



HAL
open science

La forêt, la montagne et la grotte: Pratolino et la poétique pastorale du paysage à la fin du XVIe siècle

Hervé Brunon

► **To cite this version:**

Hervé Brunon. La forêt, la montagne et la grotte: Pratolino et la poétique pastorale du paysage à la fin du XVIe siècle. Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée, 2000, 112 (2), pp.785-811. halshs-00167862

HAL Id: halshs-00167862

<https://shs.hal.science/halshs-00167862>

Submitted on 1 Sep 2023

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.

La forêt, la montagne et la grotte : Pratolino et la poésie pastorale à la fin du XVIe siècle

Hervé Brunon

Résumé

Le paradigme de l'*ut pictura poesis* conduit certains théoriciens de l'art dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle à codifier les rapports entre iconographie des jardins et poésie pastorale. Le cas de Pratolino, villa aménagée près de Florence de 1569 à 1586 par l'architecte Buontalenti pour François Ier de Médicis, offre un exemple remarquable de telles relations. Plusieurs descriptions littéraires contemporaines permettent en effet de donner un éclairage nouveau sur sa spatialité et son iconographie, en révélant comment certains motifs bucoliques investissent l'imaginaire mis en oeuvre dans la création et la perception du jardin, au travers d'une poésie du paysage pastoral, de sa géographie idéale et de ses figures, dont sont examinés quelques aspects. Ainsi, les figurations de satyres et de nymphes contribuent à rappeler le caractère sacré du lieu, habité de présences divines qui lui ont donné naissance par leur métamorphose ; l'Apennin sculpté par Giambologna apparaît comme l'incarnation anthropomorphique de ce site montagnard et boisé. Le thème des bergers dans la grotte semble d'autre part renvoyer à une conception idéale de l'amour, qui s'appliquerait également dans la Grotta grande construite par Buontalenti à Boboli. Pratolino montre par là comment la poésie pastorale antique et moderne (Sannazar, Laurent le Magnifique) a pu fournir non seulement des motifs exploités par les artistes, mais encore une vision topique de la nature réinvestie par les poètes de cour et sans doute impliquée dans la conception d'ensemble des jardins princiers.

Citer ce document / Cite this document :

Brunon Hervé. La forêt, la montagne et la grotte : Pratolino et la poésie pastorale à la fin du XVIe siècle. In: Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, tome 112, n°2. 2000. Les images de la Grande Guerre en France, Allemagne et Italie. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec l'Università di Roma «La Sapienza» et le Deutsches historisches Institut in Rom, 6 et 7 novembre 1998. pp. 785-811;

doi : <https://doi.org/10.3406/mefr.2000.10893>

https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2000_num_112_2_10893

Fichier pdf généré le 24/02/2020

HERVÉ BRUNON

LA FORÊT, LA MONTAGNE ET LA GROTTTE

PRATOLINO ET LA POÉTIQUE PASTORALE DU PAYSAGE À LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

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.
G. Leopardi, *Au printemps ou des mythes antiques*¹.

En 1551, pressé par son ami Ieronimo Soperchio de lui fournir des sujets pour le décor d'une grotte artificielle au pied d'une colline, l'infatigable Annibal Caro – qui s'était essayé quelques années plus tôt à traduire le *Daphnis et Chloé* de Longus² – proposait entre autres «des bergers qui chantent, des nymphes qui dansent, des satyres, des faunes, des silènes et autres fantaisies sauvages»³. Vitruve et Alberti avaient de longue date fixé certains «canons» de l'iconographie des jardins; la question est reprise en 1584 par Lomazzo, puis deux ans plus tard par Armenini, qui recommande

¹ G. Leopardi, *Au printemps ou des mythes antiques* (1822), dans *Chants*, trad. M. Orcel, Paris, 1995, p. 71. Cette étude présente certaines recherches menées dans le cadre d'un doctorat en histoire de l'art dirigé par Daniel Rabreau sur *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle* (Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2001), auquel je renvoie pour de plus amples développements. Je tiens à remercier Luigi Zangheri de son aide constante et amicale dans mes recherches à Florence, ainsi qu'Olivier Bonfait, Pierre Chaliès et Monique Mosser pour leur conseils précieux.

² Sur cette version demeurée manuscrite au XVI^e siècle, voir *Opere d'Annibal Caro*, éd. S. Jacomuzzi, Turin, 1974, p. 80-81.

