territorio nel principato dei Medici » dans son recueil d'articles *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milan, Unicopli, 1999, p. 87-128.

Pour ce qui touche au rôle de la chasse dans l'occupation saisonnière des villas médicéennes, la distribution territoriale des réserves cynégétiques (*bandite*) ainsi que la place de Pratolino dans ce système, et les formes d'aménagement spécifiques à la chasse aux oiseaux – *uccellare*, *paretaio* et *ragnaia* –, je me permets de renvoyer à mon article « La chasse

et l'organisation du paysage dans la Toscane des Médicis », dans le volume déjà cité *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, p. 219-249 (version électronique disponible à l'adresse : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00138496>). Les prolongements de ces questions au XVII^e siècle sont évoqués par Luigi Zangheri, *Storia del giardino e del paesaggio*, chap. IX : « Il paesaggio delle ville, dei giardini e delle bandite nella Toscana dell'età barocca », p. 119-133, et « Il disegno del parco venatorio in età barocca », dans *Giardini, contesto, paesaggio : sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio*, op. cit., vol. II, p. 575-584 ; le cas parallèle des réserves de chasse turinoises est analysé par Vittorio Defabiani, « Una nobile ricreazione : riserve venatorie e controllo territoriale nella capitale sabauda », *ibid.*, vol. II, p. 429-435. Sur la catégorie du *barco* et son évolution du XIV^e au XVI^e siècle, amenant ce parc de chasse à devenir une formule de jardin ornemental comme à Pratolino et à la villa Lante, voir ma contribution « Dalle “fiere non rapaci” ai “fruttiferi e pomati arbori” : Villa Lante a Bagnaia e l'evoluzione del barco nel Rinascimento », dans *Villa Lante a Bagnaia* [Actes du colloque de Viterbe, 18-20 mars 2004], sous la direction de Sabine Frommel et Flaminia Bardati, Milan, Electa, 2005, p. 31-43.

La fin de ce chapitre soulignait, à la suite des essais d'« interprétation post-esthétique » de D. R. Edward Wright (1991 et 1996), l'intérêt d'étudier les jardins du point de vue des pratiques, individuelles ou collectives, qui y prennent place et en fonction desquelles ils sont conçus. Une telle perspective a été adoptée par d'autres chercheurs, encouragés notamment par les travaux sur la « réception » et la « pragmatique » des jardins promus par le sociologue Michel Conan, directeur des études sur le jardin et le paysage au centre de recherche de Dumbarton Oaks (voir Michel Conan, *Essais de poétique des jardins*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2004). En témoignent deux colloques centrés sur ce type de problématique et consacrés aux « rituels », sacrés et profanes, dans l'histoire des jardins : *Sacred Gardens and Landscapes : Ritual and Agency*, sous la direction de Michel Conan, Washington (D.C.)/Cambridge (Mass.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection/Harvard University Press, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 2007 ; *Performance and Appropriation : Profane Rituals in Gardens and Landscapes*, sous la direction de Michel Conan, Washington (D.C.)/Cambridge (Mass.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection/Harvard University Press, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 2007. Au sein de cette tendance historiographique, aujourd'hui très affirmée dans la littérature anglo-saxonne, se range également l'essai de John Dixon Hunt, *The Afterlife of Gardens*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « Penn Studies in Landscape Architecture », 2004, qui milite pour une prise en compte de l'expérience dans l'historiographie des jardins, en adaptant à leur étude la théorie littéraire de la réception. Mon approche allait dans le même sens : de même que l'esthétique de la réception développée par l'école de Constance, avec les travaux de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss, met l'accent sur les interactions entre texte et lecteur, il s'agissait

ici de considérer le visiteur comme un agent structurant du jardin. Cependant, je dois avouer qu'à l'époque de la préparation de cette thèse, je n'avais eu que des échos limités de ce courant de recherche littéraire, à travers la lecture, assez intermittente, d'Umberto Eco et en assistant à certaines séances du séminaire de Michel Charles à la rue d'Ulm (au moment où il s'apprêtait à publier son *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1995). Aussi l'esthétique de la réception n'eut-elle sans doute qu'une influence relativement indirecte sur cette orientation de mon propre travail, qui trouve en revanche l'une de ses origines profondes dans ma première formation à la biologie moléculaire, m'ayant intellectuellement marqué par son modèle conceptuel de la congruence entre « structure » et « fonction »...

Chapitre 2

L'histoire des pratiques et des représentations corporelles, à laquelle se rattachait la perspective choisie pour ce chapitre, a récemment connu une certaine impulsion : voir avant tout la somme *Histoire du corps*, sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Paris, Éditions du Seuil, 3 vol., 2005-2006. Jacques Le Goff et Nicolas Truong, dans leur livre *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Diana Levi, 2003, p. 15 et suiv., analysent certaines des raisons qui ont conduit à cet oubli du corps dans l'historiographie puis à sa prise en compte, notamment grâce aux travaux de Marc Bloch.

À propos de l'emploi du buis et des réticences que suscitaient son odeur, ici évoquée pour illustrer l'acuité olfactive dans la perception des jardins au XVI^e siècle, on pourra consulter Giorgio Galletti, « Fortune e sfortune del bosso nei giardini italiani dal Rinascimento al Novecento », dans *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, sous la direction de Margherita Azzi Visentini, Trévise, Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, 2004, p. 93-103.

Sur le jardin suspendu de la Loggia del Lanzi, voir la mise au point de Detlef Heikamp, « Il Nano Morgante nel giardino pensile degli Uffizi », dans *Giambologna : gli dei, gli eroi, op. cit.*, p. 294-301, qui publie des hypothèses de restitution graphique dues à Brunella Lorenzi. Pour le jardin suspendu d'Alessandro Acciaiuoli (Acciaiuoli) – dont les travaux commencèrent en 1581 et non 1591 –, on dispose désormais de l'étude de Donatella Pegazzano, « Un collezionista in giardino : Buontalenti e Giambologna per Alessandro Acciaiuoli », *Paragone*, LVII, n° 67 (675), 2006, p. 88-118.

La question de l'eau dans l'histoire des jardins vient de faire l'objet d'une tentative de vue d'ensemble par Michel Baridon, *L'Eau dans les jardins d'Europe*, Paris, Mardaga, 2008. Plus spécifiquement, la description de la fontaine de Giovanni Gaddi à Rome par Annibal Caro a été mise en relation avec un dessin conservé à la Christ Church d'Oxford – parmi d'autres

plans et vues de fontaines de villas appartenant à des membres de la Curie romaine au XVI^e siècle –, par les recherches que Caroline Elam a présentées dans « Annibale Caro, Giovanni Gaddi, and Marcello Cervini : Fountain Grottoes in Renaissance Rome », communication à *Fountains, Grottos, and Waterworks in Early Modern Rome*, sous la direction de Robert W. Gaston et Sheryl E. Reiss, session à *The Renaissance Society of America Annual Meeting*, Cambridge, 2005 (je remercie Flaminia Bardati de m'avoir signalé ce travail encore inédit).

L'étude ici proposée des relations entre parcours et spatialité trouve un prolongement dans la prise en compte, récemment développée, du mouvement dans l'analyse historique de l'expérience des jardins, en lien avec les approches de la « réception » évoquées plus haut. Voir à ce sujet de manière générale les essais rassemblés dans *Landscape Design and the Experience of Motion*, sous la direction de Michel Conan, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 2003 (en particulier l'article de John Dixon Hunt, « "Lordship of the Feet" : Towards a Poetics of Movement in the Garden », p. 187-213), et, pour la période considérée, les observations de Małgorzata Szafrńska, « Place, Time and Movement : A New Look at Renaissance Gardens », *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. XXVI, n° 3, 2006, p. 194-208.

À l'issue d'une importante campagne de restauration des fontaines et des structures hydrauliques, la villa d'Este à Tivoli a fait l'objet d'une nouvelle monographie très complète : Isabella Barsi, Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna, *Villa d'Este*, Rome, De Luca, 2003 ; on y trouvera notamment une série de précieux relevés. La lecture « ésotérique » de Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli ou Le Songe d'Hippolyte. Un rêve d'immortalité héliaque*, Paris, Myrobolan, 2002, s'avère difficile à suivre. Sur la personnalité de Pirro Ligorio, voir l'ouvrage posthume de David R. Coffin, *Pirro Ligorio : The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian. With a Checklist of Drawings*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004. Sur la gravure de Dupérac, notamment ses conditions d'élaboration et sa fortune, voir récemment Emmanuel Lurin, *Étienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (v. 1535 ?-1604). Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*, thèse de doctorat, université Paris IV Paris-Sorbonne, 3 vol., 2006, vol. II, cat. E77, p. 1215 et suiv.

Sur la dimension « dédaléenne » du parcours à Pratolino, et pour un examen du rôle des labyrinthes dans les jardins italiens de la Renaissance, je me permets de renvoyer à mon étude « Le paradigme labyrinthique dans l'histoire des jardins. Exemples italiens aux XV^e et XVI^e siècles, ou du "cosmogramme" au "mésocosme" », dans *Le Jardin comme labyrinthe du monde. Métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours* [Actes du colloque de Paris, 24 mai 2007], sous la direction d'Hervé Brunon, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne/Musée du Louvre, coll. « Art'hist », 2008, p. 69-131, qui prolonge certaines des hypothèses ici formulées.

Concernant les rapports visuels que l'implantation des villas dans leur site instaure avec le paysage à la Renaissance, on pourra consulter les analyses de Clemens Steenbergen et Wouter Reh, *Architecture and Landscape : The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes. Revised and Expanded Edition*, Bâle/Berlin/Boston, Birkhäuser, 2003, chap. 1 : « The Poetics of the Rational », p. 19-121.

Sur les images de jardins et leurs différents modes de représentation, parmi lesquels la vue à vol d'oiseau, voir les observations de Roy Strong, *The Artist and the Garden*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000 (essentiellement à partir du corpus britannique) et le catalogue d'exposition *The Changing Garden : Four Centuries of European and American Art*, sous la direction de Betsy G. Fryberger, Berkeley/Los Angeles/Londres, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University/University of California Press, 2003 ; voir en outre Nils Büttner, *Jardins en peinture*, trad. Dorian Astor, Paris, Imprimerie nationale, 2008 (éd. originale 2008).

La villa Lante à Bagnaia a été abordée par la thèse de Friz Barth, *Die Villa Lante in Bagnaia*, Stuttgart, Axel Menges, 2001, et par les contributions du volume *Villa Lante a Bagnaia* [Actes du colloque de Viterbe, 18-20 mars 2004], *op. cit.*, discutant notamment, sans avis unanime, la question de l'attribution du projet à Vignole ; on y trouvera notamment un essai de Marcello Fagiolo, « Nuove ipotesi sul giardino di Bagnaia », p. 144-157, lequel, grâce à un montage photographique des feuilles, met en lumière le fonctionnement séquentiel des dessins de Giovanni Guerra.

Les jardins Farnèse de Caprarola ont été étudiés par Rosalba Cantone, « I giardini della Villa Farnese di Caprarola : loro evoluzione, fortuna critica e prospettive di recupero », dans *Vignola e i Farnese. Atti del convegno internazionale Piacenza 18-20 Aprile 2002*, sous la direction de Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci et Richard J. Tuttle, Milan, Electa, 2003, p. 118-143, qui publie des propositions de plan restitués à différentes dates.

La prise en compte, sous l'influence de Vitruve, de l'exposition au soleil et aux vents pour la distribution des espaces intérieurs dans l'architecture des XV^e et XVI^e siècles est traitée par Deborah Howard, « Seasonal Apartments in Renaissance Italy », *Artibus et Historiae*, vol. XXII, n° 43, 2001, p. 127-135. Sur la question des vents et de la ventilation dans l'architecture de la Renaissance, voir en outre le volume *Aeolian Winds and the Spirit of Renaissance Architecture*, *op. cit.*

Sur les descriptions des jardins islamiques par Andrea Navagero et, plus généralement, sur le rôle de cet auteur dans l'idéologie de la villégiature en Vénétie, voir Christopher James Pastor, *Expanding Antiquity : Andrea Navagero and Villa Culture in the Cinquecento Venice*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 2003.

La discussion ébauchée sur l'incorporation des grottes à l'édifice et la comparaison typologique entre formules italiennes et françaises pourrait être développée en s'appuyant sur certains travaux récents, dont se propose de rendre compte la chronique bibliographique que

j'ai publiée sous le titre « Une scintillante pénombre : vingt-cinq ans de recherches sur les grottes artificielles en Europe à la Renaissance », *Perspective. La revue de l'INHA : Actualités de la recherche en histoire de l'art*, n° 2, 2007, p. 341-376.

À propos du rôle prophylactique et thérapeutique attribué au jardin, on peut lire la contribution de Carole Rawcliffe, « 'Delectable Sights and Fragrant Smelles' : Gardens and Health in Late Medieval and Early Modern England », *Garden History*, vol. XXXVI, n° 1, 2008, p. 3-21, qui dégage les conceptions médicales sous-jacentes et leur mise en œuvre dans monastères et des hôpitaux. Voir en outre de manière plus générale *Pratique et pensée médicales à la Renaissance* [Actes du colloque de Tours, 2-6 juillet 2007], sous la direction de Jacqueline Vons, à paraître.

Il faut enfin signaler qu'a récemment été relancée l'hypothèse selon laquelle les décès en octobre 1587 du grand-duc François et de son épouse Bianca Cappello auraient été dus non à la malaria mais bien à un empoisonnement – sur ordre du cardinal Ferdinand de Médicis ? –, comme le suggéraient les rumeurs contemporaines ; des traces d'arsenic ont en effet été décelées sur leurs dépouilles : voir Francesco Mari, Aldo Poletti, Donatella Lippi et Elisabetta Bertol, « The Mysterious Death of Francesco I de' Medici and Bianca Cappello : An Arsenic Murder ? », *British Medical Journal*, vol. CCCXXXIII, n° 7582, 2006, p. 1299-1301.

Chapitre 3

En mettant en évidence comment différentes émotions, parfois antagonistes, se trouvaient mises en jeu dans l'expérience du jardin selon les conceptions formulées au XVI^e siècle, ce chapitre reconstituait une certaine « poétique » du jardin, en abordant les rapports de cette forme de création avec la littérature. Cette perspective a été ultérieurement poursuivie : voir Hervé Brunon, « *Ut poesis hortus* : l'imaginaire littéraire dans les jardins italiens du XVI^e siècle », dans *Poétique de la maison. La Chambre romanesque, le Festin théâtral, le Jardin littéraire* [Actes des journées d'études de la Jeune Équipe Identités, représentations, échanges (France-Italie), Université de Caen, 1999-2001], sous la direction d'Henriette Levillain, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, p. 155-175, article repris et développé dans « De la littérature au jardin », dans *Delizie in villa, op. cit.*, p. 5-31. De son côté, Danièle Duport, dans sa thèse *Le Jardin et la Nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 2002, s'est intéressée aux différents traitements du motif topique du jardin dans la littérature française du XVI^e siècle, en prenant en compte les modèles antiques et médiévaux ainsi que ceux élaborés en Italie à la Renaissance. Rassemblant un vaste corpus de textes souvent méconnus, l'auteur insiste sur la distinction de deux grands types de lecture du *topos* : « variété disposée dans un savant mais libre dessin, variété réorganisée selon l'ordre géométrique » (p. 12) ; à l'arrière-plan se profileraient deux

grandes visions du monde, d'un côté le néoplatonisme et sa fascination pour l'harmonie mathématique et musicale de l'univers, de l'autre les « philosophies antiques du mouvement et de la transformation, aristotélisme et pythagorisme » (p. 340) ; Danièle Duport insiste également sur l'influence de deux sources italiennes dont le contraste a pu encourager ce clivage, le *Songe de Poliphile* (1499) de Colonna et l'*Arcadie* (1504) de Sannazar. La radicalité d'une telle dichotomie paraît néanmoins discutable, et ses éventuelles répercussions dans la conception des jardins réels mériteraient d'être davantage cernées.

Dans cet éventail des émotions, deux grands pôles se dessinaient : à la figure traditionnelle du *locus amœnus*, source de *diletto*, s'adjoint dans la seconde moitié du XVI^e siècle le répertoire expressif du *locus horridus*, exaltation du monde sauvage devant procurer un *terrore* parfois conçu, comme chez Francesco Bocchi à propos de la grotte de Buontalenti à Boboli, comme choc cathartique. Ce faisant, l'analyse privilégiait le poids des lieux communs, dont divers travaux ont souligné la prégnance dans la culture de la Renaissance : il convient notamment de citer la thèse de Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1996, et l'ouvrage d'Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, trad. sous la direction de Patricia Eichel-Lojkine, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002 (éd. originale 1996), qui met en lumière l'importance des collections de citations dans la pédagogie et les pratiques de lecture et d'écriture.

Par ailleurs, la question du plaisir associé au *locus amœnus*, déjà esquissée sur le plan sensoriel au chapitre précédent, mais aussi du plaisir procuré par l'alternance entre *locus amœnus* et *locus horridus*, pourrait être approfondie en tenant compte de la fortune de l'épicurisme à la Renaissance et de sa conception dynamique du plaisir comme passage plutôt que comme état, telle qu'on l'observe par exemple chez Giordano Bruno ; voir à ce sujet la thèse de Susanna Gambino Longo, *Savoir de la nature et poésie des choses : Lucrèce et Épicure à la Renaissance italienne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 2004.

Concernant la mélancolie, à laquelle le jardin est censé fournir un remède selon la tradition issue du *De vita* de Marsile Ficin – traité dont il faut signaler la réédition de la première traduction française, *Les Trois Livres de la vie*, trad. Guy Le Fèvre de la Boderie (1482), éd. Thierry Gontier, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 2000 –, les travaux ont continué à se multiplier ; outre l'essai de synthèse de Georges Minois, *Histoire du mal de vivre : de la mélancolie à la dépression*, Paris, La Martinière, 2003, la bibliographie s'est notamment enrichie à l'occasion de la tenue en 2005 de la remarquable exposition du Grand Palais conçue par Jean Clair : voir *Mélancolie : génie et folie en Occident* [Catalogue de l'exposition de Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005 – 16 janvier 2006 / Berlin, Neue Nationalgalerie, 17 février – 7 mai 2006], sous la direction de Jean

Clair, Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005, et Hélène Prigent, *Mélancolie : les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard/ Réunion des musées nationaux, coll. « Découvertes Gallimard », 2005, ainsi que le volume *De la mélancolie. Les Entretiens de la Fondation des Treilles*, sous la direction de Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2007. On signalera notamment les recherches de Jackie Pigeaud, présentées dans deux ouvrages : *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta, 2005, et *Melancholia : le malaise de l'individu*, Paris, Payot, coll. « Manuel », 2008. Le traité de Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* (1621), depuis peu disponible en version française intégrale (trad. Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préface Jean Starobinski, postface Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 3 vol., 2000), a fait l'objet d'une nouvelle édition partielle (choix et traduction nouvelle établis sous la direction de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005). Deux copieuses anthologies de textes ont également paru : Yves Hersant (éd.), *Mélancolies, de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, et Patrick Dandrey (éd.), *Anthologie de l'humeur noire : écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Le Promeneur, 2005.

Pour la question des fausses ruines dans les jardins, ici évoquée à partir de la grotte de Galatée à Pratolino, il faut signaler le précédent du nymphée de Genazzano, qui, érigé vers 1508-1514 sur des structures préexistantes d'origine antique, fut vraisemblablement conçu comme une ruine artificielle à ciel ouvert, s'insérant dans une vallée réaménagée par des terrassements et la mise en place de deux ou même trois lacs artificiels pour constituer un parc paysager orné de différents bâtiments, que l'on peut mettre en relation avec l'*Hypnerotomachia Poliphili* : telles sont les conclusions des recherches de Marina Döring, *Das Nymphaeum in Genazzano : eine interdisziplinäre Bauanalyse*, thèse de doctorat, Technischen Universität Berlin, 1999, synthétisées dans son article « La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano, ovvero il "Tempio in rovina" di Bramante a Genazzano », dans *Donato Bramante : ricerche, proposte, riletture*, sous la direction de Francesco Paolo di Teodoro, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, p. 343-406. Plus généralement, sur l'imaginaire des ruines dans les jardins de la Renaissance, voir Kathleen W. Christian, « Landscapes of Ruin and the Imagination in Gardens of Renaissance Rome », art. cit., et sur l'essor culturel du « paysage de ruines » durant cette période, les travaux de Sabine Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines. L'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, de Nicole Dacos, *Roma quanta fuit, ou l'invention du paysage de ruines*, Bruxelles/Paris, Musée de la maison d'Érasme/Somogy, 2004, et de Michel Makarus, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 13 et suiv.