³ A. Caro, lettre du 15 mai 1551, dans *Lettere familiari*, éd. A. Greco, II, Florence, 1959, n° 367, p. 100. On considère que cette grotte serait le nymphée de la villa Giulia à Rome (voir notamment D. R. Coffin, *The Villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton (N.J.), 1979, p. 158-159).

à son tour «des scènes de pêche, de chasse, de baignade, des jeux de bergers et de nymphes, des faunes et des satyres (...), et autres sujets sauvages, tels qu'ils apparaissent dans les fictions des livres des bons poètes»⁴. Applications sans surprise de *l'ut pictura poesis* et du précepte de convenance, au siècle où l'*Arcadie* de Sannazar (1504) et ses imitations sont parmi les romans et les poèmes les plus lus? Après le triomphe de la restauration humaniste de la bucolique⁵, il ne semble guère étonnant que les jardins, comme naguère les paysages peints de Giorgione et de Dosso Dossi, doivent se peupler de nymphes et de satyres, de bergers et de musiciens⁶. On pourrait parler de simple contamination culturelle... et manquer bien des enjeux.

Ut poesis hortus

Certaines études iconographiques ont déjà attiré l'attention sur la fortune de ces thèmes pastoraux dans les villas italiennes du XVI^e siècle⁷. Les spécialistes de la littérature ont de leur côté analysé l'omniprésence du jar-

⁴ G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1586), III, dans P. Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, op. cit., vol. III, Milan, 1977, p. 2595. Vitruve, *De l'architecture*, VII, v, 2; L. B. Alberti, *L'architettura / De re aedificatoria* (1485), IX, 4, éd. G. Orlandi, Milan, 1966, vol. II, p. 805; G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584), VI, 25, dans *Scritti d'arte*, vol. III, p. 2501.

⁵ Pour l'histoire de la pastorale, l'ouvrage d'E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milan, 1908, reste essentiel. Un aperçu de sa diffusion moderne est donné dans le volume de C. Longeon (dir.), *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVI^e siècle* [Actes du colloque de Saint-Étienne, 1978], Saint-Étienne, 1980. Parmi la vaste bibliographie consacrée plus spécifiquement à l'*Arcadie*, on renvoie entre autres aux études de W. J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover (N.H.)-Londres, 1983, et L. Monga, *Le genre pastoral au XVI^e siècle. Sannazar et Belleau*, Paris, 1974.

⁶ Sur la question du «paysage pastoral», voir notamment R. Wittkower, *L'Arcadia e il giorgionismo*, dans V. Branca (dir.), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Florence, 1963, p. 473-484, et plus récemment J. Dixon Hunt (dir.), *The Pastoral Landscape*, Londres-Hanover (N.H.), 1992; pour une approche anthropologique, F. Duvignaud, *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*, Paris, 1994.

⁷ Citons les travaux d'E. B. Mac Dougall (*Ars hortulorum : sixteenth-century garden iconography and literary theory in Italy*, dans D. R. Coffin (dir.), *The Italian garden*, Washington D.C., 1972, p. 37-59, et *Imitation and invention : language and decoration in Roman Renaissance gardens*, dans *Journal of garden history*, V, 2, 1985, p. 119-134, tous deux repris dans son recueil *Fountains, statues and flowers : studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington D.C., 1994, p. 89-111 et 113-125), ainsi que le chapitre sur l'iconographie de la nature dans le livre essentiel de C. Lazzaro, *The Italian Renaissance garden*, New Haven-Londres, 1990, p. 131-166.

din dans la poésie de la Renaissance⁸. Mais le cloisonnement des disciplines tend trop souvent à estomper le va-et-vient, l'interminable jeu de miroir entre jardin et poésie⁹. La création du lieu puise dans des textes – des descriptions de jardins et de paysages idéaux – ou des « intertextes » – un fonds de métaphores et de lieux communs – une matière iconographique mais encore, on l'oublie souvent, formelle; l'œuvre se voit alors célébrée comme objet poétique par des écrivains, susceptibles à leur tour d'« inspirer » d'autres créations. Autrement dit, le jardin se trouve ainsi doublement vécu, en lui-même et par sa représentation, comme poésie.

Dans certains cas, un bref témoignage permet de saisir un moment du mouvement, comme lorsque Francesco Sansovino écrit dans la dédicace à Vicino Orsini de son édition de *l'Arcadie* : « En lisant le volume présent, j'y ai rencontré certaines descriptions de collines et de vallées qui en me représentant le site de Bomarzo, m'ont fait venir la plus grande envie [de le revoir] »¹⁰. Le célèbre « boschetto » pouvait être identifié aux paysages de Sannazar; lecteur et promeneur en tiraient un plaisir équivalent.

C'est là que réside l'un des intérêts encore sous-estimés d'un exemple qui se révèle pourtant particulièrement significatif à ce sujet : la villa de Pratolino. Dès la mort de François I^{er} de Médicis en 1587, les transformations successives ont peu à peu dispersé ou détruit le décor du jardin que son architecte Bernardo Buontalenti avait aménagé près de Florence de 1569 à 1586, entièrement remanié en parc paysager au début du XIX^e siècle. Mais l'état originel de Pratolino est aujourd'hui assez bien connu : de nombreuses contributions¹¹ ont pu exploiter les descriptions anciennes,

⁸ Voir avant tout G. Venturi, *Picta poësis : ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, dans C. De Seta (dir.), *Storia d'Italia, Annali, V, Il Paesaggio*, Turin, 1982, p. 663-749.

⁹ Voir cependant les perspectives méthodologiques ouvertes pour le XVIII^e siècle par M. Mosser, *La réunion des arts est dans le jardin*, dans D. Rabreau et B. Tollon (dir.), *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-Toulouse, 1989], Bordeaux-Paris, 1992, p. 171-185.

¹⁰ F. Sansovino, dédicace de *l'Arcadia* de Iacopo Sannazaro (Venise, 1586, fol. A2r-A3v), reproduite dans H. Bredekamp, *Vicino Orsini e il sacro bosco di Bomarzo*, Rome, 1989, éd. originale 1985, p. 297 (qui formule l'hypothèse d'une première publication du texte en 1570 : voir p. 177, note 8). Sur ce passage, voir également J. B. Bury, *The reputation of Bomarzo*, dans *Journal of garden history*, III, 2, 1983, p. 108-112.

¹¹ Sur l'histoire de Pratolino, l'étude la plus complète reste L. Zangheri, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Florence, 1979, 2 vol.; voir en outre les travaux d'ensemble de W. Smith, *Pratolino*, dans *Journal of the Society of architectural historians*, XX, 4, 1961, p. 155-168; E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milan, 1989, 1^{re} éd., 1962,

les fouilles archéologiques et les documents visuels. Parmi ces derniers, les plus détaillés sont la lunette de Giusto Utens¹², peinte vers 1599 (fig. 1), et les dessins réalisés vers 1604 par Giovanni Guerra, conservés à l'Albertina de Vienne¹³. Il existe également une représentation d'ensemble, plus ancienne mais moins précise : la vue à vol d'oiseau connue jusqu'ici par une xylographie anonyme apparaissant dans un ouvrage de Salvatore Vitale en 1639, mais qui semblait pouvoir être datée de 1588 environ (fig. 2). Une découverte récente a établi que cette planche avait en réalité été exécutée à l'occasion de la réimpression en 1587 des *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'amore*, un texte du philosophe Francesco de' Vieri publié l'année précédente chez Giorgio Marescotti; le dessin en est dû à Buontalenti lui-même ou son atelier¹⁴.

Cependant, un groupe de sources est resté jusqu'ici insuffisamment étudié : il s'agit de l'ensemble des textes versifiés dus à des poètes de la cour de François, qui s'apparentent tous au registre pastoral¹⁵. Certes, les *Vaghezze sopra Pratolino*, publiées par Raffaello Gualterotti en 1579 lors du remariage de François avec Bianca Cappello, ont été utilisées dans la reconstitution

vol. I, p. 265-286; D. Heikamp, *Les merveilles de Pratolino*, dans *L'œil*, 171, 1969, p. 16-27 et 74-75, ainsi que *Pratolino nei suoi giorni splendidi*, dans *Antichità viva*, 1969, 2, p. 14-34; F. Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Rome, 1974, p. 213-219; enfin le volume A. Vezzosi (dir.), *Il concerto di statue*, Florence, 1986.

¹² Sur la série, voir D. Mignani, *Le ville medicee di Giusto Utens*, Florence, 1993.