Au sujet de nymphée de la villa Il Riposo à Bagno a Ripoli, on pourra lire la notice de Maria Teresa Colomo, « Bagno a Ripoli. Ninfeo di villa Vecchietti », dans *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia : Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, op. cit., p. 59-60, et une étude sur son commanditaire par Francesca Carrara, « Il magnifico Bernardo Vecchietti, cortigiano e committente di un inedito espitolario privato », dans *Giambologna : gli dei, gli eroi*, op. cit.,

p. 302-315 ; l'auteur publie une carte ancienne, datant d'environ 1584 (ASF, Piante di Capitani di Parte Guelfa, Popoli e Strade), qui suggère que la fontaine s'insérerait dans un environnement densément boisé. Anthea Brook, « A Graphic Source for Giambologna's *Fata Morgana* », dans *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, sous la direction de Sabine Eiche, Florence, Centro Di, 2000, p. 47-63, évoque des modèles possibles pour la composition formelle de la statue de Giambologna.

La bibliographie sur le jardin de Boboli s'est étoffée de diverses publications. Dans *Il giardino di Boboli*, sous la direction de Litta Maria Medri, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, on lira notamment les contributions de Giorgio Galletti, « Il periodo mediceo », p. 30-35, et de Litta Maria Medri, « Le grotte », p. 68-99. Outre l'article de Bruce Edelstein, « Palazzo Pitti e il Giardino di Boboli : l'*hortus* albertiano come prototipo della reggia », dans *Palazzo Pitti*, Florence, Polistampa, 2006, p. 31-44, et les livres de Domenico Filardi, *L'Orto de' Pitti. Architetti, giardinieri e architetture vegetali nel giardino di Boboli*, Florence, Centro Di, 2007 (qui apporte de nombreux éléments documentaires sur les aspects techniques), et de Gabriele Capecchi, *Cosimo II e le arti di Boboli : committenza, iconografia e scultura*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e paesaggio », 2008 (sur le décor sculptural au début du XVII^e siècle), c'est le volume *Palazzo Pitti : la reggia rivelata* [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Pitti, 7 décembre 2003 – 31 mai 2004], sous la direction de Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp et Vincenzo Saladino, Florence/Milan, Giunti, 2003, qui mérite l'attention par d'importantes contributions : Amelio Fara, « Bernardo Buontalenti, il palazzo, il giardino e la piazza Pitti fino all'Ottocento. Pietro da Cortona e la piazza nelle sue naturali pendenze », p. 340-363, sur la conception architectonique et urbanistique d'ensemble ; Gabriele Capecchi, « Il Palazzo e il suo doppio : percorso monumentale e asse prospettico del giardino », p. 388-403, apportant de nombreuses précisions documentaires ; Giorgio Galletti, « La forma di Boboli attraverso le sue planimetrie storiche », p. 406-421, examinant les principaux plans anciens du jardin ; Laura Baldini Giusti, « Il "giardino della Grotta" », p. 424-435, sur le petit jardin qui, réalisé à partir de 1557, précédait la Grande Grotte de Boboli, le long du corridor de Vasari, et dont le pavement fut retrouvé par hasard lors de travaux sur des canalisations puis remis au jour en 1998 à la suite de sondages ; enfin Detlef Heikamp, « L'interno della Grotta Grande del Giardino di Boboli », p. 446-475, article complétant les travaux antérieurs de l'auteur sur cette grotte, dont il souligne la fonction de « musée » de sculptures, et publiant la description de Francesco Bocchi (1591). Cette même grotte a fait l'objet d'une notice de Giorgio Galletti, « Firenze. Giardino di Boboli, grotta Grande », dans *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia : Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole, op. cit.*, p. 12-16, tandis que l'interprétation avancée dans le présent chapitre a été développée dans mon essai « Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage », *Polia, Revue de l'art des jardins*, n° 2, 2004, p. 7-26. À propos d'un détail récurrent dans les fresques de la première chambre, l'image répétée des caprinés accrochés à un relief broussailleux – de laquelle j'avais signalé la valeur

de *topos* issu de la tradition bucolique –, il faut rappeler une étude iconographique d'André Chastel dont la pertinence m'avait échappé, « *L'ardita capra* » (1976), dans Chastel, 1978, vol. II, p. 121-127, évoquant la fortune du motif dans la poésie de Michel-Ange et dans la peinture, notamment chez Titien. Detlef Heikamp a remis en question l'identification de la *Vénus* de la troisième chambre avec la statue de Giambologna que le grand-duc François conservait dans sa chambre, évoquée dans une lettre de Simone Fortuna (dans *Giambologna : gli dei, gli eroi*, op. cit., cat. 186, p. 654).

Sur Bomarzo, on dispose désormais de l'ouvrage de Maurizio Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milan, Bompiani, 2000, dont l'un des principaux intérêts réside dans l'analyse philologique des inscriptions, montrant leur qualité poétique et reconstituant leurs modèles littéraires, issus notamment de l'épopée chevaleresque. Le livre de Jessie Sheeler, *Le Jardin de Bomarzo. Une énigme de la Renaissance*, trad. Christine Piot, Arles, Actes Sud, 2007 (éd. originale 2007), s'attachant à brosser le portrait de son propriétaire, Vicino Orsini, puis à décrire et analyser les principaux éléments de son jardin qui nous soient parvenus, interprétés comme des énigmes, n'apporte pas vraiment d'éléments nouveaux. La thèse d'Anne Bélanger, *Bomarzo ou les Incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2007, est plus stimulante pour ses propositions théoriques, visant à rendre compte de l'expérience du spectateur à partir de question de la *meraviglia*, mais souffre de lacunes du point de vue des sources et de la bibliographie. On attend la publication des actes du premier colloque monographique, *Il Sacro Bosco di Bomarzo* [Colloque de Bomarzo, 13-16 septembre 2007], sous la direction de Sabine Frommel et Andrea Alessi, Milan, Electa, à paraître.

Sur l'idée d'une « consécration », païenne ou chrétienne, du jardin à la Renaissance, les pistes ici esquissées ont été poursuivies dans ma contribution « Entre paganisme et christianisme : consacrer son jardin en Italie à la Renaissance », dans *Paysage sacré et exégèse visuelle du XVI^e au XVII^e siècle* [Actes du colloque de Paris, 29-30 juin 2007], sous la direction de Denis Ribouillault et Michel Weemans, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e Paesaggio », à paraître. Pour le cas spécifique de Pétrarque et la fortune, au XVI^e siècle, du *topos* ici désigné comme « *locus solitarius* », je renvoie également à mon étude ultérieure, « *Locus secretus* : topique et topophilie », dans *Petrarca e i suoi luoghi. Giornate di studio dedicate a Eugenio Battisti (1924-1989)* [Actes du colloque d'Arquà et Trévise, 4-5 février 2005], sous la direction de Domenico Luciani et Monique Mosser, Trévise, Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, sous presse, ce volume faisant par ailleurs le point sur le rôle du paysage dans l'œuvre et la vie de cet auteur souvent considéré de ce point de vue, depuis Burckhardt, comme « inaugural » quant à l'avènement de la modernité.

Au sujet de la colline artificielle de la villa Médicis à Rome, il faut signaler les découvertes apportées par les fouilles archéologiques menées par l'École française de Rome,

ayant permis la mise à jour partielle non pas d'un seul mais de deux temples antiques sur lesquels elle se trouve implantée ; des recherches documentaires ont en outre offert une meilleure compréhension du réseau de galeries souterraines et renforcé l'hypothèse selon laquelle cette *montagnola* aurait été conçue comme pseudo mausolée à connotation étrusque : voir Vincent Jolivet, « Rome : Pincio (villa Médicis) », *Mélanges de l'École française de Rome : Antiquité*, vol. CXVIII, 2006, p. 327-331 ; Rosanna Scatamacchia et Vincent Jolivet, « L'oro del Pincio. Il Banco di Roma a Villa Medici », dans *Pincio 1. Réinvestir un site antique*, sous la direction de Henri Broise et Vincent Jolivet, Rome, École française de Rome/Soprintendenza Archeologica di Roma, coll. « Roma antica », Rome, École française de Rome, coll. « Roma Antiqua », à paraître.

L'iconographie de la nymphe endormie et, de manière plus générale, la réception de l'*Hypnerotomachia Poliphili* dans les jardins de la Renaissance ont été traitées dans mon essai « La réception du *Poliphile* dans les jardins italiens du XVI^e siècle : tentative de mise au point », destiné aux actes du colloque *La Réception européenne du Songe de Poliphile : littérature, jardin et architecture* [Mulhouse et Einsiedlen, 1^{er}-4 juillet 1999], sous la direction de Gilles Polizzi et Werner Oechslin, actes malheureusement restés inédits à ce jour.

L'importance de la notion de *meraviglia* pour comprendre l'expérience des jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle a été ultérieurement soulignée par Anne Bélanger, *Bomarzo ou les Incertitudes de la lecture*, op. cit., qui s'appuie essentiellement sur la poétique de Francesco Patrizi da Cherso, d'orientation platonicienne, en délaissant sur ce point la lecture d'Aristote offerte par le Tasse. Sur la généalogie de la notion et son poids au XVII^e siècle, on peut lire les éclairages apportés par Yves Hersant (éd.), *La Métaphore baroque : d'Aristote à Tesauro. Extraits du Cannocchiale aristotelico et autres textes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

Le fascinant passage de *La Villa* (1559) où Bartolomeo Taegio évoque une expérience d'ascension contemplative a attiré l'attention de Jean-Marc Besse dans son ouvrage *Voir la Terre : six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud/ENSP/Centre du paysage, 2000, p. 48-52, où il le confronte à la question de la vision et de la méditation cosmographiques (aspects traités dans sa thèse, *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, p. 309 et suiv., et récemment abordés par le colloque du Centre de recherche V.-L. Saunier, *Les Méditations cosmographiques à la Renaissance* [Paris, 13 mars 2008], sous la direction de Jean-Marc Besse, Marie-Dominique Couzinet et Frank Lestringant, actes à paraître). Besse rapproche avec justesse l'extrait de Taegio d'une citation de Cicéron (*De la nature des dieux*, II, 39), qui mériterait d'être incluse dans la liste des sources possibles de ce récit lyrique d'une envolée cosmique, de même que d'autres textes antiques de teneur voisine, que l'on trouve notamment chez Sénèque (*Consolatio ad Helviam matrem*, XX, 2), textes récemment commentés, à propos du traitement du paysage dans la littérature latine, par Michel Baridon dans son livre *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 141-142.

Comme le montre ce dernier ouvrage, la thèse selon laquelle le paysage n'aurait été « découvert » qu'à la Renaissance apparaît aujourd'hui largement battue en brèche. Pour un état des recherches relatives à cette question, je me permets de renvoyer à mon article « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 4, 2006, p. 261-290 (version électronique disponible à l'adresse : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00137894>). Simplement suggéré dans la conclusion du présent chapitre, le problème du rôle de la peinture dans les schèmes perceptifs du paysage se développant durant cette période fait l'objet de mes recherches actuelles.

Chapitre 4

Le développement des collections princières de « merveilles » durant la Renaissance et ses nombreuses incidences ont continué à susciter l'attention en tant que phénomènes où s'imbriquent étroitement culture matérielle, sciences de la nature et pouvoir politique. Le livre de Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, s'appuyant sur les travaux antérieurs de l'auteur (notamment Falguières, 1990), articule l'essor des *Wunderkammern* aux grands projets de classification universelle élaborés par les approches humanistes de la topique. Le poids de la notion de merveille dans l'appréhension de la nature par les élites sociales et intellectuelles, du Moyen Âge aux Lumières, a fait l'objet de l'ouvrage de Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York, Zone, 2001 (1^{re} éd. 1998). Stimulés par les travaux sur le rôle de la consommation dans l'histoire des pratiques culturelles (tels que Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, op. cit.*, ou Lisa Jardine, *Wordly Goods : A New History of the Renaissance*, New York, W. W. Norton, 1996), des recherches se sont multipliées à propos des impacts du commerce global sur les représentations de la nature à l'époque moderne, comme en témoignent les contributions rassemblées dans *Merchants and Marvels : Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, sous la direction de Pamela H. Smith et Paula Findlen, New York/Londres, Routledge, 2002.

En ce qui concerne plus spécifiquement le cas des Médicis à Florence, les travaux sur la documentation se sont poursuivis : voir notamment Paola Barocchi et Giovanna Gaeta Bertelà (éd.), *Collezionismo mediceo e storia artistica*, I, *Da Cosimo I a Cosimo II, 1540-1621*, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 2002. Un grand nombre d'extraits de pièces d'archives (conservées parmi le fonds Mediceo del Principato à l'Archivio di Stato de Florence) sont désormais consultables sur la base de données constituée par le programme italo-américain The Medici Archive Project (<http://documents.medici.org/>). Par ailleurs, la question du « mécénat scientifique » des Médicis a été abordée par l'exposition sur le développement des

disciplines physiques et mathématiques en Toscane aux XVI^e et XVII^e siècle : *I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali* [Catalogue de l'exposition, Florence, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 15 mai 2008 – 11 janvier 2009], sous la direction de Filippo Camerota et Mara Miniati, Florence, Giunti, 2008.

Sur la notion de « théâtre de la nature » à la Renaissance, j'ignorais le très utile travail de Ann Blair, *The Theater of Nature : Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997, en particulier p. 153 et suiv. ; il faut à ce sujet également citer l'étude de Louis Van Delft, « L'idée de théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CI, n° 5, 2001, p. 1349-1365, qui analyse l'éventail sémantique du terme « théâtre » dans les titres d'ouvrages.

Pour ce qui touche aux collections de sculptures antiques dans les jardins, outre les recherches déjà citées de Kathleen W. Christian, on doit signaler l'article d'Édouard Pommier, « Notes sur le jardins dans la littérature artistique italienne », dans *Histoires de jardins : lieux et imaginaire*, sous la direction de Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 127-140, qui s'interroge sur la place le rôle du jardin de San Marco sous Laurent le Magnifique dans l'émergence du modèle romain du jardin librement ouvert au public. Sur la galerie d'antiques aménagée par Ammannati au palais Pitti, modèle possible du *prato* de l'Apennin à Pratolino, voir récemment Fauzia Farneti, « La Sala delle Nicchie : un apparato decorativo ritrovato », dans *Giambologna : gli dei, gli eroi, op. cit.*, p. 110-123, et Vincenzo Saladino, « L'arredo statuario della Sala delle Nicchie », *ibid.*, p. 128-137. L'évolution de la place de la sculpture dans les principaux jardins médicéens – Castello, Boboli et Pratolino – est retracée par Claudio Pizzorusso, « Galileo in giardino. Qualche osservazione sugli arredi scultorei dei giardini fiorentini tra Cinque e Seicento », dans *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631* [Catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Pitti, 13 juin – 29 septembre 2002 / Chicago, The Art Institute of Chicago, 9 novembre 2002 – 2 février 2003], sous la direction de Marco Chiarini, Alan P. Darr et Cristina Giannini, Milan, Skira, 2002, p. 123-131.

La confrontation entre les grottes artificielles et les collections naturalistes pourrait être élargie à une perspective européenne, comme le suggère ma chronique déjà citée « Une scintillante pénombre : vingt-cinq ans de recherches sur les grottes artificielles en Europe à la Renaissance ». Les matériaux utilisés dans les grottes françaises et leur mise en œuvre ont par exemple été l'objet des recherches de Benjamin Couillaux, *La Conservation des nymphées à décor de coquillages en France*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, 2 vol., Paris, 2004. Sur la grotte aménagée par Guillaume V de Bavière à Munich – motif, on l'a vu plus haut, d'intéressants échanges épistolaires avec François de Médicis concernant la rareté des matériaux requis dans ce type de décor –, voir récemment Susan Maxwell, « The Pursuit of Art and Pleasure in the Secret Grotto of Wilhelm V of Bavaria », *Renaissance Quarterly*, vol. LXI, n° 2, 2008, p. 414-462.

À ce propos, l'importance des *naturalia* comme cadeaux permettant de cimenter des liens d'obligation réciproque, abondamment documentés dans le cas des végétaux à la cour des Médicis, pourrait être creusée en tenant compte des éclairages apportés par l'ouvrage de Natalie Zemon Davis, *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, trad. Denis Trierweiler, Paris, Éditions du Seuil, 2003 (éd. originale 2000), qui montre, selon une perspective anthropologique, la prégnance du don comme forme de mesure des rapports sociaux dans la culture de la Renaissance.

Certains aspects du décor du Studiolo du Palazzo Vecchio ont été étudiés par Valentina Conticelli, « Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia : nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563-1581) », et par Marilena Caciorgna, « *Radice atra, purpureus flos*. Ulisse, Mercurio e l'erba moly nello Stanzino di Francesco I de' Medici. Fonti letterarie e tradizione iconografica », dans *L'Art de la Renaissance entre science et magie* [Actes du colloque de Paris, 20-22 juin 2002], sous la direction de Philippe Morel, Paris/Rome, Somogy/Académie de France à Rome, « Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome », 2006, respectivement p. 207-268 et p. 269-294. L'iconographie géographique et les fonctions symboliques de la Guardaroba Nuova du Palazzo Vecchio sont discutées dans la thèse de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps : Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005. La traduction et l'édition critique par Pascal Dubourg Glatigny du livre d'Egnatio Danti, *Les Deux Règles de la perspective pratique de Vignole* (1583), Paris, CNRS Éditions, 2003, met en lumière la figure du mathématicien qui conçut certaines des cartes.

Sur l'incontournable présence dans les jardins, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, d'animaux réels ou figurés, on pourra lire les réflexions de Monique Mosser, « Les animaux dans les jardins : enfer ou paradis », dans *Art Grandeur Nature : animaleries* [Catalogue de l'exposition, Parc départemental de La Courneuve, 18 mai – 13 octobre 2002], Paris, Trans Photographic Press, 2003, p. 30-58. À propos des oiseaux, voir les recherches de Fleur Vigneron, « Les volières dans les jardins d'après Pierre de Crescens et dans la poésie françaises des XIV^e et XV^e siècles », dans *Le Château, autour et alentours (XIV^e-XVI^e siècles). Paysage, parc, jardin et domaine* [Actes du colloque d'Écaussinnes-Lalaing, 18-20 mai 2006], sous la direction de Jean-Marie Cauchies et Jacqueline Guisset, Turnhout, Brepols, 2008, p. 253-266. Sur les oiseaux de bronze destinés à la grotte de Castello et conservés aujourd'hui au Museo Nazionale del Bargello, diversement attribués à Giambologna, Ammannati ou leurs ateliers, voir la notice de Detlef Heikamp dans *Giambologna : gli dei, gli eroi, op. cit.*, cat. 50, p. 249-252.

L'émergence de l'histoire naturelle en tant que discipline autonome à la Renaissance, fondée sur des méthodes descriptives, a fait l'objet du livre de Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing : Natural History in Renaissance Europe*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2006. On pourra également consulter Paul F. Grendler, *The Universities of the*

Italian Renaissance, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, chap. 8 : « Natural Philosophy », p. 267-313. Par ailleurs, une synthèse sur les développements de la botanique au XVI^e siècle a été fournie par Joëlle Magnin-Gonze, *Histoire de la botanique*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2004, p. 51-84.

L'œuvre fondamentale d'Ulisse Aldrovandi a donné lieu à une exposition au Palazzo Poggi de Bologne en 2001, à l'occasion de laquelle a été publié le volume *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, sous la direction de Raffaella Simili, Bologne, Compositori, 2004 (1^{re} ed. 2001). Si un choix de planches botaniques provenant de ses collections se trouve reproduit dans *L'Herbier d'Ulisse Aldrovandi*, sous la direction de Biancastella Antonino, trad. Fabienne Andrea-Costa et Chantal Moiroud, Arles, Actes Sud/Motta, 2004 (éd. originale 2003), on peut regretter que le détournage des figures y prive ces images des inscriptions originales, qui en assurent la fonction primordiale de repère déictique par rapport au problème linguistique des nomenclatures. En revanche, les planches botaniques mais aussi zoologiques sont progressivement consultables en ligne sur un site de l'université de Bologne (à l'adresse : <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>), où l'on trouvera également un catalogue des manuscrits aldrovandiens et une édition en cours de sa correspondance. Sur l'approche de la taxonomie végétale chez Aldrovandi, voir Andrea Ubrizsy Savoia, « Il metodo sinottico, collante tra la *Syntaxis plantarum* di Ulisse Aldrovandi e le *Tabulae Phytosopicae* di Federico Cesi », dans *Federico Cesi : un principe naturalista* [Actes du colloque d'Acquasparta, 29-30 septembre 2003], sous la direction d'Antonio Graniti, Rome, Bardi, coll. « Atti dei Convegni Lincei », 2006, p. 525-555. Le rôle des collections naturalistes du savant dans son projet encyclopédique a été examiné par Marie-Élisabeth Boutroue, « Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir », dans *Curiosité et cabinets de curiosités*, sous la direction de Pierre Martin, Neuilly, Atlande, 2004, p. 43-63.