¹³ Pour cete datation, voir E. Cecchi Gattolin, *Precisioni e aggiunte per Giovanni Guerra*, dans *Antichità viva*, 4, 1979, p. 16-27.

¹⁴ La gravure tirée de S. Vitale, *Annales Sardiniae*, Florence, 1639, p. 32, a été signalée et analysée par L. Zangheri (voir notamment sa notice dans le catalogue d'exposition A. Vezzosi (dir.), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea* [Florence-Pratolino, 1986], Milan, 1986, p. 32-33). Elle correspond à celle publiée dans une page à replis insérée dans la réédition du livre de Vieri en 1587 (absente des exemplaires de cet imprimé que j'ai pu consulter, cette page a été reproduite en fac-similé dans la toute récente anthologie de M. Azzi Visentini (éd.), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milan, 1999, vol. I, p. 361, d'après un exemplaire du livre provenant d'une collection privée). Dans sa dédicace au grand-duc, l'imprimeur Marescotti explique qu'il a ajouté cette planche («il disegno del Palazzo (...) l'ho fatto intagliare co 'l mezzo dell'Eccellente (...) m. Bernardo Buontalenti») et donne la légende des numéros sur la vue. Vieri avait publié certains de ses ouvrages chez Sermartelli, 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...

¹⁵ L'appendice, où sont données les références complètes des sources citées ici sous forme abrégée, propose un inventaire des manuscrits relatifs à ces descriptions poétiques. Toutes les traductions sont miennes.

des grottes et des fontaines à une date où le chantier bat son plein. Mais l'*Egloga d'incerto autore* imprimée en 1578 à l'occasion de la mort de sa première épouse Jeanne d'Autriche, due en fait au polygraphe Silvano Razzi, comme les manuscrits de l'*Egloga* anonyme et des *Lodi di Pratolino* de Palla Rucellai – tous deux édités avec peu de rigueur voici un siècle par Giuseppe Baccini – restent seulement mentionnés par les spécialistes, au mieux cités pour un passage sur tel élément¹⁶. Quant à la *Descrizione di Pratolino* inédite de Cesare Agolanti, qui totalise 2936 hendécasyllabes, elle n'est que bien partiellement exploitée pour ses allusions aux plantes et aux animaux¹⁷. Seul un bref essai de Detlef Heikamp¹⁸ a su relier son contenu littéraire à l'iconographie de certaines sculptures de genre, en ignorant toutefois ces autres descriptions qui semblent pourtant confirmer l'hypothèse qu'il formule et qui mérite développement : toute une partie du décor de Pratolino apparaît comme destinée à créer une véritable atmosphère « poétique ».

Ces textes en rendent compte au travers même de leurs *topoi* qui, par leurs affinités avec l'iconographie, dépassent le seul recours aux conventions inhérentes à leur fonction première qu'ils ne dissimulent en rien : l'apologie princière. Confrontés au décor du jardin – dont on a tenté d'affiner la reconstitution à partir des autres documents disponibles – et mis en relation avec les grandes thématiques de l'univers bucolique, à commencer par celles développées chez Sannazar, ils permettent par là de faire progresser une question délicate : existe-t-il une unité d'ensemble à Pratolino ? Le parc rassemblait des antiques¹⁹, des sculptures « récupérées » telle que la fontaine de Bartolommeo Ammannati conçue pour le Palazzo Vecchio²⁰, ainsi que des commandes spécifiques à des sculpteurs comme Giambologna ou

¹⁶ L'*Egloga* et les *Lodi* de Rucellai sont partiellement transcrites, sans analyse, respectivement par M. P. Maresca et A. Vezzosi dans *Il concerto di statue*, op. cit., p. 84-85 et 92.

¹⁷ Voir sur ce point D. Heikamp, *Animali e piante a Pratolino*, dans *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milan, 1994, p. 130-138, ainsi que D. R. E. Wright, *Some Medici gardens of the Florentine Renaissance : an essay in post-aesthetic interpretation*, dans J. Dixon Hunt (dir.), *The Italian garden. Art, design and culture*, Cambridge, 1996, p. 49-59, particulièrement p. 51-56, qui interprète Pratolino comme un parc spécifiquement destiné à la chasse.

¹⁸ D. Heikamp, « *Villani* » di marmo in giardino, dans *Il giardino d'Europa*, op. cit., p. 61-65.

¹⁹ Voir les travaux de P. Bocci Pacini, *Le statue classiche di Pratolino*, dans *Il Giardino d'Europa*, op. cit., p. 26-28 et *Le statue classiche di Francesco I de Medici nel giardino di Pratolino*, dans *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, série III, vol. VIII-IX, 1985-86, p. 151-203.

²⁰ Voir D. Heikamp, *Bartolommeo Ammannati : il concerto poetico di statue*, dans *Il concerto di statue*, op. cit., p. 11-48.

Valerio Cioli. Les spécialistes ont buté sur l'hétérogénéité des sujets, l'apparente absence d'un programme cohérent comparable à celui rapporté par exemple par Vasari pour la villa de Castello, dont Cosme I^{er} de Médicis, le père de François, avait confié à Tribolo l'aménagement et le décor sculpté²¹. On a souligné l'inadéquation entre la lecture allégorique moralisante proposée par Vieri en 1586 et les intentions probables du grand-duc²². Cependant, comme nous l'avons montré ailleurs, certains éléments et leur mise en espace semblent construire une représentation hydrologique qui constitue un véritable «système» et dont les modalités et l'arrière-plan scientifique correspondent aux préoccupations de François, de Buontalenti et de l'entourage médicéen²³. D'autre part, il est possible de tirer du contenu et de la forme des textes poétiques qui nous occupent ici une autre grille d'analyse : comment se trouvait évoquée à Pratolino une atmosphère pastorale, porteuse d'une certaine attitude envers la nature qui a déterminé en grande partie l'esthétique des jardins italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle. Non pas un programme au sens strict du terme, mais bien un dessein d'ensemble, déterminé par ce qu'il faudrait appeler – comme Panofsky parlait de «Weltanschauung» – l'imaginaire de l'époque.

On se limitera ici à certains aspects, en se concentrant sur la représentation du «paysage pastoral», selon la double vocation que ce terme peut assumer en peinture et que rappellera très bien Roger de Piles²⁴ : à la fois

²¹ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568), éd. sous la direction d'André Chastel, vol. VII, Paris, 1984, p. 347-353. Sur le programme iconographique de Castello, on renvoie aux travaux de C. Conforti, en particulier *L'invenzione delle allegorie territoriali e dinastiche del giardino di Castello a Firenze*, dans *Il giardino come labirinto della storia* [Actes du colloque de Palerme, 1984], Palerme, s.d., p. 190-197. Cette dernière a souligné la diversité thématique de Pratolino dans *Pratolino : il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell'immaginario*, dans M. Fagiolo (dir.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Rome, 1980, p. 183-192.

²² Voir notamment L. Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florence, 1967, p. 85-108, dont le livre reste l'une des meilleures synthèses sur la culture florentine de l'époque. L'interprétation de Vieri est analysée avec moins de réserves par L. Zangheri, *Per una lettura iconologica di Pratolino*, dans *Antichità viva*, 4, 1977, p. 30-34 ainsi que *Pratolino, op. cit.*, vol. I, p. 37-41.

²³ H. Brunon, *Les mouvements des eaux de l'univers : Pratolino, jardin météorologique*, dans H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (dir.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Arts, jardins, théâtre et fêtes du XVI^e au XVIII^e siècle*, [Actes du colloque de Bordeaux, 1997], à paraître.

²⁴ R. de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, 1989, p. 113-114 : «que le Peintre se souvienne enfin qu'entre les parties qui donnent l'âme au paysage, les figures tiennent le premier rang», affirme-t-il après avoir soutenu «que le meil-

une géographie idéale, dont la forêt, la montagne et la grotte – mais encore la prairie et surtout l'eau, qui nécessiterait bien d'autres développements – forment les principales composantes, une poétique du lieu en somme, mais aussi des figures qui l'habitent et qui en sont indissociables, divinités de la nature qui y manifestent leur présence et simples bergers qui y chantent leurs amours. C'est avant tout Agolanti, dont la représentation du jardin est la plus ample et sans doute la plus subtile, qui servira de fil conducteur à cette «relecture» de l'iconographie de Pratolino lors de l'époque de sa création, de 1569 à 1600 environ.