Sur le collectionnisme de plantes à Florence sous les Médicis, voir désormais l'ouvrage de Lucia Tongiorgi Tomasi et Gretchen A. Hirschauer, *The Flowering of Florence : Botanical Art for the Medici* [Catalogue de l'exposition de Washington, National Gallery of Art, 3 mars – 7 mai 2002], Washington (D.C.), National Gallery of Art, 2002, ainsi que la thèse de Margherita Zalum Cardon, *Passione e cultura dei fiori tra Firenze e Roma nel XVI e XVII secolo*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Giardini e Paesaggio », 2008, qui rend compte des impacts qu'eut l'introduction de plantes ornementales provenant des Amériques et d'Asie sur les jardins et d'autres domaines artistiques au début de l'époque moderne.

Plus généralement, c'est tout un champ de recherche qui, au cours des dernières années, a continué de se cristalliser autour des problèmes relevant de l'histoire du végétal appliquée aux jardins, champ sur lequel deux rencontres ont tenté de faire le point en illustrant ses méthodes, ses problématiques et ses enjeux relatifs à la conservation et la restaurations des lieux (*Histoire de la botanique et restauration des jardins. Premières rencontres scientifiques européennes autour du Jardin des Plantes de Montpellier* [Actes du colloque de

Montpellier, 19-20 mai 2006], sous la direction d'Élisabeth Motte-Florac, François Michaud et Françoise Olivier, Montpellier, Sauramps médical, 2007, et *La Botanique appliquée aux jardins historiques. État des connaissances* [Actes colloque de Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 3-4 décembre 2007], sous la direction de Cristina Castel-Branco et Monique Mosser, à paraître). La synthèse de Clemens Alexander Wimmer, *Bäume und Sträucher in historischen Gärten : Gehölzverwendung in Geschichte und Denkmalpflege*, Dresde, Verlag der Kunst, 2001, fournit un excellent aperçu des nombreuses questions inhérentes à ce secteur en pleine émergence. Si l'un des objectifs consiste à reconstituer l'évolution des palettes horticoles, comme en témoigne par exemple la contribution de Mark Laird, *The Flowering of the Landscape Garden : English Pleasure Grounds, 1720-1800*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « Penn Studies in Landscape Architecture », 1999, il s'agit également, bien au-delà du simple repérage des dates d'introduction et d'acclimatation des espèces, d'aborder les réseaux de diffusion (échanges entre botanistes, pépinières, etc.), les fluctuations du goût ou encore les avancées techniques qui conditionnent la mise en œuvre du végétal dans l'histoire des jardins, devant désormais être appréhendée en tenant compte des changements dans la culture matérielle, technique et scientifique associée à la maîtrise et à l'emploi du végétal. Ce champ de recherche s'intègre donc parfaitement à l'ambition, tracée plus haut, de fonder une véritable histoire culturelle des jardins. Si le présent chapitre en fournissait à sa manière une illustration, on peut citer d'autres travaux allant dans le même sens, comme la thèse d'Elizabeth Hyde soutenue en 1998 à Harvard University et publiée sous le titre *Cultivated Power : Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « Penn Studies in Landscape Architecture », 2005, ou le volume *Botanical Progress, Horticultural Innovations and Cultural Changes* [Actes du colloque de Washington, 6-8 mai 2004], sous la direction de Michel Conan et W. John Kress, Washington (D.C.)/Cambridge (Mass.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection/Harvard University Press, coll. « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », 2007.

C'est grâce au concours amical et sagace du botaniste Marc Jeanson que j'ai finalement pu identifier le mystérieux « *guanabano* », cet arbre, évoqué dans la correspondance entre Aldrovandi et le grand-duc François, dont une planche de Ligozzi ne figure qu'une branche dépourvue de fleur : il s'agirait en fait du baobab (*Adansonia digitata* L.), comme le laisse penser l'image du fruit correspondant conservée dans le fonds Aldrovandi (BUB, Aldrov., Tavole di piante, vol. VI, fol. 90r), et plus tard gravée dans la *Dendrologia* (Aldrovandi, 1667, p. 582).

Sur les questions relatives aux illustrations naturalistes, outre la contribution de Lucia Tongiorgi Tomasi, « Scienza o Immaginario ? Mostri, meraviglie e prodigi nell'iconografia naturalistica del tardo rinascimento », dans *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, op. cit., p. 385-399, il convient de signaler le livre de David Freedberg, *The Eye of the Lynx* :

Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2002. L'ouvrage de Pierre Vallet (1608), considéré comme le premier florilège imprimé constitué à partir d'une collection vivante, vient d'être réédité : Pierre Vallet, *Le Jardin du roi très chrétien Henri IV*, Paris, Bibliothèque des Introuvables, 2007. Un cas remarquable de description poétique d'un jardin considéré comme collection de végétaux rares, le livre de l'apothicaire poitevin Paul Contant, a donné lieu à une excellente édition critique : Pierre Contant, *Le Jardin, et cabinet poétique* (1609), éd. Myriam Marrache-Gouraud et Pierre Martin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2004.

L'histoire des jardins botaniques a fait l'objet d'un numéro spécial de la revue *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. XXV, n° 2, 2005, dans lequel on peut lire l'article de Lucia Tongiorgi Tomasi, « The Origins, Function and Role of the Botanical Garden in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italy », p. 103-115.

La lecture proposée du projet de jardin royal rédigé par le dominicain Agostino Del Riccio comme dispositif mnémonique a été développée dans mon article « L'orizzonte enciclopedico : la catalogazione del sapere nel 'giardino di memoria' di Agostino Del Riccio », dans *Il giardino e la memoria del mondo, op. cit.*, p. 59-75. On notera que *L'idea del teatro* (1550) de Giulio Camillo a été traduite en français par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer (*Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001). Plus généralement, il faut indiquer les travaux importants de Mary Carruthers sur les arts de la mémoire au Moyen Âge et en particulier dans les pratiques monastiques : *Le Livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 2002 (éd. originale 1990), et *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2002 (éd. originale 1998).

Sur les principes de composition spatiale mis en œuvre dans les jardins de fleurs, voir David Jacques, « The *Compartiment* System in Tudor England », *Garden History*, vol. XXVII, n° 1, 1999, p. 32-53, et Ada V. Segre, « De la flore ornementale à l'ornement horticole. Transferts de techniques et structures géométriques », dans *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel, op. cit.*, p. 188-203. Le système de repérage numérique des parcelles et de classement indicel des plantations, expérimenté au XVI^e siècle dans les jardins botaniques universitaires, sera employé au siècle suivant dans les collections princières, comme l'illustre l'étude d'Ada V. Segre, *The Gardens at San Lorenzo in Piacenza, 1656-1665 : A Manuscript Planting Notebook with a Study, Transcription, and Translation*, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006. Signalons que le livret de Bartholomeus Menkins ou Bartholomäus Menckius conservé à Florence (Menkins, BNCF Targ. 88), fournissant des plans de compartiments et des listes de plantes, concerne en fait le jardin du comte palatin du Rhin Louis VI à Heidelberg, comme l'a montré Wolfgang Metzger, « "All Ding zergenglich". Der Heidelberger Herrengarten : ein vergessener Renaissancegarten im Licht neuer Quellen », *Gartenkunst*, vol. XII, n° 2, 2000, p. 275-302, en étudiant un autre manuscrit relatif à ce jardin

(*Abreissung des Gartens, so der durchlauchtigste, hochgeborne Fürst und Herr, Herr Ludovic Pfaltzgrave bey Rheim [...] (1581), ms. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Palatinus latinus 1887).*

Chapitre 5

En replaçant le jardin dans le cadre de l'imaginaire politique des phénomènes naturels, ce chapitre centré sur la représentation de la génération des sources et de l'hydrographie territoriale touchait à un domaine, l'histoire de l'étude des météores, qui retient de plus en plus l'attention depuis quelques années. Accélérée sans nul doute, en France, par l'épisode dramatique de la canicule durant l'été 2003, la prise de conscience sociale des enjeux actuels du changement climatique global a en effet coïncidé avec un renouvellement de l'historiographie ; c'est ainsi qu'aux avancées de l'histoire « objective » de l'évolution climatique (Pascal Acot, *Histoire du climat, du Big Bang aux catastrophes climatiques*, Paris, Perrin, 2004 (1^{re} éd. 2003) ; Emmanuel Le Roy Ladurie, *Histoire humaine et comparée du climat*, Paris, Fayard, 2 vol., 2004-2006) s'est adjoint l'essor d'une histoire de la sensibilité au climat et au temps qu'il fait (voir par exemple Lucian Boia, *L'Homme face au climat. L'imaginaire de la pluie et du beau temps*, Paris, Les Belles Lettres, 2004 ; Alain Corbin, *Le Ciel et la Mer*, Paris, Bayard, 2005). Dans ce contexte, les « météores » suscitent désormais un vif intérêt en tant que catégorie à travers laquelle furent longtemps rassemblés les phénomènes physiques perceptibles de la nature, comme en témoignent les études réunies dans *L'Événement climatique et ses représentations (XVII^e-XIX^e siècle) : histoire, littérature, musique et peinture*, sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Berchtold et Jean-Paul Sermain, Paris, Desjonquères, 2007, et dans *Ordre et désordre du monde : enquête sur les météores de la Renaissance à l'âge moderne* [Actes colloque de Laval, 18-20 septembre 2008], sous la direction de Thierry Belleguic et Benoît De Baere, à paraître. On notera également que les *Météorologiques* d'Aristote viennent de donner lieu à deux nouvelles traductions françaises, par Jocelyn Groisard (Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008) et par Pierre Thillet (Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008). Pour ma part, après avoir montré l'importance de ce champ épistémologique pour appréhender les jardins italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, j'ai voulu explorer la représentation picturale des phénomènes atmosphériques aux XV^e et XVI^e siècles dans un article intitulé « Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie à la Renaissance », dans *L'Art de la Renaissance entre science et magie, op. cit.*, p. 357-383 (version électronique disponible à l'adresse : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00138516>), question également abordée dans le livre de Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 2008.

Au sujet de Francesco de' Vieri, il convient de signaler que son traité manuscrit consacré à l'alchimie a été édité et traduit par Sylvain Matton et Jean-Marc Mandosio, « *Le Breve discorso intorno all'arte dell'alchimia* de Francesco de' Vieri », *Chrysopoeia : revue de la Société d'étude de l'histoire de l'alchimie*, vol. V, 1992-1996, p. 545-570. Par ailleurs, un exemplaire de dédicace de la première édition de son *Trattato delle Meteore* (1573), relié aux armes de François de Médicis et de Jeanne d'Autriche, est récemment passé sur le marché antique (Paris, Alde, vente du 12 novembre 2007, lot 154).

Le « platonisme florentin », dans l'héritage duquel s'inscrit le livre de Vieri sur Pratolino, a été l'objet de nouvelles contributions à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Marsile Ficin, en 1999 ; voir principalement *Marsile Ficin : les platonismes à la Renaissance* [Actes du colloque de Paris, 28-29 mai 1999], sous la direction de Pierre Magnard, Paris, Vrin, coll. « Philologie et Mercure », 2001, et *Marsilio Ficino : His Theology, His Philosophy, His Legacy* [Actes du colloque de Londres, 25-26 juin 1999], sous la direction de Michael J. B. Allen et Valery Rees, Leyde/Boston, Brill, 2002. Parmi les principales œuvres de Ficin, on dispose d'une nouvelle traduction française du *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in Convivium Platonis, De amore*, éd. et trad. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2002, et d'une nouvelle édition critique de la *Théologie platonicienne : Marsilio Ficino, Platonic Theology*, éd. James Hankins et William R. Bowen, trad. anglaise Michael J.B. Allen et John Warden, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, coll. « The I Tatti Renaissance Library », 6 vol., 2001-2006. Concernant la tradition de l'exégèse allégorique des mythes depuis l'Antiquité, cadre conceptuel de l'interprétation de Pratolino proposée par Vieri, on pourra lire les belles pages de Pierre Hadot dans son ouvrage déjà cité, *Le Voile d'Isis*, p. 65 et suiv.

La lecture ici proposée de la grotte de Buontalenti à Boboli a été ultérieurement développée dans mon article déjà mentionné, « Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage ». Sur le débat qui continue de diviser les exégètes du *Printemps* de Botticelli, on pourra lire la contribution de Giovanni Reale, *Botticelli : la « Primavera » o le « Nozze di Filologia e Mercurio » ? Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli, con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici*, Rimini, Idea, 2001, et sa revue de la fortune critique du tableau, p. 181 et suiv.

Les implications théologiques du concept de cycle de l'eau – relevées dans le cas de la métaphore finaliste chez Andrea Bacci (1558) de l'« admirable jardin que le Créateur de toutes choses a agencé pour la vie des êtres vivants » – sont l'objet d'un livre dont j'ignorais l'intérêt, celui du géographe Yi-Fu Tuan, *The Hydrologic Cycle and the Wisdom of God : A Theme in Geoteleology*, Toronto, University of Toronto Press, 1968, qui en montre la riche portée entre la fin du XVII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle.

À propos de la fontaine de l'Ammannati et de son transfert à Boboli sous Ferdinand I^{er}, l'essai de Bruce L. Edelstein, « "La fecundissima Signora Duchessa" : The Courtly Persona of Eleonora di Toledo and the Iconography of Abundance », dans *The Cultural World of Eleonora di Toledo, Duchess of Florence and Siena*, sous la direction de Konrad Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 71-97, suggère que l'une des motivations aurait pu être la volonté du nouveau grand-duc de rendre hommage à sa mère, identifiée à Junon, et de célébrer ainsi la fertilité dynastique.

Sur l'image du prince élaborée par le mécénat de Côme I^{er}, voir l'enquête de Henk Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici, vorst en republikein : een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537-1574)*, Amsterdam, Meulenhoff/Kritak, 1998, édition anglaise augmentée, *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, New York, Cambridge University Press, 2006, en particulier p. 103 et suiv. à propos de la fontaine de Neptune sur la place de la Seigneurie. Outre les contributions déjà citées sur Boboli, il faut ici signaler l'article de Birgit Laschke, « Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli », dans *Giambologna tra Firenze e l'Europa, op. cit.*, p. 65-86.

Comme l'a montré le livre de Jean-Marc Besse, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts & esthétique », 2003, p. 85 et suiv., l'idée de faire du jardin une représentation géographique, un territoire « en réduction », se prolonge au-delà des exemples étudiés au XVI^e siècle à travers de multiples projets de jardins cartographiques, comme celui, en forme de mappemonde, soumis le 19 août 1616 par François de La Porte à Marie de Médicis, puis diverses propositions pour figurer de la sorte la jeune République sous la Révolution.

Sur la villa d'Este à Tivoli, outre les études mentionnées plus haut, on doit signaler les travaux de Denis Ribouillault, qui ont établi que le système de représentation territoriale développé dans le jardin était précisément redoublé, à l'intérieur du palais, par l'agencement iconographique du décor du salon principal, selon un jeu de correspondances assimilable à une homothétie : voir Denis Ribouillault, « Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli : un théâtre des jardins et du territoire », *Studiolo*, n° 3, 2005, p. 65-94 ; *Paysage et pouvoir : les décors topographiques à Rome et dans le Latium au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2 vol., 2006, vol. I, p. 131 et suiv. ; « Paesaggio dipinto, paesaggio reale : notes sur une fenêtre de la Villa d'Este à Tivoli », dans *Delizie in villa, op. cit.*, p. 269-287.

La récurrence du motif iconographique du Parnasse dans les jardins de la Renaissance – qu'illustre sa double présence tant à Pratolino qu'à Bagnaia – est analysée par la contribution de Louis Cellauro, « Iconographical Aspects of the Renaissance Villa and Garden : Mount Parnassus, Pegasus and the Muses », *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. XXIII, n° 1, 2003, p. 42-56.

La conclusion de ce chapitre laissait de côté le problème, n'ayant pas jusqu'alors été traité de manière satisfaisante, des éventuelles connotations alchimiques de l'iconographie à Pratolino, problème depuis lors repris par l'essai de Suzanne B. Butters, « Pressed Labor and Pratolino », art. cit., p. 80-86, qui relève notamment des affinités latentes de la grotte de Cupidon et surtout de la fontaine de Lavandière avec le répertoire des images philosophales, sans pour autant s'avancer à y voir les indices d'un hypothétique programme d'ensemble.

Chapitre 6

En tentant de caractériser l'esthétique du jardin en fonction des approches de la *mimêsis*, de la place accordée à la « pensée technique » et du poids de l'aristotélisme dans les conceptions du rapport entre art et nature à la Renaissance, ce chapitre s'appuyait entre autres sur les riches suggestions offertes par les travaux de Patricia Falguières sur la problématique du maniérisme. Le lecteur pourra en trouver les prolongements dans sa synthèse sur *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004, et dans son essai « Sur le renversement du maniérisme. Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI^e siècle », postface à Ernst Kris, *Le Style rustique. Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy* (1926) suivi de *Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique* (1927), trad. Christophe Jouanlanne, Paris, Macula, coll. « La Littérature artistique », 2005, p. 193-266 (avec une précieuse bibliographie commentée, « La postérité du *Style rustique* », p. 267-285), ainsi que dans un article consacré plus spécifiquement aux automates et superbement intitulé « Poétique de la machine », dans *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, op. cit., p. 401-449. Pour ma part, j'ai eu l'occasion de revenir sur certaines des questions ici soulevées dans ma communication « *Ars naturans*, ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVI^e siècle », dans *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich. Beiträge des Symposions am Lehrstuhl für Baugeschichte und Denkmalpflege der RWTH Aachen, 3.-5. Mai 2001*, sous la direction de Jan Pieper, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, coll. « Aachener Bibliothek », 2006, p. 275-304, qui tient notamment compte des nombreuses pistes, quant à l'idéal esthétique condensé par ma formule « *ars naturans* », fournies par une excellente contribution de Paolo D'Angelo portant sur l'ascendance et l'héritage de la notion de *sprezzatura* défendue par Castiglione : « "Celare l'arte". Per una storia del precetto *Ars est celare artem* », *Intersezioni*, vol. VI, n° 2, 1986, p. 321-341.

Au sujet du statut marginal du jardin dans le système des beaux-arts chez Hegel, on pourra prendre connaissance des réflexions formulées dans Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », art. cit.

Concernant la fameuse formule « *terza natura* » lancée par la lettre de Bonfadio sur le lac de Garde, l'article de Thomas Edward Beck, « Gardens as a 'Third Nature' : The Ancient Roots of a Renaissance Idea », *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. XX, n° 4, 2002, p. 327-334, suggère avec justesse, à côté de l'« *altera natura* » cicéronienne, deux autres sources classiques probables, chez Lucrèce et Pline l'Ancien, dans lesquelles on rencontre précisément l'expression « *tertia natura* » ; l'auteur avance, comme je l'avais fait, l'hypothèse selon laquelle Taegio aurait directement emprunté à Bonfadio cette locution, sans l'inventer indépendamment.

Sur les topiaires, rappelons le volume déjà cité *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, dans lequel on peut notamment consulter l'essai de Margherita Azzi Visentini, « Architetture e sculture vegetali nei giardini italiani tra Trecento e Settecento. Fonti iconografiche e letterarie », p. 81-92.

Sur le développement du genre des « théâtres de machines » entre les années 1570 et 1620, à partir de l'ouvrage de Jacques Besson, voir la synthèse de Luisa Dolza et Hélène Vérin, « Figurer la mécanique : l'énigme des théâtres de machines de la Renaissance », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. LI, n° 2, 2004, p. 7-37, et l'étude d'Hélène Vérin, « Les machines hydrauliques dans les théâtres de machines (XVI^e-XVII^e siècles) », *Cahiers d'histoire et de philosophie des sciences*, n° 51, 2002, p. 103-119. Plus généralement, il faut renvoyer à la rencontre *Les Machines à la Renaissance* [XLVIII^e Colloque international d'Études humanistes, Tours, 27 juin-1^{er} juillet 2005], sous la direction de Pascal Briot, Luisa Dolza et Hélène Vérin, actes à paraître. La figure de Salomon de Caus, ingénieur très actif dans le domaine des jardins, a été l'objet de divers travaux, parmi lesquels on citera : Hélène Vérin, « Salomon de Caus, un mécanicien praticien », *Revue de l'art*, n° 129, 2000, p. 70-76 ; Birgit Franke, « '... zur Lust und Zierde der Palläst und Gärten' : Salomon de Caus und die Grottenkunst », dans *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, *op. cit.*, p. 83-88 ; Luke Morgan, *Nature as Model : Salomon de Caus and Early Seventeenth-Century Landscape Design*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « Penn Studies in Landscape Architecture », 2007.