Une esthétique de la clairière

Il faut d'abord situer cette iconographie pastorale dans la composition et l'ambiance particulières de Pratolino. La villa s'étend dans un vallon entouré de collines et orienté du nord au sud, à une dizaine de kilomètres de Florence près de la route qui mène à Bologne. Au milieu se dresse le palais sur un replat, prolongé latéralement par deux murs transversaux qui séparent les moitiés inférieure et supérieure du jardin, innervées par l'axe central qui définit la ligne de force de la composition. Cet axe est rythmé par une séquence d'espaces et de fontaines : au nord, le *Jupiter tonnant* de Baccio Bandinelli²⁵ domine l'ensemble, suivi par un labyrinthe, par le *Colosse de l'Apennin* dû à Giambologna et par une prairie en esplanade («prato») au pied de la façade, comme un écho à la toponymie de Pratolino («le petit pré»); dans la moitié sud, représentée par Utens (fig. 1), une allée longue de près de trois cents mètres, bordée de jeux d'eau, relie le palais au bassin de la Lavandière. Mais le reste du jardin, de part et d'autre de cet axe majeur, se développe en un système d'allées obliques découpant des parcelles plantées d'arbres, notamment des sapins et des châtaigniers, ponctuées de statues, de grottes et de fontaines : les espaces fermés l'emportent; l'irrégularité des tracés culmine dans les deux réseaux sinueux des «tonfani» ou «gamberaie», ces bassins imitant le cours d'un ruisseau destinés à l'élevage des crustacés. La forte pente, au lieu d'être hiérarchisée par des terrasses, multiplie les reliefs comme dans la colline artificielle représentant le Parnasse à l'angle sud-est. Pratolino démontre assez que les

leur 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 figures».

²⁵ La sculpture devait initialement représenter *Dieu le Père* et était destinée à S. Maria del Fiore : voir D. Heikamp, *Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze*, dans *Paragone*, 175, juillet 1964, p. 32-42.

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 irrégulières²⁶. Celui de François se range plus précisément dans la catégorie du «barco»²⁷, du parc – à l'origine destiné à la chasse – planté majoritairement d'arbres.

Le jardin répondrait ainsi au paysage qui l'entoure. Selon une description anonyme connue par deux versions manuscrites, la villa a été aménagée dans «un lieu d'allure alpestre, où l'abondance d'eau et la présence de tous les arbres de climat frais [*aere freddo*] maintiennent par les grandes chaleurs un printemps éternel²⁸». Si ce document, comme d'autres descriptions contemporaines, donne des indications assez précises de parcours, nos textes poétiques ne font presque pas allusion à l'agencement spatial de Pratolino : les éléments en sont décrits mais non situés, la représentation discursive n'a pas d'ambition «cartographique». Mais, dès lors, ce non-dit semble comme par ellipse assimiler l'espace du jardin à l'un des paysages archétypaux du monde pastoral : la clairière, le *prato* dans la montagne boisée. Dans la première prose de l'*Arcadia*, Sannazar dépeint en effet une prairie au sommet du Parthenus, protégée d'arbres «disposés avec un ordre non artificiel, qui de leur rareté anoblissent démesurément la beauté naturelle du lieu», tandis qu'auparavant le prologue venait d'établir une équivalence entre cette esthétique «naturaliste» et le registre littéraire de la bucolique, son *humilis stilus* :

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

²⁶ MacDougall, *Ars hortulorum*, *op. cit.*, analyse le thème du *boschetto*; Lazzaro, *The Italian Renaissance garden*, *op. cit.*, p. 109-130, distingue les *vigne* (forme surtout présente dans le Latium), les *barchi* et les *boschi*. La terminologie de l'époque reste souvent imprécise. Ces deux auteurs examinent de manière générale le lien de cette typologie à la poésie pastorale.

²⁷ Le terme *barco* est explicite dans de nombreuses descriptions : par exemple Vieri, p. 43; Aldrovandi, fol. 74v; Cod. Barb., *passim*.

²⁸ Cod. Barb., fol. 204r.

de fois les dieux des montagnes, vaincus par la douceur, leur 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 Lycée²⁹.

Claudia Lazzaro a déjà rapproché cette défense de la poésie pastorale de la typologie du «barco», en rappelant que la relation de la visite de Grégoire XIII à la villa Lante à Bagnaia en 1578 évoque par exemple le «barco» comme un ensemble de «boschetti en partie produits de manière rustique par la nature, en partie plantés avec art et ingéniosité»³⁰. Il faut ajouter que dans le cas de Pratolino, cette analogie se trouve en quelque sorte réciproquement validée par les descriptions poétiques : le recours au registre pastoral s'imposerait pour rendre compte d'un tel jardin, Agolanti allant jusqu'à annoncer dans sa dédicace que «ceux qui l'ont vu découvriront encore mieux et sauront combien je me suis ingénié à le décrire tel que véritablement Votre Altesse l'a fait» (fol. 6r). Aussi ces textes vont-ils peupler Pratolino des figures même du paysage pastoral, comme dans ce passage de Gualterotti :

Bergères et bergers
 À travers les belles campagnes et les vertes prairies
 Mènent paître 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
 Tels qu'ils n'envient pas l'âge le plus ancien (p. 12).

Le jardin est parcouru de pasteurs et non de voyageurs ou de courtisans. Cette atmosphère, «galante» comme on le dirait au siècle suivant, met du coup en lumière les liens entre le décor et l'univers pastoral; car les divinités de la nature comme les bergers sont effectivement présents dans l'iconographie.

Présences sacrées

Les «dieux des montagnes», «les tendres nymphes» et leurs compagnons les satyres : si le lecteur les croise à chaque vers de ces poèmes, le visiteur les rencontre aussi aux détours du jardin. C'est du moins ce que confirme une relecture attentive des documents. On sait par exemple par Raffaello Borghini que Valerio Cioli avait sculpté pour François «une sa-

²⁹ I. Sannazaro, *Arcadia*, prose I, 2 et prologue, 1-5, éd. F. Erspamer, Milan, 1990, respectivement p. 56 et 53-55.

³⁰ F. Arditio, *Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia* (1579), publié dans A. F. Orbaan (éd.), *Documenti sul barocco in Roma*, Rome, 1920, p. 389; voir Lazzaro, *op. cit.*, p. 111-112.

tyresse de marbre, qui traie une chèvre; de ses mamelles sort de l'eau au lieu de lait³¹ : comme on l'observe sur une gravure de Stefano Della Bella, la statue était placée à gauche de l'allée qui mène à la Grotte de Cupidon³² (fig. 3). Agolanti fait justement écho à cette Satyresse lorsqu'il décrit une fontaine de marbre où une nymphe traie une chèvre, et révèle qu'elle est dédiée à Amalthée (fol. 49r). Un peu plus bas, une grotte abritait un satyre; assis sur le côté, il déversait une jarre dans un bassin également alimenté par un tonneau³³ : l'eau doit figurer le vin et non plus le lait. Dans le poème d'Agolanti, cette grotte «est consacrée au dieu de la Nature» (fol. 50r).

Ces divinités du monde pastoral apparaissent aussi dans la série de grottes sous le corps de bâtiment (fig. 4), dont le vestibule central est appelé *Grotta grande*³⁴. Il y avait peut-être deux petits satyres de bronze dans la grotte de l'Étuve, à droite de celle-ci, mais ils ne sont pas mentionnés dans les sources du XVI^e siècle³⁵. En revanche, dans une fontaine murale située dans une grotte de l'autre côté, la présence de nymphes est attestée par un autre dessin de Guerra (fig. 5). Trois nymphes nues et dissimulant leurs seins, placées dans des niches autour d'un bassin, entourent une figure couchée sur le côté, la tête blottie dans ses bras; au-dessus d'elles, la scène semble être observée par une figure assise, et par des animaux dont certains sont sans doute des moutons ou des chèvres³⁶. Le thème d'ensemble

³¹ R. Borghini, *Il riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, p. 600.

³² Cependant, Vieri décrit à cet endroit – en face du *Paysan versant une barrique* de Fancelli dont il sera question plus loin – un «satiro che mugne una pecora o una capra» (p. 54); de même Aldrovandi un «*satyrus (...) qui capram mulgebat ex cuius pudendo aqua exilibat*» (fol. 74v), et le Cod. Barb. «due contadini ch'uno versa un baril d'acqua continuamente e l'altro mugendo una capra» (fol. 210r) : satyre, paysan ou bien satyresse?, l'identification du groupe varie (comme l'a relevé A. Vezzosi dans *Il giardino d'Europa*, *op. cit.*, p. 39), mais sa localisation est claire (voir également ci-dessous, note 83).