Pour la *Théologie platonicienne* de Ficin, fréquemment citée dans ce chapitre, il convient de rappeler qu'une nouvelle édition critique a été procurée par James Hankins avec la collaboration de William Bowen dans la collection « The I Tatti Renaissance Library ».

À propos des relations entre art et magie dans la culture de la Renaissance, outre le volume *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, *op. cit.* – dans lequel signalons ici l'article de Stéphane Toussaint, « L'ars de Marsile Ficin, entre esthétique et magie », p. 453-467 –, on pourra lire le livre de Philippe Morel, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008.

Concernant la figure du prince « démiurge et thaumaturge », les analyses pourraient être poursuivies en tenant compte des parallèles relevés par les recherches de Massimiliano Rossi entre d'une part les conceptions de la souveraineté affirmées dans le milieu médicéen, et

d'autre part celles du créateur dans la poétique du Tasse et la théorie de l'art chez Armenini et Zuccari : voir, outre l'article déjà cité « Arte e potere », son essai « *Princeps artifex : poetica tassiana, teoria dell'arte e sovranità tra Cinque e Seicento* », dans *L'arme e gli amori : Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence* [Actes du colloque Florence, 27-29 juin, 2001], sous la direction de Massimiliano Rossi et Fiorella Gioffredi Superbi, Florence, Leo S. Olschki, 2004, p. 27-37.

Au sujet des « livres de secret », je n'avais pas eu connaissance de l'ouvrage de William Eamon, *Science and the Secrets of Nature : Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1994. L'histoire de la notion de « secret de la nature » et le poids de cette métaphore dans l'imaginaire culturel de l'Occident se trouve au cœur du travail déjà cité de Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis*.

Chapitre 7

C'est à ce même ouvrage que pourraient ultérieurement puiser matière à réflexion les propos du dernier chapitre quant aux trois schèmes relationnels désignés comme les complexes de Daphnis, de Vertumne et de Vulcain. En effet, Pierre Hadot distingue pour sa part, dans l'histoire de la pensée occidentale, deux grands types d'attitude vis-à-vis de la nature, incarnés par Prométhée et Orphée : « Si l'homme éprouve la nature comme une ennemie, qui lui résiste en cachant ses secrets, il y aura alors opposition entre la nature et l'art humain, fondé sur la raison et la volonté humaine. L'homme cherchera, par la technique, à affirmer son pouvoir, sa domination, ses droits sur la nature. Si, au contraire, l'homme se considère comme partie de la nature, parce que l'art est déjà présent, d'une manière immanente, dans la nature, il n'y aura plus opposition entre la nature et l'art, mais l'art humain, surtout dans sa finalité esthétique, sera en quelque sorte le prolongement de la nature, et il n'y aura plus alors rapport de domination entre la nature et l'homme » (*Le Voile d'Isis*, *op. cit.*, p. 130-131). On voit notamment combien l'attitude prométhéenne sous-tend la rêverie vulcanienne – recréer le monde dans une œuvre d'art –, l'une et l'autre permettant de justifier l'idée de violence faite à la nature, exprimée par exemple dans l'éloge de l'architecture que fait Daniele Barbaro. De plus, si « le même homme peut avoir simultanément ou successivement plusieurs attitudes apparemment contradictoires à l'égard de la nature » comme le souligne Hadot (*ibid.*, p. 138), de même, les différents modes imaginaires de rapport au monde dont Daphnis, Vertumne et Vulcain peuvent offrir les figures apparaissent tous les trois décelables à l'arrière-plan d'un même jardin tel que Pratolino.

Les recherches de Jackie Pigeaud sur l'imaginaire lié à l'histoire de la pensée médicale se sont poursuivies ; on pourra consulter son livre *Poétiques du corps : aux origines de la médecine*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'Âne d'or », 2008.

L'*Arcadia* de Sannazar est désormais disponible dans une nouvelle traduction française : Iacopo Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie*, éd. Francesco Erspamer, trad. Gérard Marino, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2004. Parmi les travaux récents sur les développements du genre pastoral en littérature, on retiendra notamment les livres de Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses : aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1998, et de Jean-Pierre Van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1999.

L'hypothèse d'une évocation classicisante de l'*Amaltheion* dans le décor de la *grotticina* de Boboli, que j'ai ultérieurement développée dans mon article déjà cité « *Ut poesis hortus* : l'imaginaire littéraire dans les jardins italiens du XVI^e siècle », a également été avancée par Alessandro Rinaldi dans sa notice « Firenze. Giardino di Boboli, grotta di Madama », dans *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia : Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, op. cit.

Sur le principe de représentation « topiaire » dans les jardins de la Rome antique, je n'avais pas eu connaissance de l'importante thèse d'Henri Lavagne, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, École Française de Rome, coll. « Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome », 1988. Parmi les travaux récents sur le sujet, il faut citer les contributions de Paolo Cottini, « Le origini. Rilettura delle fonti e ipotesi interpretative », dans *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, op. cit., p 1-15 (panorama lexicographique qui remet en cause l'interprétation étymologique faisant dériver *topia* de *topos*, défendue par Pierre Grimal, lequel a d'ailleurs forgé l'expression « *ars topiaria* », absente du corpus antique), d'Alessandro Viscogliosi, « Topiaria : un'altra proposta di lettura nel mondo romano », *ibid.*, p. 16-21 (analyse de complexes monumentaux, telle la grotte de Tibère à Sperlonga), et d'Agnès Rouveret, « *Pictos ediscere mundos*. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine », *Ktema. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n° 29, 2004, p. 325-344 (synthèse cruciale sur la documentation archéologique et textuelle relative à la question des *topia*). Pour un état des connaissances à propos des jardins dans l'Antiquité, consulter *Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura* [Catalogue de l'exposition de Florence, Limonaia del Giardino di Boboli, 8 mai – 28 octobre 2007], sous la direction de Giovanni di Pasquale et Fabrizio Paolucci, Livourne, Sillabe, 2007. La distinction entre les notions rhétoriques de *topographia* et de *topothesia* m'est ultérieurement apparue tout à fait pertinente pour discuter les modalités de la représentation de lieux réels ou fictifs dans les jardins de la Renaissance : voir Hervé Brunon, « Le paradigme labyrinthique dans l'histoire des jardins », art. cit.

La figure et l'œuvre d'Annibal Caro – à propos duquel j'ignorais l'essai de Clare Robertson, « Annibal Caro as Iconographer : Sources and Methods », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XLV, 1982, p. 160-181, sur son activité de conseiller dans

l'élaboration de cycles décoratifs –, ont fait l'objet de la rencontre *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita* [Colloque de Macerata, 16-17 juin 2007], sous la direction de Diego Poli et Alvisse Manni, actes à paraître.

Concernant le rôle des modèles antiques dans le développement de la peinture de paysage à la Renaissance, je me permets de renvoyer à mon article déjà cité, « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance ». Sur la typologie des genres picturaux, voir Mathilde Bert, « Les Genres picturaux à la Renaissance et leur modèle antique : émergence d'une classification ? Plin, Alberti, Van Mander », *Journal de la Renaissance*, vol. V, 2007, p. 129-149.

Les implications, dans la littérature du XVI^e siècle, de l'esthétique « naturaliste » ou « rustique » du paysage notamment promue par Sannazar ont été examinées par la thèse déjà citée de Danièle Duport, *Le Jardin et la Nature*, ainsi que dans son livre *Les Jardins qui sentent le sauvage : Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », 2000.

Sur le mythe de l'âge d'or à la Renaissance – dont les représentations sont abordées par la thèse en cours d'Elinor Myara à l'université Paris I sous la direction de Philippe Morel – et sur son exploitation politique à Florence, voir récemment les remarques d'Élisabeth Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes*, *op. cit.*, p. 27 et suiv.

Le personnage du nain de cour Morgante a été étudié par Detlef Heikamp, « Il Nano Morgante. Tentativo di un ritratto », dans *Giambologna : gli dei, gli eroi*, *op. cit.*, p. 286-293.

L'histoire de la toponymie de Pratolino a fait l'objet du livre de Giovanni Valdré, *Nomen loci : per la conservazione della memoria della toponomastica antica e recente di Pratolino*, Florence, Leo S. Olschki, 1999.

Sur la fascinante problématique du paysage anthropomorphe, on pourra se reporter à *L'Homme-paysage : visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle* [Catalogue de l'exposition de Lille, Palais des Beaux-Arts, 2006], sous la direction d'Alain Tapié et Jeanette Zwingenberger, Paris, Somogy, 2006. Sur l'œuvre d'Arcimboldo, voir récemment *Arcimboldo, 1526-1593* [Catalogue de l'exposition de Paris, Musée du Luxembourg, 15 septembre 2007 – 13 janvier 2008 / Vienne, Kunsthistorisches Museum, 12 février – 1^{er} juin 2008], sous la direction de Sylvia Ferino-Pagden, Milan/Paris/Vienne, Skira/Musée du Luxembourg/ Kunsthistorisches Museum, 2007.

Sur l'approche astrologique de la correspondance entre l'univers et l'homme, voir Ornella Pompeo Faracovi, « L'homme et le cosmos à la Renaissance. "Le ciel est en nous" dans une lettre de Marsile Ficin », *Diogène*, n° 207, 2004, p. 64-71.

Le concept de « mésocosme » ici forgé pour caractériser le jardin – à partir de la perspective ouverte par Foucault grâce à la notion d'hétérotopie – présente un intérêt théorique majeur et une portée transhistorique, comme nous l'avons souligné avec Monique Mosser dans

l'essai déjà cité « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins ».

À propos du paysage chez Politien, on peut lire l'article d'Émilie Séris, « Du *topos* au paysage : les *Stances* et l'*Orphée* d'Ange Politien », dans *Le Paysage dans la littérature italienne : de Dante à nos jours*, sous la direction de Giuseppe Sangirardi, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006, p. 41-55. Les *Silves* ont donné lieu à une nouvelle édition critique : Angelo Poliziano, *Silvae*, éd. et trad. anglaise Charles Fantazzi, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, coll. « The I Tatti Renaissance Library », 2004. Quant aux *Stances*, on peut désormais les lire en français dans Ange Politien, *Stances / Stanze et Fable d'Orphée / Fabula di Orfeo*, éd. Francesco Bausi, trad. Émilie Séris, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque italienne », 2006.

Fondamentale chez le Tasse, l'assimilation de l'univers à un poème est une métaphore qui persiste d'Homère à Claudel, comme l'a récemment rappelé Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis*, *op. cit.*, p. 272-278.

Enfin, à propos de l'approche de la création chez Léonard, il faut citer l'un des derniers écrits du regretté Daniel Arasse, « La science divine de la peinture selon Léonard de Vinci », dans *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, *op. cit.*, p. 343-356.

Documents

Concernant la transcription des textes italiens de la Renaissance, voir désormais Marc Smith, « Conseils pour l'édition des documents en langue italienne, XIV^e-XVII^e siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, n° 159, 2001, p. 541-578.

Si mes dépouillements parmi les catalogues de bibliothèques italiennes – antérieurs à leur mise en ligne généralisée... – n'avaient pas repéré d'œuvre imprimée de Cesare Agolanti, il convient désormais de signaler les *Sonetti nella morte del christianissimo Enrico 4. re di Francia, e di Navarra (...) All'illustrissimo Don Antonio Medici priore di Pisa*, Florence, Giovanni Antonio Caneo, 1610 [1611 *stile comune*], dont un exemplaire est conservé à la la Biblioteca Casanatense à Rome.

Glossaire

Pour la terminologie relative aux jardins, on dispose désormais du précieux travail de Marie-Hélène Bénétière, *Jardin : vocabulaire typologique et technique*, Centre des monuments nationaux / Éditions du patrimoine, Paris, 2000.

Sur les mutations sémantiques du terme *barco* du XV^e au XVI^e siècle, voir Hervé Brunon, « Dalle “fiere non rapaci” ai “fruttiferi e pomati arbori” : Villa Lante a Bagnaia e l'evoluzione del barco nel Rinascimento », art. cit.

Concernant les catégories de plantations destinées à la chasse aux oiseaux – en particulier *boschetto da tordi* (ou *uccellare*) et *ragnaia*, voir Luigi Zangheri, « Ragnaie, Paretai e Uccelliere nelle Ville Barocche », dans *Villa Borghese. Storia e gestione* [Actes du colloque de Rome, 19-21 juin 2003], sous la direction d'Alberta Campitelli, Milan, Skira, 2005, p. 57-66, et Hervé Brunon, « La chasse et l'organisation du paysage dans la Toscane des Médicis », art. cit.

À propos du terme *fattoria*, il faut signaler que son usage pour désigner un type de domaine agricole rassemblant différentes unités foncières d'exploitation (*poderi*), gérées selon une organisation administrative centralisée, ne semble attesté en Toscane qu'à partir de 1568 environ, notamment dans le cas des propriétés grand-ducales : voir Francesco Mineccia, *Campagne toscane in età moderna*, op. cit., p. 20 et suiv. (et, parmi la bibliographie antérieure : Elsa Luttazzi Gregori, « Vicende del patrimonio Cavalcanti e organizzazione della “fattoria” tra XV e XVII secolo », dans *Ricerche di storia moderna*, II, *Aziende e patrimoni di grandi famiglie* (sec. XV-XIX), Pise, Pacini, coll. « Pubblicazioni dell'Istituto di Storia, Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa », 1979, p. 1-24 ; *Il sistema di fattoria in Toscana*, sous la direction de Zeffiro Ciuffoletti, Florence, Centro Editoriale Toscano, 1985).

La diversification en trois grands types évoquée à propos du terme *giardino* se reflète dans le vocabulaire mis en évidence par Amanda Lillie, *Florentine Villas in the Fifteenth Century*, op. cit., p. 69-70, à partir des sources concernant les villas florentines au XV^e siècle : *orto* (jardin clos de murs), *pratello* (jardin gazonné ou prairie fleurie) et *boschetto* (massif d'arbres) – catégories qui recoupent partiellement celles attestées dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

La distinction entre dispositifs à itinéraire unique ou multiple évoquée pour le terme *labyrinth* est traitée dans mon article déjà cité « Le paradigme labyrinthique dans l'histoire des jardins ».

Pour le terme *podere*, il faut faire allusion aux nombreux travaux d'histoire rurale qui traitent du développement de ce type d'unité foncière en Toscane à partir de la fin du Moyen Âge (l'*appoderamento*), et du type de contrat agraire associé, le métayage (*mezzadria*). Parmi les récentes synthèses à ce propos, voir notamment Paolo Pirillo, *Costruzione di un contado. I Fiorentini e il loro territorio nel Basso Medioevo*, Florence, Le Lettere, 2001, p. 211 et suiv., Giuliano Pinto, *Campagne e paesaggi toscani nel Medioevo*, Florence, Nardini, 2002, en particulier p. 191 et suiv., et Élisabeth Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes*, op. cit., p. 299 et suiv.

En exprimant à nouveau ma gratitude envers toutes les personnes qui étaient citées à la fin de l'avant-propos, je voudrais également remercier Kathleen W. Christian d'avoir traduit le résumé en anglais, saluer Thierry Le Pin pour son soutien quotidien, et me souvenir d'Eurydice.

Index

Cet index comprend les noms de personnes qui sont cités dans le texte principal de l'étude (de l'introduction à la conclusion, notes exclues).

NB (2008) : les numéros renvoient aux pages de l'édition originale (2001). Le lecteur de la présente édition numérique pourra recourir aux outils de recherche à partir de cette liste.

- Acciaoli, Alessandro, 145, 442
Acidini Luchinat, Cristina, 395, 402, 425-427, 599, 607
Ackerman, James S., 79, 101-102
Agolanti, Cesare, 134, 257, 290, 306, 334, 419-420, 462, 530, 581, 703, 734, 756-759, 763, 765-766, 805-812, 815, 822-823, 842
Agricola, Georgius (Georg Bauer), 395, 407-408, 579, 586, 653, 655
Agricola, Rodolphe (Roelof Huisman), 525
Agrippa, Camillo, 336-337
Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius, 272-273, 736, 741
Albert V de Bavière, duc, 396
Alberti, Leon Battista, 79, 100, 109, 117, 150, 193, 206, 211, 235-236, 252-255, 258, 276, 394, 667, 669, 672, 684, 731, 765, 773, 776-782, 776-782, 834, 849
Aldobrandini, Pietro, cardinal, 60, 191
Aldrovandi, Ulisse, 44, 54, 98, 220, 226, 294, 377-378, 384, 390, 394, 396, 402-403, 405-407, 411, 414, 419-420, 423, 430, 434, 436, 440, 442, 452, 454-459, 461, 463-465, 473-483, 488, 490-492, 495, 501, 504-506, 509-510, 513, 527, 552, 580, 596-597, 625-626, 758, 760
Aleotti, Giambattista, 708
Alexandre le Grand, 305-306, 476-478, 492, 734
Allori, Alessandro, 127, 412, 469, 473, 558
Alphonse II, roi des Deux-Siciles ou Alphonse V, roi d'Aragon, 92
Ammannati, Bartolomeo, 30, 53, 59, 83, 95, 121, 174-175, 185, 189-191, 215, 224, 229, 293, 376, 382, 384, 420-421, 425, 534, 583, 588-591, 596-597, 599-600, 604, 606, 608, 610-614, 617, 620-621, 632, 636-637, 641, 643, 646-651, 655, 657, 659
Anaxagore, 530, 577, 585, 645
Angeli da Barga, Giulio, 270
Angiolo di Giuliano, 152
Anguillara, Luigi Squalemo, dit, 487, 507
Anhalt-Köthen, Ludovic de, prince, 98
Antonin le Pieux, empereur, 470
Apelle, 668, 673
Appiano, Jacques VI, 623
Archimède, 698, 708-709, 736
Archytas de Tarente, 736, 748
Arcimboldo, Giuseppe, 388, 824-827, 865
Arditio, Fabio, 307, 639, 641
Arétin, P' (Pietro Bacci dit P'Aretino), 149, 676
Arioste, P' (Ludovico Ariosto), 150, 273, 307, 312, 354, 805
Aristote, 34, 86, 91, 146, 150, 233, 244, 254, 258-260, 264, 266, 268-269, 271, 273-274, 298-300, 351-352, 358, 365, 388, 435, 476-477, 492, 514, 535, 537-539, 541, 543, 549, 565, 570, 577-578, 583, 591, 650-651, 661, 669-670, 675-676, 693, 708, 711-721, 723-726, 729-730, 732, 744, 747, 770, 782, 789, 806, 830-831, 838, 842, 876
Armenini, Giovan Battista, 772-773, 776
Assunto, Rosario, 858
Atticus, 769, 822
Audebert, Nicolas, 571, 722
Auguste, empereur, 337, 589, 775
Augustin, saint, 362, 364-365, 556, 765, 798
Averroès, 34
Avery, Charles, 764
Azzi Visentini, Margherita, 43
Bacci, Andrea, 576, 839-840
Baccini, Giuseppe, 68
BacIOCchi, Elisa, duchesse de Lucques et de Piombino, grande-duchesse de Toscane, 66
Bachelard, Gaston, 232, 246, 287, 348, 751-752, 788
Bachiacca, Francesco Umberti, dit, 410
Bacon, Francis, 496, 871
Baldelli, Baldello, 489
Baldi, Bernardino, 705, 707-709, 713-719, 725-727, 734-735, 739, 741, 744-745, 747, 873
Baldini, Baccio, 239, 470, 500
Baldinucci, Filippo, 56, 73, 87, 279, 297-298, 558, 608, 644, 647, 703, 762
Baltrusaitis, Jurgis, 245

- Bandinelli, Baccio, 30, 68, 293, 384, 534, 567, 588, 594, 606, 608, 610, 614, 635, 646, 759, 761, 764-767
- Barbaro, Daniele, 697, 774-776, 781, 783, 861-863
- Barbino, Pietro dit, 276
- Bardi di Vernio, Giovanni de', 87
- Bartoli, Cosimo, 472, 536, 591
- Barthes, Roland, 163, 250, 633, 827
- Battisti, Eugenio, 69, 147, 156, 471, 531, 671, 696-698, 700, 703-704, 706-707, 736, 746-747, 816, 865, 872
- Baudelaire, Charles, 365, 867
- Bazin, Germain, 26, 368
- Beccari, Agostino, 784
- Béhar, Pierre, 496
- Bellini, Giovanni, 302
- Belluomo, Agabito, 158, 285, 676
- Belluzzi (ou Bellucci), Giovanni Battista, 622-623
- Bembo, Pietro, 204, 344-345, 540, 671, 809
- Benivieni, Girolamo, 358, 555
- Bentmann, Reinhard, 77, 100, 793
- Berardi, Alfonso, 446
- Bernin, le (Gianlorenzo Bernini), 585, 645
- Berti, Luciano, 69, 217, 316, 472, 531, 630, 653, 870
- Besler, Basilius, 493
- Bettoni, Anna, 44
- Biringuccio, Vannoccio, 653, 705, 711-712
- Biscioni, Iacopo, 483, 740
- Blotius, Hugo (Hugo de Bloot ou Blotz), 504-505
- Boccace (Giovanni Boccaccio), 204, 213-214, 241, 249, 315, 416, 419, 568, 754, 786
- Bocchi, Francesco, 154, 294, 296-298, 300, 550, 552, 558, 608, 612, 820, 877
- Bocchi, Zenobio, 510-511
- Bocci Pacini, Piera, 382
- Boia, Lucian, 38
- Boiardo, Matteo Maria, 291, 311, 354, 574, 805
- Bolzoni, Lina, 513
- Bonaventura da Orvieto, 54-57, 231
- Bonfadio, Iacopo, 321, 325, 677, 679-680
- Bordone, Pietro Iacopo, 315
- Borges, Jorge Luis, 853
- Borghini, Raffaello, 53, 205, 210, 270-273, 278, 292, 297, 345-347, 365, 589-590, 592, 595, 597, 608, 617, 619, 723, 739, 746, 760
- Borghini, Vincenzo, 408, 412, 469, 472, 512, 517, 533, 568-569, 583, 609, 770
- Borro, Girolamo, 240, 243, 538, 578, 645-646, 650
- Borromée, Charles, cardinal (Carlo Borromeo), 74, 334
- Borsi, Franco, 653, 864
- Boschi, Domenico, 49, 57, 153, 481
- Bosio, Camillo, 488
- Botticelli, Alessandro di Mariano del Filipepi, dit, 334, 469-470, 555, 557, 618
- Boyceau de la Baraudière, Jacques, 878
- Braccesi, Alessandro, 387
- Bramante, Donato di Angelo, 120, 182, 616
- Brecht, Bertolt, 300
- Bredenkamp, Horst, 313, 335
- Brenzzone, Agostino, 279, 332
- Bright, Timothy, 268
- Bronzino, Agnolo di Cosimo di Mariano, dit, 27, 469, 811
- Brook, Anthea, 764
- Bruegel, Pieter, dit l'Ancien, 301
- Brunelleschi, F., 386
- Brunfels, Otto, 492
- Bruni, Leonardo, 535
- Bruno, Giordano, 26, 527, 584, 733-734, 738, 742, 830-833
- Bufalini, Leonardo, 336
- Buonsignori, Stefano, 409, 480, 609
- Buontalenti, Bernardo, 27-29, 44, 46, 48-49, 56, 69, 73, 76, 85, 87, 122, 124-126, 131, 152, 154, 163, 171, 187, 218-219, 231-232, 277, 292-295, 298, 301, 308, 317, 368, 370, 385-386, 397, 408-409, 412-413, 419, 438, 480, 482, 531, 533, 550, 557, 569, 573, 595, 603-604, 607, 615, 618, 623-625, 629-631, 634, 636, 644, 648, 653-654, 657, 684, 698, 700, 709, 723, 739, 746, 748, 759, 789, 813, 864, 866, 869-870
- Buontalenti, Francesco, 531, 595
- Burckhardt, Jakob, 25-26, 100
- Burton, Robert, 268
- Buti, Domenico, 131, 357, 519
- Buti, Ludovico, 84
- Butters, Suzanne B., 94
- Caccini, Matteo, 444
- Calcidius, 730
- Caldogno, Angelo, 111
- Calvin, Jean, 731
- Calzolari, Francesco, 390
- Camerini, Giovanni, 622-624
- Camillo, Giulio, 361-362, 507, 513
- Campanella, Tommaso, 432, 524, 538
- Campbell, Malcolm, 607
- Camporesi, Piero, 146, 233, 236, 242, 301, 320, 346, 587
- Cappello, Bianca, 28, 59, 67-68, 97, 119, 123, 126, 139, 239, 314-315, 367, 424-425, 537, 558, 628, 753, 810
- Cappello, Pellegrina, 97
- Cappello, Vittorio, 97, 315
- Carafa, Oliviero, cardinal, 88, 90
- Caro, Annibal, 156-157, 344, 398, 408, 683, 770-771, 866
- Cartari, Vincenzo, 563, 568
- Casabona ou Benincasa, Giuseppe (Jodocus De Goethuysen), 441-444, 459, 461, 468, 475-476, 478-479, 481, 486, 488, 502-503, 505, 520, 527

- Casini, Simone, 53, 57
 Castelli, Patrizia, 550-552
 Castelvetro, Lodovico, 671
 Castiglione, Baldassare, 113-115, 684, 691-692, 854, 873
 Caton, 102
 Caus, Salomon de, 62, 700
 Cavalcanti, Guido, 536
 Cavalieri, Emilio de', 485
 Cave, Terence, 150
 Ceccarelli, Alfonso, 350
 Cellini, Benvenuto, 172, 610, 760
 Cesalpino, Andrea, 315, 377, 487-489, 513, 538
 Cesi, Federico, cardinal, 90, 764, 767
 Cesi, Paolo Emilio, cardinal, 90
 Cesi, Pier Donato, cardinal, 90, 447
 Chambers, William, 245, 368
 Charles VIII, roi de France, 798
 Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie, duc, 548-549
 Charles Quint, empereur, 28, 208, 622
 Chastel, André, 25-27, 31, 150, 233, 276, 329, 349, 556, 800, 802, 804, 820, 828, 834-836, 840, 849-850, 855
 Châtelet-Lange, Liliane, 426
 Christine de Lorraine, grande-duchesse de Toscane, 519, 621
 Cicéron, 102, 331, 499, 671, 676, 679-680, 730-731, 733, 769, 862-863, 872
 Cigoli, Ludovico Cardì, dit le, 301, 408
 Cioli, Giovan Simone, 764
 Cioli, Valerio, 51, 57, 276-280, 382, 384, 646-648, 760, 762, 764, 768
 Civetta (Herri met de Bles), 409
 Clément VII, pape (Giulio de' Medici), 469, 818
 Clément VIII, pape (Ippolito Aldobrandini), 489
 Clovio, Giulio (Juraj Glovicich), 28
 Coffin, David R., 88, 90, 187, 532, 681
 Colonna, Francesco, 279-281, 305-306, 336, 369, 555
 Colucci, Angelo, 342
 Columelle, 102, 207, 235, 238
 Comanini, Gregorio, 159, 825
 Comito, Terry, 331, 798, 813
 Commandino, Federico, 708-709
 Conforti, Claudia, 171, 185, 425, 531-532
 Conti, Natale, 568
 Contini, Giovan Battista, 161
 Corboz, André, 105
 Cornaro, Alvise (ou Luigi), 101
 Cornaro, Catherine, reine de Chypre, 204
 Cornaro, Federico, cardinal, 199
 Corsi, Giovanni, 535
 Cortuso, Giacomo Antonio, 503-505, 507
 Côme I^{er} de Médicis : voir Médicis, Côme I^{er} de
 Cotta, Pomponio, 361
 Cranach, Lucas, dit l'Ancien, 342
 Crescenzi, Piero de', 101, 416, 526
 Curtius, Ernst Robert, 248, 251, 303, 310
 Dalle Greche, Domenico, 437
 Dani, Iacopo, 75
 Dante Alighieri, 114, 304, 336, 528, 591, 783, 871
 Danti, Ignazio (Egnatio ou Egnazio), 409
 Danti, Vincenzo, 51, 384, 409, 534, 670, 672
 Da Prato, Cesare, 68
 Darnall, Margaretta J., 312, 362
 Darwin, Charles, 518
 Davanzati, Bernardo, 709, 739
 Dédale, 713, 717, 736, 854
 Del Bene, Bartolomeo, 549
 Del Bravo, Carlo, 657
 Del Duca, Giacomo, 121, 187, 337
 Del Duca, Guido, 595
 Della Bella, Stefano, 63, 65, 189, 195, 230, 760
 Dell'Altissimo, Cristofano, 410, 495
 Della Nera, Cencio, 153, 277
 Della Porta, Giovan Battista, 739-740, 742-743
 Della Rovere, François-Marie II, duc d'Urbino, 131, 139, 447-448, 454, 875
 Della Valle, Andrea, cardinal, 88, 91-93, 380
 Del Riccio, Agostino, 54, 74, 98-99, 105, 118, 120, 135, 145, 148-149, 152-153, 156, 160, 164-167, 200, 203, 205-206, 211-213, 225, 228, 263, 282-284, 286-287, 289, 314, 399-402, 411, 414, 417, 426, 431-435, 438-439, 441-443, 448-460, 462, 464-465, 467, 481, 483, 494, 498, 501-503, 506-507, 518-519, 521-529, 550, 577, 633, 639, 691, 702, 716
 Delumeau, Jean, 25, 248, 797
 Démétrius, 667
 Demidoff, Elena (Elena Petrovna Trubeckaja), 68
 Demidoff, Maria (Marija Pavlovna Demidova Abamelek Lazareva), 68-69
 Demidoff, Paolo (Pavel Pavlocitch Demidov), 67-68
 Descartes René, 33, 146, 261, 696, 833
 Dezzi Bardeschi, Marco, 546
 Diacceto, Francesco Cattani da, 535-536
 Dinocrate, 305, 821
 Dioscoride, 376, 435, 468, 471, 492, 506
 Dixon Hunt, John, 244, 379, 678, 680
 Dolce, Ludovico, 290, 668, 673
 Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit, 212, 380
 Doni, Anton Francesco, 109-112, 114, 116-117, 122-124, 134, 136-137, 151, 193, 209, 213-214, 222, 308, 345, 422, 526, 790, 791
 Dori, Vincenzo, 442, 451
 Dosio, Giovanni Antonio, 197
 Dosso Dossi, Giovanni di Lutero, dit, 777-778
 Dubois, Claude-Gilbert, 38, 658, 846-847
 Dupérac, Étienne, 116, 176-179, 200-201, 203, 638
 Durand, Gilbert, 38
 Dürer, Albrecht, 342, 428-429, 492, 666
 Dyckman, Georgius, 441

- Éléonore de Tolède, duchesse de Toscane, 28, 83, 239, 516, 605-606, 614, 626, 766
 Eleonora di Toledo [nièce de la précédente], 628
 Eliade, Mircea, 797
 Elias, Norbert, 106, 863
 Emmanuel-Philibert de Savoie, duc, 548
 Empédocle, 566, 657, 751
 Érasme, Didier (Desiderius Erasmus), 105, 331
 Este, famille d', 116, 497
 Este, Alexandre d', 368
 Este, Alphonse I^{er} d', duc de Ferrare et de Modène, 302
 Este, Alphonse II d', duc de Ferrare et de Modène, 87, 97, 166, 620, 709
 Este, César I^{er} d', duc de Ferrare et de Modène, 87, 97
 Este, Hippolyte II d', cardinal, 116, 176, 178-179, 338, 382, 400, 638-639, 863
 Euclide, 709

 Fagiolo, Marcello, 32, 121, 616, 640, 862
 Falcone, Giuseppe, 101, 104-106, 145
 Falguières, Patricia, 93-94, 379, 389-390, 401, 429, 435, 437, 495, 499, 508-509, 511-512, 514-515, 687
 Fancelli, Giovanni, 384, 606, 760, 764, 766-768
 Fantoni, Marcello, 82
 Farnèse, famille, 201
 Farnèse, Alexandre, cardinal, 140, 157, 187, 198, 337, 350, 353, 770
 Farnèse, Julia, 335
 Farnèse, Octave, duc de Parme et de Plaisance, 51, 97, 155
 Farneti, Fautia, 124
 Fasolo, Giovanni, Antonio, 111, 776
 Febvre, Lucien, 145-146, 210, 232
 Félibien, André, 778
 Ferdinand de Médicis : voir Médicis, Ferdinand I^{er} de
 Ferdinand I^{er}, empereur, 623
 Ferdinand III de Lorraine, grand-duc de Toscane, 66
 Ferdinand du Tyrol, archiduc, 471, 489, 628
 Ferrucci del Tadda, Francesco, 611
 Ferrucci del Tadda, Giovan Battista, 55, 294, 383, 551
 Ferrucci del Tadda, Michelangelo, 294
 Ficin, Marsile (Marsilio Ficino), 100, 241, 263-269, 272, 316, 329, 331, 357-358, 363, 535-537, 542, 555, 705-706, 711, 713-714, 728-730, 736, 738-739, 748, 809, 828-829, 834, 847-852, 854-855, 861-862, 874, 876
 Filarete, Antonio Averlino, dit, 416, 523
 Findlen, Paula, 37, 390, 477
 Firenzuola (ou Fiorenzuola), Girolamo Gatteschi da, 151-152, 173, 226
 Florio, Michelangelo, 653
 Foggini, Giovan Battista, 64
 Fontaine, Marie Madeleine, 115, 138, 146, 210, 215
 Fontana, Domenico, 187
 Fontana, Giovanni, 740
 Fortini, Davide (ou Davitte), 57-58, 123, 169, 336, 425, 598, 604-606, 631, 653, 766
 Fortuna, Albizzo, 131
 Fortuna, Simone, 28, 139, 309, 870, 875
 Foucault, Michel, 406, 430-431, 508, 514, 518, 824, 832, 841
 Francini, Tommaso, 56, 59, 403, 701
 François de Médicis : voir Médicis, François I^{er} de
 François I^{er}, roi de France, 563
 François-Étienne de Lorraine, grand-duc de Toscane et empereur (François I^{er}), 64
 Freud, Sigmund, 38, 146, 284, 745, 751
 Frietsch, Joseph, 66, 68-69
 Fröschl, Daniel, 442, 486
 Fuchs, Leonhart, 487, 493
 Fulcheri, Giovanni Battista, 488
 Furttenbach, Joseph, dit l'Ancien, 427
 Fuscus Aristius, 103

 Gabrielli, Andrea, 660
 Gabrielli, Giovanni, 660
 Gaddi, Giovanni, 156, 344
 Gaddi, Niccolò, 441-445, 461, 468, 502, 505
 Galeotti, Pietro Paolo, 611
 Galien, 237, 260-261, 263, 470, 500, 732-733, 747, 838-839, 848, 874
 Galilée (Galileo Galilei), 538, 720
 Galletti, Giorgio, 132-133, 519
 Gallo, Agostino, 102, 105-107, 262, 270, 356
 Galluzzi, Iacopo Riguccio, 67
 Galluzzi, Paolo, 392, 461, 496
 Gambara, Gianfrancesco, cardinal, 74, 198-199, 334, 639-640, 642
 Garbo, Tommaso del, 241
 Gargioli, Giovanni, 447
 Garin, Eugenio, 737, 741-742
 Gasparri, Carlo, 520
 Gémiste Pléthon, Georges (Geōrgos Gemistos Plèthôn), 341
 Gemmingen, Johann Konrad von, prince-évêque, 494
 Gesner, Conrad, 376, 434, 456
 Gesualdo, Carlo, prince de Venosa, 628
 Ghezzi, Pietro Antonio, 128
 Ghini, Luca, 393, 487
 Ghinucci, Tommaso, 198, 639
 Giacomini Tebalducci Malespini, Lorenzo, 259-261, 274-275, 289, 298, 318, 367, 375, 473, 479, 501
 Giambologna (Jean Boulogne), 30, 50-51, 57, 66, 69, 85, 90, 136, 153, 172, 277, 279, 292, 294, 306, 309, 384, 405, 425, 480, 534, 551, 554, 559, 581-587, 599, 608, 610, 614, 619-621,

- 627, 632, 636-637, 644-646, 759, 762, 764, 815-824, 826, 878
 Ginzburg, Carlo, 36
 Giorgi, Alessandro, 709
 Giorgione, Giorgio di Castelfranco, dit, 778
 Giovanni da Udine (Giovanni di Francesco de' Ricamatori, dit), 683
 Giovo, Paolo : voir Jove, Paul
 Giunti, famille, 461
 Giusti, Agostino, 324
 Gombrich, Ernst H., 306, 370, 556, 777-778, 877
 Gonnelli, Gualtieri di Iacopo, 294
 Gonzague, famille, 389
 Gonzague, Vincent I^{er}, duc de Mantoue
 Gorecano di Parma, 59
 Goritz, Johannes, 342
 Graziani, Françoise, 693
 Greco, Domenico Theotokopoulos, dit le, 371
 Grégoire XIII, pape (Ugo Boncompagni), 74, 198, 206, 308, 334, 477, 545, 639, 691
 Grimal, Pierre, 25, 207, 211, 248, 304, 327, 343, 769, 774, 781, 879
 Gualterotti, Raffaello, 47, 53, 257, 463, 541, 582-583, 585, 636, 681, 753, 755, 807, 817
 Guarini, Battista, 784
 Guerra, Giovanni, 60, 62, 195-197, 199, 216, 220, 225-227, 230, 278, 288, 298, 313, 318, 383, 401, 403, 405, 407, 573, 580, 588, 590, 597, 627, 640, 659, 681, 700, 702, 757-759, 761, 796-797, 821
 Guidiccione, Giovanni, 156
 Guilandino, Melchiorre (Melchior Wieland), 503-505
 Guillaume V de Bavière, duc, 56, 396, 414
 Guillaume de Conches, 730
 Guillaume de Lorris, 249
 Gussoni, Andrea, 27, 137, 482

 Habsbourg, famille, 497
 Haendel, Georg Friedrich, 63
 Hale, John, 25, 862
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 26, 675
 Heidegger, Martin, 34, 669
 Heikamp, Detlef, 69, 136, 184, 295-298, 301, 419, 422, 462, 588, 590-591, 593, 597, 756-758, 762, 765
 Henri IV, roi de France, 60, 117
 Héraclite, 566
 Héron d'Alexandrie, 161, 698, 705, 708-709, 716, 737-739
 Hermès Trismégiste, 358, 363, 496, 736, 743, 748
 Hésiode, 576, 795, 799
 Hippocrate, 236-237, 243, 266
 Hobbes, Thomas, 105
 Hohenems, Marcus Sitticus de, prince archevêque de Salzbourg, 287
 Homère, 150, 248, 307, 327, 329, 552, 574, 576, 657, 677, 800, 845-846

 Horace, 103, 137, 140, 244, 253, 275, 340, 773, 790, 792, 801, 868

 Imperato, Ferrante, 390
 Ingegneri, Angelo, 784
 Isolani, Rodolfo, 447

 Jaccottet, Philippe, 770
 Jamblique, 737
 Jamnitzer, Wentzel, 687
 Jeanne d'Autriche, grande-duchesse de Toscane, 28, 59, 97, 139, 240, 537-538, 568, 578, 611, 628, 645, 755
 Jeanneret, Michel, 817
 Jove, Paul (Paolo Giovio), 410, 520, 777-778
 Jules II, pape (Giuliano Della Rovere), 296, 560, 616
 Jules III, pape (Giovanni Maria Ciocchi del Monte), 96, 174, 338, 520
 Jules Romain (Giulio Pippi, dit Romano), 289, 295
 Jung, Carl Gustav, 232, 656, 751

 Kant, Emmanuel, 26, 33-34, 146, 325, 347, 366, 675
 Karcher, Nicola, 764
 Kaufmann, Thomas Da Costa, 388, 496-497, 825-826
 Keutner, Herbert, 405, 585, 759
 Klein, Robert, 150, 272

 Lactance, 798
 Lafréry, Antoine, 120, 176-178, 638
 Lalande, André, 33-34
 Lamarck, Jean-Baptiste de Monet, chevalier de, 518
 Lanci, Baldassarre, 623
 Lapi Ballerini, Isabella, 425
 Lapini, Agostino, 73
 Larivaille, Paul, 854
 Lazzaro, Claudia, 168, 175, 181, 418, 427, 449, 533-534, 554, 565, 602, 607, 631-633, 639, 644, 646, 649, 678, 765, 771, 813, 817, 878
 Leclerc, Luc, 162
 L'Écluse, Charles de (Carolus Clusius), 444, 456
 Léon X, pape (Giovanni de' Medici), 342, 418, 468-469, 626, 767
 Léon l'Hébreu, 536
 Lenoble, Robert, 36, 37, 372, 834, 836, 867, 871
 Le Nôtre, André, 602
 Léonard de Vinci (Leonardo da Vinci), 208, 349, 352, 354, 360, 587, 667, 669, 671, 673, 778, 828-829, 832, 834, 855-860, 871, 876
 Leoni, Diomedes, 399
 Leoni, Luigi, 487
 Leopardi, Giacomo, 750
 Léopold I^{er} : voir Pierre-Léopold
 Léopold II de Lorraine, grand-duc de Toscane, 66

- Lestringant, Frank, 861
 Lévi-Strauss, Claude, 846
 Libanius, 248, 250
 Lichtenstein, Jacqueline, 299
 Ligorio, Pirro, 116, 164, 176, 180, 187, 218, 336, 338-341, 370, 525, 616, 638, 822, 878
 Ligozzi, Iacopo, 52, 57, 136, 302, 411, 415, 420, 422, 432-434, 438, 452-453, 455-461, 464, 473-476, 478, 482, 485, 490-491, 493-495, 498, 586, 625-626
 Linné, Carl von, 451
 Lipse, Juste (Justus Lipsius), 731
 Lollo, Alberto, 101-104, 255, 261, 354, 359, 364, 794
 Lomazzo, Gian Paolo, 272-273, 370, 671-673, 685, 687, 772, 776, 825
 Longin, 366, 693, 873
 Longus, 770, 805-806, 811, 842-845
 Lorenzetto, Lorenzo di Ludovico Lotti, dit, 88
 Lorenzi, Antonio di Gino, 425, 487, 502, 599
 Lorenzi, Stoldo di Gino, 599, 609-611, 614, 620, 622
 Lotti, Cosimo, 56, 282, 703
 Louis VII, électeur palatin, 520
 Louis XIV, roi de France, 144
 Löwe, Filippo, 625
 Lucilius, 329
 Lucrèce, 35, 248, 256, 322, 325, 372, 553, 561, 567, 591, 648, 729, 795-796, 871, 880
 Ludius : voir Studius

 Maccarone, Curzio, 176, 399-400
 MacDougall, Elisabeth B., 175, 771, 790
 Machiavel (Niccolò Machiavelli), 86, 113-114, 127, 471, 535
 Madonna, Maria Luisa, 178, 339
 Maderna (ou Maderno) Carlo, 199
 Magno, Pietro, 201
 Maffei, Timoteo, 92
 Malespini, Celio, 315
 Malocchi, Francesco, 461, 486, 503, 510
 Manenti, Giovan Piero, 755
 Manetti, Giuseppe, 66
 Mannoni, Octave, 318
 Mannucci, Giannetto, 68
 Mantegna, Andrea, 295
 Marenzio, Luca, 160
 Marescotti, Giorgio, 43, 73, 182, 186, 545
 Marguerite de Valois, duchesse de Savoie, 549
 Martelli, Francesco, 539
 Martelli, Niccolò, 598
 Martial, 429
 Martin, Jean, 280, 331
 Martini, Luca, 598
 Mati, Pietro di Tommaso, 293-294, 759, 819
 Mattei, Ciriaco, 74, 121
 Mattioli, Pier Andrea, 376, 434, 468, 471, 489, 492, 504-505

 Maximilien II, empereur, 176, 615, 628, 825
 Mazzanga da Barga, Francesco (ou Lorenzo), 377, 488-489
 Mazzoni, Iacopo, 537
 Médicis, Alexandre de, duc de Florence, 428
 Médicis, don Antonio de, 59, 126, 480, 628
 Médicis, Catherine de, reine de France, 176, 628
 Médicis, Côme de, dit l'Ancien, 91, 96, 125, 263, 418, 537
 Médicis, Côme I^{er} de, duc puis grand-duc de Toscane (Cosimo I de' Medici), 28-29, 58, 73, 76, 78, 83, 96, 100, 121-123, 126, 128, 130, 132, 139, 148, 168-169, 276-277, 293-294, 381-383, 393, 397, 399, 409, 413, 418, 425, 428, 446, 468, 470-472, 482, 487, 489, 494, 496, 500, 516, 520, 546, 552, 588-589, 592-593, 598, 601, 606-607, 611, 613-614, 620, 622-624, 626-629, 631, 636, 657, 747, 764-765, 768, 811, 866, 869, 872, 875
 Médicis, Éléonore de, 97
 Médicis, Ferdinand I^{er} de, cardinal puis grand-duc de Toscane (Ferdinando I de' Medici), 28, 47, 55, 56, 58-59, 74, 82-83, 94-95, 125-126, 128, 131-132, 139, 175, 185, 200, 203, 223, 239, 309, 336-337, 346, 376-377, 380, 383, 385, 402, 418, 421, 426, 434, 441, 443, 446-447, 454, 476-477, 479, 484-486, 490, 492, 502, 516, 519-520, 537, 539, 569, 593, 612-613, 620-621, 624, 627-628, 630-631, 650, 701, 764
 Médicis, Ferdinand II de, grand-duc de Toscane, 63
 Médicis, Ferdinand de, grand-prince, 63
 Médicis, François I^{er} de, grand-duc de Toscane (Francesco I de' Medici), 27-29, 31, 39, 42, 50, 51, 56, 58-59, 62, 67-70, 72-73, 76, 81-85, 87-88, 93-94, 96-99, 119, 122-124, 126-128, 131, 133-134, 136-137, 141-144, 153, 155, 169, 182, 185, 187, 198, 215, 223, 227-228, 231, 234, 238-239, 257-258, 260, 269-270, 277, 282, 287, 292-295, 306, 309, 313-314, 317, 347, 351, 367, 376-377, 382, 385-386, 393-394, 396-397, 400-401, 408-409, 411, 413, 424, 428, 436, 440-443, 446-447, 449, 452, 454, 459-465, 467-479, 481-486, 488-490, 492, 494-495, 497-499, 501, 528, 534, 540, 543, 547, 554, 557, 568, 588-589, 596-597, 603, 607, 610-611, 615-616, 621-622, 625-631, 635-636, 642, 644-645, 649-650, 652-654, 656-658, 664, 694, 696, 698, 700, 702, 740, 746-747, 753, 760, 776, 810, 812, 860, 864-866, 869-870, 872, 874-875
 Médicis, don Garcia de, 239, 626
 Médicis, don Giovanni de, 624, 626
 Médicis, Isabella de, 628
 Médicis, Jean de, cardinal, 28, 239
 Médicis, Julien de, 126, 628
 Médicis, Laurent de, dit le Magnifique, 123, 126, 169, 380, 387, 428-429, 468-469, 471, 611,

- 628, 798-802, 804-805, 810, 814, 816, 818, 820-822, 852, 863
- Médicis, Lorenzo di Pierfrancesco de, 169
- Médicis, Marie de, reine de France, 117
- Médicis, Mattias de, 63
- Médicis, Piero di Lorenzo de, 592
- Médicis, don Pietro de, 626-628
- Médicis, Tanai de, 53, 589, 592, 636, 646, 648
- Médicis, Virginie de, 87, 97
- Medri, Litta, 301-302
- Mellini, Domenico, 723-724
- Menkins, Bartolomeus (Bartholomäus Menckius), 520
- Mercati, Michele, 377, 390
- Mercuriale, Girolamo, 164, 489
- Merleau-Ponty, Maurice, 24, 146
- Mesman, Thomas, 488
- Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), 174, 293, 295-297, 397, 414, 558-559, 666, 670-671, 684, 819-820
- Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi, 125
- Michiel, Pietro Antonio, 437, 442, 452-453, 457-459, 475
- Mignani, Daniella, 125, 141
- Montaigne, Michel Eyquem de, 25, 27, 28, 30, 34-35, 52, 61-62, 85, 92, 98, 123, 131, 140, 156, 161-162, 172, 185, 200, 205, 217, 221, 224, 227-230, 234, 240, 278, 286, 323, 418, 422, 425, 481, 570-572, 578, 585, 617, 634, 639, 643, 646-647, 688-690, 701, 716, 792, 795, 832, 864, 872, 878
- Montalto : voir Peretti Montalto
- Monte, Guidobaldo dal, 699
- More, Thomas, 163
- Morel, Jean-Marie, 789
- Morel, Philippe, 32, 232, 283-284, 376, 395, 398, 406, 437, 550-551, 553-554, 560, 563-565, 582, 594, 614-615, 656, 660, 687, 705-707, 711, 716, 735, 746, 820
- Morgante, 133, 276-277, 811-812
- Moryson, Fynes, 62, 220-222, 289, 449, 573, 634, 703, 758
- Moschini, Francesco, 51
- Moscovici, Serge, 36
- Müller, Michael, 77, 100, 793
- Muraro, Michelangelo, 78, 101
- Nardi, Giovan Battista, 483, 740
- Navagero, Andrea, 208
- Nicolas de Cues (ou de Cuse), 358, 829
- Nys, Philippe, 677
- Olmi, Giuseppe, 379, 389-391, 490, 515
- Onians, John, 354
- Onofri, Crescenzo, 63, 193
- Ors, Eugenio d', 287
- Orsini, Paolo Giordano, 628
- Orsini, Vicino, 140, 311-313, 335-336, 350, 353, 370, 372, 721, 770, 785
- Ossola, Carlo, 669
- Ovide, 114, 303, 326, 328-329, 339, 427, 562, 574, 586, 640, 692, 758, 786, 793, 795, 799, 803, 816, 822, 828, 854
- Pagni, Lorenzo, 132, 168
- Pagni, Raffaello di Zanobi, 630
- Paladini, Filippo, 486
- Palagi, Carlo, 56
- Paleotti, Gabriele, cardinal, 306, 774
- Palissy, Bernard, 138, 334, 347, 395, 523, 579, 684, 687, 724, 829, 860-861
- Palladio, Andrea di Pietro ou Andrea della Gondola, dit, 101, 123, 164, 193, 548, 782-783
- Palmieri, Matteo, 357
- Panofsky, Erwin, 26, 172, 534, 556, 560, 665-666, 669, 672, 675, 726, 803
- Parigi, Alfonso, 64
- Park, Katharine, 259
- Parrhasios, 434, 668, 722
- Pascal, Blaise, 144, 373
- Patlagean, Évelyne, 38
- Patrizi da Cherso, Francesco, 693, 808
- Paul III, pape (Alessandro Farnese), 176, 338
- Paul IV, pape (Gian Pietro Carafa), 176, 624
- Pazzi, famille, 628
- Pazzi, Alessandro de', 535, 782
- Peretti Montalto, Alessandro, cardinal, 199
- Perifano, Alfredo, 470-471, 656
- Perinato, Ercole, 102
- Perin del Vaga (Bonaccorsi, dit), 331
- Perrault, Claude, 579
- Perrault, Pierre, 579
- Pétrarque (Francesco Petrarca), 100, 114, 273, 330-331, 333, 343-345, 354, 357, 364-365, 369, 540, 676, 754, 783, 801-802, 804, 810, 823, 868
- Phidias, 728, 732, 734
- Philippe II, roi d'Espagne, 28, 477, 623, 635
- Philon d'Alexandrie, 730, 850
- Philopon, Jean, 719, 727
- Philostrate, 290, 527, 845
- Pic de la Mirandole, Jean (Giovanni Pico della Mirandola), 35, 358, 365, 536-537, 547, 548, 555, 557, 660, 748, 827, 850
- Pic de la Mirandole, Jean-François (Gianfrancesco Pico della Mirandola), 333, 671
- Pie II, pape (Enea Silvio Piccolomini), 96, 193
- Pie IV, pape (Giovanni Angelo de' Medici), 96, 187, 525, 608
- Pie V, pape (Antonio Ghislieri), 29, 121, 333, 497, 534, 545, 615
- Pieratti, Domenico, 764
- Pierino da Vinci, 599
- Piero da San Casciano, 601

- Pierre-Léopold de Lorraine ou Léopold I^{er}, grand-duc de Toscane et empereur, 65, 67
 Pigafetta, Filippo, 215, 484
 Pigeaud, Jackie, 247, 730, 732-733, 747, 750-751, 838, 845, 876
 Piles, Roger de, 770
 Pinelli, Antonio, 662-663, 684
 Pinelli, Gian Vincenzo, 504-505
 Pio da Carpi, Rodolfo, cardinal, 342
 Platon, 263, 267, 299, 331, 352, 358, 515, 537-538, 541, 543, 559, 577, 693, 730, 747, 795, 827, 829, 832, 838-839, 846, 850
 Plin l'Ancien, 102, 401, 429, 433, 435, 747, 775-779, 785
 Plin le Jeune, 120-121, 140-141, 207, 215, 218, 220, 227, 251, 305, 322-323, 354, 676, 777, 821
 Plotin, 363-364, 561
 Poccetti, Bernardino Barbatelli, dit, 282, 293, 295, 298, 301, 408, 419, 438, 877
 Poggio, Giovanni, 96
 Politien, Ange (Angelo Ambrogini, dit Poliziano), 103, 118, 256, 270, 290, 555, 782, 796, 798-801, 805, 814, 851-852, 863, 871
 Polizzi, Gilles, 305
 Polyclète, 665, 848
 Pomponazzi, Pietro, 539
 Pontano, Giovanni, 91-92, 387-388, 417, 448
 Pontormo, Iacopo Carucci, dit, 171, 469
 Popoleschi, Giovanni Antonio, 129
 Poppi, Francesco Morandini, dit, 583
 Porphyre, 561
 Porro, Girolamo, 502-503, 505, 507
 Poussin, Nicolas, 371
 Pozzana, Mariachiaro, 133, 387
 Pozzoserrato, Ludovico (Lodewijk Toeput), 110
 Puppi, Lionello, 681, 873
 Praxitèle, 554, 732
 Praz, Mario, 692
 Proclus, 737
 Properce, 825
 Protogène, 778
 Pucci, Orazio, 626
 Puccini, Bernardo, 700
 Pulci, Luigi, 277
 Purcell, Henry, 582
 Pythagore, 708, 828
 Quicchelberg, Samuel, 514, 523
 Quignard, Pascal, 332
 Quintilien, 676, 679
 Rabelais, François, 164, 276, 313
 Raffaellino da Reggio, 201
 Rainaldi, Girolamo, 187
 Ramus, Pierre de la Ramée, dit, 514, 525
 Ramelli, Agostino, 699
 Ranum, Orest, 135
 Raphaël (Raffaello Sanzio), 197, 290, 671, 818
 Razzi, Silvano, 241, 755
 Reisch, Gregor, 259
 Riario, Ottaviano Visconti, cardinal, 198
 Riario, Raffaele, cardinal, 198
 Riccardi, Riccardo Romolo, 117
 Ricci di Montepulciano, Giovanni, cardinal, 94, 376, 382
 Riccio, Pierfrancesco, 132
 Ridolfi, Niccolò, cardinal, 198
 Rigaud, Jean-Antoine, 61
 Rinaldi, Alessandro, 191, 361, 522, 560, 678, 703-704, 707-708, 735, 744, 746
 Rinaldi, Giovanni de', 273
 Rinaldo Mantovano, 289
 Ripa, Cesare, 354, 543
 Ritter, Joachim, 344, 364, 369
 Robortello, Francesco, 782
 Rodolphe II de Habsbourg, empereur, 388, 442, 447, 471, 496-497, 628, 825-826
 Roger, Alain, 371, 661
 Ronsard, Pierre de, 787, 823
 Rosselli, Stefano, 442, 444, 461, 468
 Rossi, Paolo, 697
 Rosso Fiorentino, Giambattista di Iacopo, dit, 171
 Rost, Giovanni (Janni), 764
 Rousseau, Jean-Jacques, 795
 Rucellai, Giovanni, 387
 Rucellai, Palla, 755
 Ruggieri, Giuseppe, 48, 65, 170, 223, 584, 603, 634, 648
 Ruzante, Angelo Beolco, dit, 783
 Sade, Donatien Alphonse François, marquis de, 67
 Salomon, 472, 478
 Salutati, Coluccio, 357
 Salviati, famille, 442
 Salviati, Alamanno, 455
 Salviati, Francesco de' Rossi, dit, 27
 Salviati, Lionardo, 215
 Salviati, Maria, 123, 126
 Saminati, Giovanni di Vincenzo, 119, 148, 151, 236, 647
 Sandeles, Duarte de, 97
 Sangallo, Battista Giamberti da, 781
 Sangallo, Giuliano Giamberti da, 123, 218
 Sanmicheli, Michele, 333, 624
 Sannazar (Iacopo Sannazaro), 107, 273, 311-312, 319, 325-326, 329, 754, 756-757, 779, 783, 785, 788, 790, 792, 802-805, 808, 810-811, 868
 Sansovino, Francesco, 311, 335-336, 785
 Sarmorago, Sigismondo, 98
 Sassetti, Filippo, 447
 Saussure, Ferdinand de, 633
 Scarlatti, Alessandro, 63
 Schickhardt, Heinrich, 59-60, 62, 98, 161, 216, 220-221, 288, 405, 702, 759

- Schlosser, Julius von, 378-379, 386
 Scholtz, Lorentz, 504-505
 Sénèque, 102, 329-330, 575, 577, 587, 731, 830
 Sereni, Emilio, 238
 Serguidi, Antonio, 75
 Serlio, Sebastiano, 109, 520, 781-783, 786, 788, 796
 Sermartelli, Bartolomeo, 43
 Serres, Olivier de, 526
 Servius, 272
 Sez nec, Jean, 261
 Sforza, Galeazzo Maria, duc de Milan, 96
 Sforza, Francesco, duc de Milan, 416
 Sgrilli, Bernardo Sansone, 64-65, 81-82, 129, 182, 186, 193, 216, 288, 420, 761
 Shakespeare, William, 268, 661, 750, 869
 Shearman, John, 150
 Signorelli, Luca, 802
 Silvani, Gherardo, 28, 56, 607
 Simonetta, Cesare, 680
 Simonetta, Giulio, 499
 Simonetta, Scipione, 499, 680
 Sisti, Niccolò, 482, 485
 Sixte Quint, pape (Felice Peretti), 187, 199, 545
 Smith, Webster, 45, 696
 Soderini, Francesco, 337
 Soderini, Giovanvettorio, 54, 130, 149, 156, 161, 284-285, 308, 313, 336-337, 395, 443, 571, 702
 Solari, Santino, 287
 Sommaï, Girolamo, 451
 Soperchio, Ieronimo, 770
 Spini, Giorgio, 78, 80, 239
 Spinoza, 34, 731
 Stace, 103
 Stradano, Giovanni (Jan van der Straet), 126, 472, 626, 764
 Strozzi, Giovan Battista, 84, 89, 144
 Strozzi, Pietro, 626
 Studius (ou Ludius), 775, 777-778, 785
 Sweert, Emanuel, 444
- Tacca, Ferdinando, 64
 Taegio, Bartolomeo, 101-108, 138, 256-257, 262, 268, 319-321, 325, 345, 355, 357-358, 360-362, 364-365, 499-501, 679-680, 691, 710, 787, 791-794, 796
 Tagliolini, Alessandro, 678
 Tarchi, Vincenzo, 42
 Targioni Tozzetti, Giovanni, 392
 Tasse, le (Torquato Tasso), 98, 150, 160, 274, 310, 321, 365-368, 372, 681, 692-694, 748, 784, 786, 803, 805-806, 840, 843, 852-854, 858, 864, 873, 878
 Tasso, Battista di Marco del, 605, 766
 Telesio, Bernadino, 489, 538-539, 584, 652
 Tempesta, Antonio, 643
 Terwen-Dionisius, Else M., 503-504
 Tesauro, Emanuele, 549
- Testa, Fausto, 175, 245
 Testi, Fulvio, 181
 Textor, Ravisius (Jean Tixier de Ravisi), 514
 Théocrite, 248, 290, 754, 757, 770, 783, 805-806
 Théophraste, 435
 Thomas, Keith, 37
 Thomas d'Aquin, saint, 540, 675, 721
 Tibulle, 103, 114
 Tintoret, Iacopo Robusti, dit le, 371
 Titien (Tiziano Vecellio), 279, 302, 332, 369, 423, 556, 724, 790
 Tolomei, Claudio, 157-159, 285, 398, 573, 662-663, 676, 683, 692
 Tomacelli, Plinio, 321
 Tongiorgi Tomasi, Lucia, 507
 Tornabuoni, famille, 459
 Tribolo, Niccolò di Raffaello, dit Niccolò Pericoli, dit, 57, 121, 123, 131-132, 169-172, 180, 185, 226, 286, 381-382, 425-426, 467, 487, 533, 563, 598-605, 608-610, 614, 618, 631, 636-637, 643, 649, 653, 658, 690, 819, 864, 869
 Trissino, Giovan Giorgio, 782-783, 786, 792
 Tullia d'Aragona, 540
- Ubrizsy Savoia, Andrea, 504
 Uguccioni, Benedetto, 42, 48, 75, 79, 127, 198
 Utens, Giusto, 30, 47, 49-50, 81, 123-126, 129-130, 132, 151, 163, 169-171, 182-185, 190, 196-197, 203, 216, 224-225, 229, 278, 282, 293, 420-421, 465-467, 519, 588, 596, 602, 605, 608, 610, 625, 647, 649, 681, 688, 761, 777
- Valgrisi, Vincenzo, 492
 Valignano, Alessandro, 97
 Van Cleef III, Hendrik, 90
 Vannocci Biringucci, Oreste, 709
 Varchi, Benedetto, 171, 536, 540, 546, 560, 708, 711, 855, 873
 Varron, 102, 235, 238, 422
 Vasari, Giorgio, 27-28, 57-58, 83, 126, 132, 157, 169-171, 174, 188, 276, 286, 289, 293, 297, 308, 331-332, 381, 392, 399, 409-410, 414, 425, 472, 517, 533, 543, 568, 589, 591-592, 598-603, 605-606, 608-611, 614, 617, 626, 629, 631, 637-638, 658, 682-684, 686, 690-692, 760, 766, 768, 786, 788, 819, 834, 865-866, 869, 873
 Vecchietti, Antonio, 53, 57
 Vecchietti, Bernardo, 50, 205, 292, 346, 647
 Vénard, Claude, 162
 Venier, Maffeo, 468
 Venturi, Gianni, 135
 Verino, Francesco : voir Vieri, Francesco de'
 Verino, Ugolino, 535
 Verlaine, Paul, 244
 Véronèse (Paolo Caliari, dit), 111
 Verrocchio, Andrea di Cione, dit, 611

- Vésale (Andreas Vesalius), 733
 Vettori, Francesco, 113
 Vettori, Pier, 367, 536
 Vieri, Francesco de', dit Verino Primo, 535
 Vieri, Francesco de', dit Verino Secondo, 43, 45, 48, 53, 62, 64, 81, 85-88, 92-94, 122, 138, 143, 186, 188-189, 220, 224, 228, 230, 258, 269, 281, 288, 315-316, 334, 351-353, 358, 367, 400, 402, 404, 411, 424, 489, 525-526, 530-548, 561, 564, 567-568, 575, 582, 595, 627, 632, 640, 644, 650-652, 655, 657-658, 664, 702, 704, 707-709, 714, 716-718, 720, 725-726, 734-736, 741, 744, 746-747, 754, 758-760, 789, 796, 807, 809, 822, 873
 Vigarello, Georges, 146, 242
 Vignole, Iacopo Barozzi, dit, 174, 180, 198-199, 206, 337, 639
 Vincenzo de' Rossi, 294, 551-553, 557-558, 608
 Virey, Claude-Énoch, 61-62, 139, 161, 195, 285, 317, 544, 703
 Virgile, 103, 150, 248, 303-304, 307, 329, 343, 355, 364-365, 567, 747, 754, 757, 783, 786, 790, 792-793, 798, 800-801, 803, 806, 811, 818, 868
 Vitale, Salvatore, 43
 Vitruve, 138, 207, 236, 303, 579, 584, 708, 773-776, 779-780, 785, 795-796, 821, 848, 861, 878
 Voltaire, François-Marie Arouet, dit, 728
 Vrancx, Sébastien, 90

 Watelet, Claude-Henri, 368-369, 789
 Walker, Daniel Pickering, 737
 Walpole, Horace, 785
 Warburg, Aby, 26, 331, 555
 Weiditz, Hans, 492
 Weil, Mark S., 312, 362
 Wilde, Oscar, 661, 694
 Wind, Edgar, 331, 556
 Wittkower, Rudolf, 778
 Wölfflin, Heinrich, 26
 Wotton, Henry, 194, 244, 291, 317
 Wright, D. R. Edward, 121, 133, 167
 Württemberg, Frédéric de, prince, 60, 98
 Wynman, Nicolaus, 212

 Xénophon, 100, 102

 Yates, Frances A., 361, 527, 737

 Zangheri, Luigi, 45, 62, 69, 139, 235, 317, 379, 402, 528, 532, 545, 607, 702
 Zénon, 731
 Zeuxis, 299, 434, 668-669, 673, 722
 Zocchi, Giuseppe, 65, 183, 383
 Zuccari (ou Zuccaro), Federico, 136, 302, 548-549, 585, 674-675, 685, 721, 726, 873
 Zucchi, Iacopo, 203, 376, 409, 434, 439, 472, 519-521, 569, 583

Table des illustrations

Étant donné que de la plupart des illustrations sont utilisées à plusieurs moments de l'étude, avec de nombreuses récurrences pour celles qui concernent Pratolino et les principaux jardins de la période considérée, à l'ordre d'apparition dans le texte a été préférée une répartition plus systématique, suivant un critère topographique et en second lieu chronologique. Les images de Pratolino sont distribuées des vues et plans généraux aux illustrations qui concernent chaque élément du décor, selon leur position en allant approximativement du nord au sud suivant l'axe et d'est en ouest ; il ne s'agit que d'une sélection parmi la vaste documentation iconographique qui nous est parvenue. Suivent les illustrations se rapportant à d'autres jardins médicéens puis aux principales réalisations prises en compte, et enfin les autres images regroupées de manière thématique, cette fois en fonction des chapitres où elles sont étudiées. Il a semblé utile de repérer ce classement, au moins sommairement, par quelques intertitres.

Les titres des œuvres (donnés en italique) ne sont parfois qu'indicatifs ; sauf précision, les dimensions concernent la hauteur puis la largeur.

Pratolino

Vues générales

1. Atelier de Buontalenti, *Vue de Pratolino*, 1587. Xylographie légendée et insérée dans Francesco de' Vieri, *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'Amore*, Florence, Giorgio Marescotti, réimpression de 1587 ; exemplaire provenant d'une collection particulière (d'après Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 361).
2. Atelier de Buontalenti, *Vue de Pratolino*, 1587. Xylographie réimprimée dans Salvatore Vitale, *Annales Sardiniae*, Florence, Sermartelli, 1639, p. 32 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 32).

3. Giusto Utens, *Pratolino*, vers 1599. Détrempe sur toile, 145 x 245 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6324, Museo Topografico « Firenze com'era » (d'après Lazzaro, 1990, p. 115, fig. 103).
4. Crescenzio Onofri, *Vue de la villa de Pratolino, prise depuis le nord-ouest*, entre 1680 environ et 1698. Plume. Florence, GDSU (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 122, fig. 144).
5. Crescenzio Onofri, *Vue de la villa de Pratolino, prise depuis l'est*, entre 1680 environ et 1698. Plume. Florence, GDSU, 242 P. (d'après Lazzaro, 1990, p. 114, fig. 101).
6. Bernardo Sansone Sgrilli, *Vue de la villa de Pratolino, prise depuis l'église de S. Iacopo* [depuis l'est], vers 1742. Eau-forte (d'après Heikamp, 1969b, p. 23, fig. 14).

Plans généraux

7. *Plan anonyme de la villa, des fontaines et de la distribution des eaux de Pratolino*, 1736. Dessin aquarellé. Florence, BNCF, Naz. II, I, 468 (d'après *Il concerto di statue*, 1986, p. 116).
8. Bernardo Sansone Sgrilli, *Plan de la villa de Pratolino*, 1742. Gravure tirée de sa *Descrizione della Regia Villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*, Florence, Stamperia Granducale, 1742 (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 16).
9. Giuseppe Ruggieri, *Plan de la villa de Pratolino*, 1742. Dessin aquarellé. Florence, BNCF, Palat. 3. B. 1. 5 (GF 181), fol. 30r (d'après Gobbi Sica, 1998, p. 94).
10. Giuseppe Ruggieri, *Plan de l'alimentation en eau de la villa de Pratolino*, vers 1757. Dessin aquarellé. Prague, SUAP, Archives Lorraine (d'après Borsi, 1993, p. 208-209).
11. Giuseppe Ruggieri, *Plan du réseau hydraulique de Pratolino*, vers 1757. Dessin aquarellé. Prague, SUAP, Archives Lorraine (d'après Borsi, 1993, p. 208-209).
12. Bernardo Sansone Sgrilli, *Plan de la fattoria de Pratolino*, 1737. Dessin aquarellé. Florence, ASF, Possessioni, 22 (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 34).
13. *Plan anonyme de la fattoria de Pratolino*, XVIII^e siècle. Dessin aquarellé. Prague, SUAP, Archives Lorraine (d'après *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 39).

14. Giuseppe Manetti, *Plan de la fattoria de Pratolino*, 1809. Dessin aquarellé. Florence, ASF, Possessioni, 591 (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 37).

La fontaine de Jupiter

15. Baccio Bandinelli, *Jupiter* (provenant de Pratolino), vers 1552. Marbre, 3 m de hauteur environ. Florence, jardin Boboli (d'après *Il concerto di statue*, 1986, p. 103, fig. 10).

L'Apennin et ses grottes

16. Giambologna, *Colosse de l'Apennin*, 1580-1584. Matériaux composites sur structure en maçonnerie et armature de métal, 10 m de hauteur. Florence, Pratolino (d'après Lazzaro, 1990, p. 149, fig. 148).

17. Stefano Della Bella, *Le colosse de l'Apennin*, vers 1653. Eau-forte, 24,5 x 38,1 cm (d'après Forlani Tempesti, 1983, planche LXXXIII).

18. Coupe de la configuration hypothétique de l'*Apennin* (reconstitution de Luigi Zangheri) (d'après *L'Appennino del Giambologna*, 1990, p. 13, fig. 3).

19. Iacopo Ligozzi, *Scène de pêche* (étude pour une fresque de la grotte de Thétis ?). Encre et rehauts de blanc, 43,6 x 36,9 cm. Florence, GDSU, 92 Orn. (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 42).

20. Atelier de Giambologna, *L'artiste présente le modèle de la fontaine de Thétis au grand-duc devant la façade septentrionale du palais de Pratolino*, vers 1585. Bas-relief d'or sur fond d'améthyste, 7,9 x 11 cm. Florence, Museo degli Argenti, inv. Gemme 1921 n° 822 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 36).

21. Heinrich Schickhardt, *La fontaine de Thétis dans l'Apennin* et *La volière*, 1600. Plume. Stuttgart, WLBS, Cod. Hist. 4° 148b, fol. 49v (d'après *Risveglio di un colosso*, 1988, p. 20, fig. 15).

22. Giovanni Guerra, *La grotte de Thétis à l'intérieur de l'Apennin*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,7 x 16,7 cm. Vienne, GSA, n° 37210 (f. 23) (d'après *Risveglio di un colosso*, 1988, p. 33, fig. 35).

Le *prato* de l'Apennin

23. Giovanni Guerra, *Le prato de l'Apennin*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,7 x 17 cm. Vienne, GSA (d'après Lazzaro, 1990, p. 148, fig. 147).
24. Giuseppe Zocchi, *Vue du prato de l'Apennin et de la façade septentrionale du palais*, 1744. Gravure tirée de ses *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, Florence, 1744 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 35).

La chapelle

25. Bernardo Buontalenti, chapelle de Pratolino, 1580 (d'après Fara, 1995, p. 81, fig. 96).

Le palais et ses grottes

26. Giuseppe Ruggieri, *Plan du premier étage, de l'étage en mezzanine et du second étage du palais de Pratolino*, 1742. Dessin aquarellé. Florence, BNCF, Palat. 3. B. 1. 5 (G. F. 181), fol. 36 (d'après Fara, 1995, p. 73, fig. 77).
27. Heinrich Schickhardt, *Plan des grottes du palais de Pratolino*, 1600. Plume. Stuttgart, WLBS Cod. Hist. 4° 148b, fol. 49r (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 18).
28. Giovanni Guerra, *Plan des grottes du palais de Pratolino*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,7 x 16,7 cm. Vienne, GSA, n° 27123 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 46).
29. *Plan anonyme du rez-de-chaussée et des souterrains du palais de Pratolino*, 1736. Dessin aquarellé. Florence, BNCF, Naz. II, 1, 468, fol. V (d'après Fara, 1995, p. 72, fig. 76).
30. Bernardo Sansone Sgrilli, *Plan du rez-de-chaussée du palais de Pratolino*, 1742. Gravure tirée de sa *Descrizione della Regia Villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*, Florence, Stamperia Granducale, 1742 (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 89).
31. Bernardo Buontalenti, *Projet pour la grotte du Mugnone*, vers 1575-1577. Crayon, plume et encre, 26,7 cm x 39,8 cm. Florence, GDSU, 2323 A. (d'après Fara, 1995, p. 77, fig. 87).
32. Giambologna, *Le Mugnone*, vers 1577. Pierre (fragments cimentés vers 1930). Florence, Pratolino (d'après Lazzaro, 1990, p. 164, fig. 166).

33. Giovanni Guerra, *La fontaine du Mugnone (A)*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 93).
34. Giovanni Guerra, *La grotte de Pan et de Syrinx (B)*, vers 1604. Plume et aquarelle, 23 x 16,8 cm. Vienne, GSA, n° 37218 (f. 19) (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 47).
35. Giovanni Guerra, *La grotte de la Renommée (C)*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,6 x 16,7 cm. Vienne, GSA n° 37219 (f. 14) (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 47).
36. *Vue du palais depuis le stradone et La grotte du Mugnone, vue en direction de la grotte de Pan et vue en direction de la grotte de la Renommée*, XVIII^e siècle. Dessin anonyme d'après deux gravures de Stefano Della Bella (vers 1653). Rome, ISCAG, Fortificazioni, XXII, n° 1582 (d'après Fara, 1995, p. 78, fig. 88).
37. Bernardo Buontalenti, *Projet pour la Grande Grotte*, vers 1575-1577. Crayon, plume et encre, 43,2 x 22,4 cm. Florence, GDSU, 2325 A. (d'après Fara, 1995, p. 77, fig. 86).
38. Giovanni Guerra, *La Grande Grotte (D)*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22, 7 x 16,8 cm. Vienne, GSA, n° 37221 recto (d'après *Il concerto di statue*, 1986, p. 118, fig. 42).
39. Giovanni Guerra, *Théâtres d'automates dans la Grande Grotte*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA, n° 37221 verso (d'après *Il concerto di statue*, 1986, p. 119, fig. 43).
40. Giovanni Guerra, *La grotte de Galatée (E)*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22, 7 x 16,7 cm. Vienne, GSA, n° 37216 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 47).
41. Giovanni Guerra, *La grotte de la Spugna (F)*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,7 x 16,8 cm. Vienne, GSA, n° 37217 (d'après Lazzaro, 1990, p. 62, fig. 56).
42. Giovanni Guerra, *La grotte des Nymphes (G)*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22, 7 x 16,7 cm. Vienne, GSA, n° 37215 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 47).
43. Giovanni Guerra, *La grotte de la Samaritaine (H)*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22, 7 x 16,7 cm. Vienne, GSA, n° 37214 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 50).
44. Heinrich Schickhardt, *Mécanismes de la grotte de la Samaritaine*, 1600. Plume. Stuttgart, WLBS Cod. Hist. 4° 148b, fol. 52r (d'après Lazzaro, 1990, p. 17, fig. 7).

Le *giardino segreto* et la volière

45. Détail de la lunette d'Utens (fig. 3) : la façade méridionale du palais, le début du *stradone*, le *giardino segreto* et la volière (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 90).

46. Giovanni Guerra, *La fontaine du giardino segreto*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,7 x 16,7 cm. Vienne, GSA, n° 37213 (d'après *Il concerto di statue*, 1986, p. 137, fig. 92).

Le *stradone*

47. Détail de la lunette d'Utens (fig. 3) : Le *stradone* et la découpe des allées dans le haut du *barco vecchio*, avec en haut à droite la glacière (d'après Mader – Neubert-Mader, 1987, p. 89, fig. 80).

48. Giovanni Guerra, *La façade méridionale du palais et le stradone*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après Lazzaro, 1990, p. 62, fig. 57).

49. Stefano Della Bella, *Le stradone*, vers 1653. Eau-forte. (d'après *Il ritorno di Pan*, 1985, p. 115, fig. 129).

La fontaine de la Lavandière

50. Détail de la lunette d'Utens (fig. 3) : la fontaine de la Lavandière et l'un des trois *vivai* (d'après Lazzaro, 1990, p. 165, fig. 167).

51. Giovanni Guerra, *La fontaine de la Lavandière*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA, n° 37222 verso (d'après *Il giardino d'Europa*, 1985, p. 63).

Le vivier du Masque

52. Le vivier du Masque à Pratolino (d'après Fara, 1995, p. 82, fig. 101).

53. Détail de la lunette d'Utens (fig. 3) : le vivier du Masque et le début des *gamberaie* occidentales (d'après Lazzaro, 1990, p. 46, fig. 37).

54. Giovanni Guerra, *Le vivier du Masque*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA, n° 37234 (d'après *Il concerto di statue*, 1986, p. 133, fig. 75).

La grotte de Cupidon et les sculptures associées

55. Détail de la lunette d'Utens (fig. 3) : la grotte de Cupidon, la Fontaine rouge, les *gamberaie* occidentales et la grotte du Satyre (d'après Lazzaro, 1990, p. 91, fig. 79).
56. Grotte de Cupidon, vers 1577. Florence, Pratolino (d'après Fara, 1995, p. 81, fig. 93).
57. Giovanni Guerra, *Vue et plan de la grotte de Cupidon*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,7 x 16,7 cm. Vienne, GSA n° 37206 (d'après Lazzaro, 1990, p. 60, fig. 54).
58. Giovanni Guerra, *L'intérieur de la grotte de Cupidon*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 53).
59. *La grotte de Cupidon*, XVIII^e siècle. Dessin anonyme. Rome, ISCAG, Fortificazioni, XXII, n° 1583 (d'après Fara, 1995, p. 81, fig. 95).
60. Stefano Della Bella, *Allée menant à la grotte de Cupidon*, vers 1653. Eau-forte reprise dans B. S. Sgrilli, *Descrizione della Regia Villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*, Florence, 1742 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 39).
61. Giovanni Fancelli d'après un modèle de Baccio Bandinelli, *Paysan qui vide un baril*, vers 1554. Marbre. Florence, jardin Boboli (d'après *Boboli* 90, vol. II, fig. 44).

La grotte du Satyre et la Fontaine rouge

62. Giovanni Guerra, *La grotte du Satyre* et *La Fontaine rouge*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA, n° 37220 (d'après *La fonte delle fonti*, 1985, p. 23, fig. 27).

La fontaine de l'Ammannati

63. Bartolomeo Ammannati, groupe de fontaine : *Junon*, deux *Paons*, *Cérès*, *L'Arno*, et *La source du Parnasse*, 1555-1563. Marbre. Florence, Museo Nazionale del Bargello (montage photographique suggérant la disposition initiale, d'après Lazzaro, 1990, p. 153, fig. 153-154).
64. Détail de la lunette d'Utens (fig. 3) : l'emplacement de la fontaine de l'Ammannati et le début des *gamberaie* orientales (d'après Lazzaro, 1990, p. 155, fig. 157).

65. Giovanni Guerra, *La fontaine de l'Ammannati ou Concert poétique de statues à Boboli (provenant de Pratolino)*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après *Il concerto di statue*, 1986, p. 28, fig. 28).

66. *L'emplacement de la fontaine de l'Ammanati*, XVIII^e siècle. Dessin anonyme. Rome, ISCAG, Fortificazioni, XXII, n° 1583 (d'après Fara, 1995, p. 82, fig. 100).

Le Parnasse

67. Détail de la lunette d'Utens (fig. 3) : le mont Parnasse et le grand chêne (d'après Lazzaro, 1990, p. 74, fig. 65).

68. Giovanni Guerra, *Le mont Parnasse et son théâtre*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,8 x 32,9 cm. Vienne, GSA, n° 37222 recto (d'après Lazzaro, 1990, p. 133, fig. 122).

69. Heinrich Schickhardt, mécanismes de l'orgue hydraulique du Parnasse, 1600. Plume. Stuttgart, WLBS Cod. Hist. 4° 148b, fol. 53r (d'après *La fonte delle fonti*, 1985, p. 24, fig. 30).

La fontaine du Chêne

70. Giovanni Guerra, *La fontaine du Chêne*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22,5 x 16 cm. Vienne, GSA, n° 37208 (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 51).

71. Stefano Della Bella, *La fontaine du Chêne*, vers 1653. Eau-forte, 24,5 x 36,6 cm (d'après Forlani Tempesti, 1983, planche LXXXII).

La fontaine du Paysan et de la Salamandre

72. Giovanni Guerra, *La fontaine du Paysan et de la Salamandre*, et *L'intérieur de la grotte du satyre*, vers 1604. Plume et aquarelle, 22, 7 x 16,8 cm. Vienne, GSA (d'après *La fonte delle fonti*, 1985, p. 55, fig. 20^b).

Villas et jardins médicéens

Castello

73. Giusto Utens, *Castello*, vers 1599. Détrempe sur toile, 147 x 233 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6316, Museo Topografico « Firenze com'era » (d'après Lazzaro, 1990, p. 168, fig. 168).

74. Détail de la vue de Castello d'Utens (fig. 73) : le jardin inférieur avec les niches latérales destinées à l'*Arno* et au *Mugnone*, le *labyrinth* de la fontaine de Fiorenza et la fontaine d'Hercule et Antée (d'après Lazzaro, 1990, p. 170, fig. 170).

75. Détail de la vue de Castello d'Utens (fig. 73) : le palais et les deux *vivai* (d'après Lazzaro, 1990, p. 50, fig. 42).

76. Niccolò Tribolo, Pierino da Vinci et assistants, *Candélabre de la fontaine de Fiorenza*, à partir de 1545. Marbre. Giambologna, *Vénus*, vers 1570-1572. Bronze. Florence, villa La Petraia (photographie conservée à Florence, Archivio Alinari, d'après Lazzaro, 1990, p. 175, fig. 174).

77. Giuseppe Ruggieri, *Plan de la villa de Castello*, 1742. Dessin aquarellé. Florence, BNCF, Palat. 3. B. 1. 5 (GF 181), fol. 25r (d'après *Architecture, jardin, paysage*, 1999, p. 39, fig. 1).

78. Intérieur de la grotte des Animaux à Castello, vue depuis l'entrée (d'après Acidini Luchinat – Galletti, 1992, p. 108).

79. Intérieur de la grotte des Animaux à Castello, niche de gauche, dans la paroi occidentale (d'après Lazzaro, 1990, p. 183, fig. 180).

80. Intérieur de la grotte des Animaux à Castello, niche de droite, dans la paroi orientale (d'après Lazzaro, 1990, p. 14, fig. 3).

Boboli

81. Stefano Buonsignori, *Plan de Florence*, 1584. Gravure. Détail : le palais Pitti et le jardin Boboli (d'après *Boboli 90*, 1991, vol. II, planche II).

82. Giusto Utens, *Le palais Pitti, le jardin Boboli et la villa du Belvédère*, vers 1599. Détrempe sur toile, 143 x 285 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6314, Museo Topografico « Firenze com'era » (d'après Lazzaro, 1990, p. 43, fig. 34).
83. Niche de la *grotticina di Madama*. De bas en haut : Baccio Bandinelli, *Chèvre*, vers 1553 ; Giovanni Fancelli, *Deux boucs* et *Tête de bélier*, 1554. Marbre. Florence, jardin Boboli (d'après *Il giardino d'Europa*, 1986, p. 62).
84. Valerio Cioli, *Portrait du nain Morgante sur une tortue*, vers 1564. Marbre. Florence, jardin Boboli (d'après Lazzaro, 1990, p. 201, fig. 192).
85. Giambologna, *Projet pour la fontaine de l'Océan à Boboli*, vers 1575. Plume et encre, 20,2 x 33 cm. Oxford, Ashmolean Museum (d'après *Boboli 90*, 1991, vol. II, fig. 34).
86. Façade de la grotte de Buontalenti, 1583-1593. Florence, jardin Boboli (d'après *Artifici d'acque e giardini*, 1999, planche XIX).
87. Intérieur de la première chambre de la grotte de Buontalenti, 1583-1587. Florence, jardin Boboli (d'après Lazzaro, 1990, p. 202, fig. 194).
88. Pietro Mati, *Scène pastorale*, 1584-1585. Sculptures en matériaux composites. Bernardino Poccetti et Ludovico Cigoli, *Paysage montagnard*, 1586-1587. Fresque. Florence, jardin Boboli, première chambre de la grotte de Buontalenti, paroi de gauche (d'après Lazzaro, 1990, p. 203, fig. 195).
89. Pietro Mati, *Scène mythologique*, 1584-1585. Sculptures en matériaux composites. Bernardino Poccetti et Ludovico Cigoli, *Paysage montagnard*, 1586-1587. Fresque. Florence, jardin Boboli, première chambre de la grotte de Buontalenti, paroi de droite (d'après Lazzaro, 1990, p. 202, fig. 196).
90. Bernardino Poccetti, *Paysage avec animaux*, 1586. Fresque. Florence, jardin Boboli, voûte de la première chambre de la grotte de Buontalenti (d'après Lazzaro, 1990, p. 205, fig. 197).
91. Vincenzo de' Rossi, *Thésée et Hélène* ou *Pâris et Hélène*, vers 1558. Marbre, 180 cm de hauteur. Florence, jardin Boboli, deuxième chambre de la grotte de Buontalenti (d'après *Boboli 90*, 1991, vol. II, planche XII).

92. Giambologna et Michelangelo Ferrucci del Tadda, *Fontaine de Vénus*, vers 1572-1573. Marbre, *spugne* et coquillages. Florence, jardin Boboli, troisième chambre de la grotte de Buontalenti (d'après Lazzaro, 1990, p. 209, fig. 200).

Autres villas toscanes

93. Giusto Utens, *Poggio a Caiano*, vers 1599. Détrempe sur toile, 141 x 237 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6323, Museo Topografico « Firenze com'era » (d'après Lazzaro, 1990, p. 42, fig. 33).

94. Giusto Utens, *La Poggio*, vers 1599. Détrempe sur toile, 143 x 238 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6318, Museo Topografico « Firenze com'era » (d'après Mignani, 1993, p. 41).

95. Giusto Utens, *La Magia*, vers 1599. Détrempe sur toile, 141 x 240 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6319, Museo Topografico « Firenze com'era » (d'après Mignani, 1993, p. 43).

96. Giusto Utens, *La Petraia*, vers 1599. Détrempe sur toile, 137 x 230 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6322, conservée au palais Pitti (d'après Lazzaro, 1990, p. 85, fig. 74).

97. Giusto Utens, *L'Ambrogiana*, vers 1599. Détrempe sur toile, 144 x 239 cm. Florence, deposito Gallerie inv. 1890 n° 6313, Museo Topografico « Firenze com'era » (d'après Lazzaro, 1990, p. 71, fig. 63).

Jardins et villas du Latium

La villa Médicis sur le Pincio à Rome

98. Iacopo Zucchi, *Vue de la villa Médicis à Rome*, vers 1576-1580. Fresque. Rome, villa Médicis, *stanziino* de l'Aurore (d'après Lazzaro, 1990, p. 32, fig. 21).

99. Iacopo Zucchi (et collaborateurs ?), voûte de la *stanza degli uccelli*, 1576-1577. Fresque. Rome, villa Médicis (d'après *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999, p. 70, fig. 5).

100. Domenico Buti, *Vue de la villa Médicis à Rome*, 1602. Gravure, 41 x 54 cm (d'après *Villa Medici : il sogno di un cardinale*, 1999, p. 141, fig. 3).

101. Sébastien Vrancx, *Paysage avec la villa Médicis*, 1615. Huile sur bois, 60 x 104 cm. Naples, Musée Capodimonte, Pinacothèque, inv. n. I.C. n° 3069 (d'après Fagiolo – Giusti, 1996, p. 71).

La villa Mattei

102. Giacomo Lauro, *Vue de la villa Mattei à Rome*, 1616. Gravure tirée du recueil *Antiquae urbis splendor*, Rome, 1612-1628 (d'après Lazzaro, 1990, p. 81, fig. 71).

Tivoli

103. Gerolamo Muziano (attribution), *Vue de la villa d'Este à Tivoli*, vers 1567. Fresque. Tivoli, villa d'Este, salon de réception (d'après Coffin, 1991, p. 88, fig. 67).

104. Étienne Dupérac, *Vue de la villa d'Este à Tivoli*, 1573. Gravure (d'après Lazzaro, 1990, p. 220, fig. 207).

105. Raffellino da Reggio et collaborateurs (attribution), *Vue de la villa d'Este à Tivoli*, vers 1574-1578. Fresque. Bagnaia, villa Lante, Palazzina Gambarà (d'après Lazzaro, 1990, p. 216, fig. 204).

106. Antoine Lafréry, *La fontaine de la Sybille à la villa d'Este de Tivoli*, 1575. Gravure (d'après Belli Barsali – Branchetti, 1981, p. 141).

107. Giovan Francesco Venturini, *La fontaine de Rome à la villa d'Este de Tivoli*. Gravure tirée de G. B. Falda et G. F. Venturini, *Le Fontane ne' palazzzi e ne' giardini di Roma*, Rome, s.d. [vers 1685] (d'après Lazzaro, 1990, p. 235, fig. 219).

Caprarola

108. Raffellino da Reggio et collaborateurs (attribution), *Vue du palais Farnèse à Caprarola*, vers 1574-1578. Fresque. Bagnaia, villa Lante, Palazzina Gambarà (d'après Lazzaro, 1990, p. 35, fig. 24).

Bagnaia

109. Raffellino da Reggio et collaborateurs (attribution), *Vue du jardin de Bagnaia*, vers 1574-1578. Fresque. Bagnaia, villa Lante, Palazzina Gambarà (d'après Lazzaro, 1990, p. 246, fig. 227).
110. Tarquino Ligustri, *Vue du jardin de Bagnaia*, 1596. Gravure (d'après Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 381).
111. Giovanni Guerra, *Vue du jardin de Bagnaia*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après Lazzaro, 1990, p. 268, fig. 253).
112. Giovanni Guerra, *La fontaine de l'Octogone ou des Dauphins à Bagnaia*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après Lazzaro, 1990, p. 48, fig. 39).
113. Giovanni Guerra, *La catena d'acqua et la fontaine des Fleuves à Bagnaia*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après Azzi Visentini, 1999a, vol. I, p. 337).
114. Giovanni Guerra, *La table d'eau et la fontaine des Lumières à Bagnaia*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après Lazzaro, 1990, p. 254, fig. 237).

Bomarzo

115. Giovanni Guerra, *La Gueule infernale à Bomarzo*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, GSA (d'après Lazzaro, 1990, p. 142, fig. 137).
116. Théâtre, terrasse des vases et maison inclinée. Bomarzo, Sacro Bosco (d'après Bredekamp, 1989, p. 321, fig. 31).

Le Belvédère au Vatican et les jardins d'antiques

117. Giovanni Antonio Dosio, *La cour du Belvédère au Vatican*, vers 1558-1560. Dessin. Florence, GDSU (d'après Azzi Visentini, 1996, p. 81).
118. Antoine Lafréry, *La cour du Belvédère au Vatican lors du tournoi de 1565*, 1565. Gravure (d'après Coffin, 1991, p. 60, fig. 44).

119. Mario Cartaro, *La cour du Belvédère et les jardins du Vatican*, 1579. Gravure publiée précédemment dans *Speculum Romanae Magnificentiae*, Rome, 1574 (d'après Lazzaro, 1990, p. 92, fig. 80).

120. Hendrick van Cleef III, *Vue de Rome depuis les jardins du Vatican*, 1589. Huile sur bois, 55,5 x 101,5 cm. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 6904 (d'après *Felipe II : el Rey íntimo*, 1998b, p. 34, n° 6).

121. Hendrick van Cleef III, *Vue du jardin de sculptures du cardinal Cesi*, 1584. Huile sur bois, 61,5 x 107 cm. Prague, Galerie Nationale, inv. n° O 1748 (d'après Coffin, 1991, p. 23).

Jardins botaniques

122. Stefano Buonsignori, *Plan de Florence*, 1584. Gravure. Détail : le quartier de San Marco avec le Casino (au centre) et le Giardino delle Stalle (en haut à droite) (d'après Fara, 1995, p. 92, fig.126).

123. *Plan du jardin botanique de Florence ou Giardino delle Stalle*, sans doute entre 1588 et 1595. Plume et encre. Pise, Biblioteca Universitaria, ms. 464 (d'après Tongiorgi Tomasi – Garbari, 1995, fig. 2).

124. *Plans du jardin botanique de Padoue et de ses quatre spaldi*, 1591. Gravures tirées de *L'Horto de i Semplici di Padova*, Venise, Girolamo Porro, 1591 (d'après Azzi Visentini, 1984b, p. 116 et 118).

La peinture vénète et la villégiature (chapitre 1)

125. Ludovico Pozzoserrato, *Concert en plein air*, vers 1590. Huile sur toile, 208 x 167 cm. Trévise, Museo civico Luigi Bailo, inv. P. 373 (d'après Muraro, 1987, p. 94).

126. Giovanni Antonio Fasolo, *Concert*, vers 1570. Fresque (détail). Vicence, Caldogno, villa Caldogno (d'après Muraro, 1987, p. 275).

127. Giovanni Antonio Fasolo, *Partie de trictrac*, entre 1560 et 1570. Fresque (détail). Vicence, Albettonne, villa Campiglia Negri de' Salvi (d'après Muraro, 1987, p. 304).

Les ambiguïtés du rire (chapitre 3)

128. *Fontaine du Bain des nymphes*, xylographie tirée de Francesco Colonna, *Hypnerotomochia Poliphili*, Venise, 1499, p. 85.

Les Médicis et la botanique (chapitre 4)

129. Sandro Botticelli, *Le Printemps*, vers 1478. Technique mixte sur bois, 203 x 314 cm. Florence, Galerie des Offices (d'après *Il Giardino storico all'italiana*, 1992, p. 109, fig. 56).

130. Iacopo Ligozzi, *Branche de figuier* (*Ficus carica* L.) *et trois veuves* (*Vidua macroura*, *Steganura paradisea* *et* *Hypochoera chalybeata*), entre 1586 (?) et 1600. Détrempe sur papier, 67 x 45 cm. Florence, GDSU, 1958 Orn. (d'après *I Ritratti di piante*, 1993).

131. Iacopo Ligozzi, *Belle-de-nuit pourpre* (*Mirabilis jalapa* L.), entre 1577 et 1586. Détrempe sur papier, 67,5 x 46 cm. Florence, GDSU, 1914 Orn. (d'après *I Ritratti di piante*, 1993).

132. Iacopo Ligozzi, *Capucine* (*Tropaeolum minus* L.), sans doute après 1586. Détrempe sur papier, 68 x 46 cm. Florence, GDSU, 1881 Orn. (d'après *I Ritratti di piante*, 1993).

133. Iacopo Ligozzi, « *Guanabano* », entre 1586 et 1591. Détrempe sur papier, 67,5 x 46 cm. Florence, GDSU, 1939 Orn. (d'après *I Ritratti di piante*, 1993).

Le Studiolo du Palazzo Vecchio (chapitre 4)

134. Intérieur du Studiolo de François I^{er} de Médicis. Florence, Palazzo Vecchio (d'après Allegri – Cecchi, 1980, p. 323).

135. Francesco Morandini dit Poppi et Iacopo Zucchi, *La Nature et Prométhée*, *Les quatre éléments*, *Les quatre qualités*, 1570. Fresques. Florence, Palazzo Vecchio, voûte du Studiolo de François I^{er} de Médicis (d'après Berti, 1967, fig. 63).

Automates et machines (chapitre 6)

136. *Ouvriers dans une forge*. Gravure tirée de Giambattista Aleotti, *Gli Artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone*, Ferrare, 1589 (d'après *Artifici d'acque e giardini*, 1999, p. 165, fig. 1).

137. *Mécanisme d'une forge automatique*. Gravure tirée d'Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Paris, 1588 (d'après Ramelli, 1994, planche 137).

Ut hortus pictura (chapitre 7)

138. Sebastiano Serlio, *La scène satyrique*, xylographie tirée de *Il secondo libro dell'architettura*, Paris, 1545 (d'après Nys, 1999b, p. 101).

Vertumne (chapitre 7)

139. Giuseppe Arcimboldo, *Portrait de Rodolphe II en Vertumne*, 1590. Huile sur bois, 68 x 56 cm. Château de Skokloster, Suède (d'après Kaufmann, 1993, p. 101, fig. 43).

Vulcain (chapitre 7)

140. Giorgio Vasari, *La forge de Vulcain*, entre 1563 et 1567. Huile sur cuivre, 38 x 28 cm. Florence, Galerie des Offices, inv. 1890 n° 1558 (d'après *Magnificenza alla corte dei Medici*, 1997, p. 191, n° 147).

Table des matières

Sommaire	3
Note sur la présente édition (2008)	8
Position de thèse	9
Abréviations	14
Avertissements	17
Avant-propos	19
Introduction	33
Prologue – Pratolino, de sa création à nos jours	49
Le chantier initial	49
Fortune et transformations successives	65
Première partie – Pratiques et perceptions : l'expérience du lieu	75
Chapitre 1 – « <i>Hilaritas et remissio animi</i> », ou le paradoxe de la villégiature princière	77
La cour à la campagne	81
Magnificence	88
L'apologie rustique	100
Les divertissements du prince	111
Villégiatures médicéennes	120
Une retraite solitaire	131
D'air pur et d'eau fraîche	137
Chapitre 2 – Sensations : palper l'espace	141
<i>Copia et varietas</i> , principes de plaisir	143
Exercices et promenades	156
Un lieu dessiné à la mesure du corps : parcours et spatialité	161

Des sentiers qui bifurquent.....	172
Voir à vol d'oiseau.....	181
Ombre et fraîcheur.....	190
Une stratégie de « climatisation »	201
L'immersion salubre, ou l'obsession de la <i>salubritas</i>	215
 Chapitre 3 – Émotions : ressentir le paysage	 227
La gaieté archétypale du <i>locus amœnus</i>	230
Les mouvements de l'âme.....	239
Une physiologie de l'allégresse	242
Des vertus de la verdure.....	247
Les ambiguïtés du rire.....	254
Le plaisir de l'effroi	265
Délices et tourments, ou le jardin comme récit	277
La terrifiante puissance du lieu : bois sacrés et <i>genius loci</i>	296
Silence et recueillement.....	310
L'émerveillement contemplatif.....	315
Vers le sublime.....	330
 Deuxième partie – Représentations : le théâtre de la nature	 337
 Chapitre 4 – L'horizon encyclopédique : collectionner, exposer, posséder	 339
Le jardin comme collection.....	342
La grotte : <i>Wunderkammer</i> ou mosaïque ?	355
L'animal entre signe et objet.....	373
« <i>I bei fiori pellegrini</i> ».....	394
Le prince et la botanique	417
Catalogage et indexation.....	445
 Chapitre 5 – <i>Natura naturans</i> : déployer les phénomènes	 471
Les enjeux d'une exégèse.....	475
Parcours allégoriques : les mystères de Vénus	485
Les mouvements des eaux de l'Univers	500

Représentations météorologiques : allégorie, imitation et métaphore	503
À l'origine des sources	510
Une iconographie plurivoque	514
Programmes médicéens	529
Jardins hydrographiques	558
L'esprit de système : un concert poétique.....	574
Chapitre 6 – <i>Ars naturans</i> : capter les processus.....	585
Le génie du singe, ou l'art d'imiter la nature.....	588
<i>Ars naturans</i>	597
La pensée technique.....	614
La « magie » des automates : l'artifice animé.....	619
L'asymptote de l'art.....	627
La procédure entre logique et biologie.....	634
Le prince démiurge et thaumaturge	641
Troisième partie – Figures de l'imaginaire : le rapport au monde	661
Chapitre 7 – Daphnis, Vertumne et Vulcain : projection, analogie, création	663
Figures pastorales	666
<i>Ut pictura poesis, ut poesis hortus, ut hortus pictura</i>	680
Le complexe de Daphnis : le moi et la nature.....	698
Le complexe de Vertumne : le corps et le cosmos	718
Le complexe de Vulcain : l'œuvre et l'univers.....	741
Conclusion	765
Annexes	777
Appendices.....	779
Appendice 1 – L' <i>Agricoltura sperimentale</i> d'Agostino Del Riccio :	
notice bibliographique	779
Appendice 2 – Le <i>bosco regio</i> , catalogue encyclopédique.....	782
Appendice 3 – Pratolino, paradis et jardin chez Francesco de' Vieri	790

Critères de transcription et de traduction des sources	793
Documents.....	797
Document 1 – Description de Pratolino dans les <i>Discours viatiques</i> (édition annotée)....	798
Document 2 – <i>Pratolino, Egloga</i> (édition critique)	804
Document 3 – Cesare Agolanti, <i>La Descrizione di Pratolino</i> (édition critique)	810
Glossaire.....	855
Chronologie	889
Sources manuscrites.....	915
Bibliographie.....	923
Postface bibliographique (2008).....	1043
Index	1083
Table des illustrations	1093
Table des matières.....	1109