³³ B. S. Sgrilli, *Descrizione della reggia villa, fontane e fabbriche di Pratolino*, Florence, 1742, p. 23. Cette grotte est dessinée par Guerra; le satyre est généralement identifié avec un bronze de l'école de Giambologna conservé à Florence, Museo nazionale del Bargello, inv. *Bronzi* 471 : voir Zangheri, *Pratolino*, *op. cit.*, vol. I, p. 165 (qui cite p. 201 un document de 1577 indiquant «la Conserva del satiro finita»), et A. Vezzosi dans *Il concerto di statue*, *op. cit.*, p. 144 et fig. 107-108. Toutefois, H. Keutner, *Giambologna a Pratolino*, dans *Il giardino d'Europa*, *op. cit.*, p. 59-60, met en doute ce rapprochement et attribue le bronze au Flamand Elia Candido.

³⁴ Le terme est attesté chez Vieri, p. 35. En revanche, le nom de «Grotta del Diluvio» ne semble pas apparaître dans les sources du XVI^e siècle.

³⁵ B. S. Sgrilli, *op. cit.*, p. 14. Nous ne possédons pas de document visuel représentant l'intérieur de cette grotte.

³⁶ Aldrovandi indique d'ailleurs : *Fons alter sequens, in quo sunt caprae pascentes cum opilionibus variis figuris interstinctis* (fol. 76v).

est incertain : il pourrait s'agir selon Heikamp de Callisto – nymphe chasse-ressse d'Arcadie –, qui, allongée au sol, pleure la découverte de sa grossesse³⁷. Comme il le relève, aucune description du XVI^e siècle ne fait allusion à ce groupe; ajoutons cependant que l'Écossais Fynes Moryson³⁸ mentionne en 1594 les effets hydrauliques qui imitaient un orage, notés également par Guerra dans sa légende : le décor sculpté aurait donc été mis en place au cours des dix années qui séparent leurs deux visites; il reprend en tout cas l'une des iconographies les plus diffusées dans les fontaines du Cinquecento, le thème de la nymphe endormie³⁹.

En revanche, d'autres groupes dans la même veine existaient dès l'époque de François. C'est le cas notamment du théâtre d'automates dans la niche de la grotte s'ouvrant au fond de la «Grotta grande», ornée de coquillages et de coraux, dont les colonnes corinthiennes supportent une corniche architravée qui semble fissurée (fig. 6); au centre de ce décor de fausse ruine, Galatée apparaissait à l'appel d'un Triton, suivie de deux nymphes, sur un coquillage tiré par deux dauphins⁴⁰. Il faut noter que le thème est directement lié à l'univers pastoral : Théocrite avait chanté l'amour impossible de Polyphème pour cette Néréide éprise d'Acis, que le cyclope invitait à venir goûter, dans sa caverne sous l'Etna, la douceur de la vie terrestre⁴¹. Sujet «poétique» par excellence, puisque Ludovico Dolce, lorsqu'il évoque *l'ut poesis pictura* dans le domaine de l'invention, cite comme exemple le *Triomphe de Galatée* peint par Raphaël à la Farnésine, dérivé de la description de Politien dans ses *Stanze*⁴². À Pratolino, la même

³⁷ D. Heikamp, *Pratolino nei suoi giorni splendidi, op. cit.*, p. 24. L'une des sources est Ovide, *Métamorphoses*, II, 409-465.

³⁸ F. Moryson, *An itinerary containing his ten yeeres travell*, vol. I, Glasgow, 1907, 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».

³⁹ Voir E. B. MacDougall, *The sleeping nymph : origins of a humanist fountain type*, dans *The Art bulletin*, LVII, 3, September 1975, p. 357-365, repris dans *Fountains, statues and flowers, op. cit.*, p. 35-55.

⁴⁰ Voir Vieri, p. 35; Aldrovandi, fol. 75v; Cod. Barb., fol. 207v-208r. Sur les théâtres d'automates de Pratolino, voir notamment L. Zangheri, *Suggerzioni e fortuna dei teatri di automi. Pratolino come una Broadway manierista*, dans *Quaderni di teatro*, 25, 1984, p. 78-84, et A. Vezzosi (dir.), *La fonte delle fonti. Iconologia degli artifici d'acqua* [Actes du colloque de Florence, 1984], Florence, 1985. L'iconographie de cette scène n'a pas été commentée jusqu'ici.

⁴¹ Théocrite, *Idylles*, VI, v. 6-19 et surtout XI. Virgile s'en souvient dans les *Bucoliques*, IX, v. 39-43.

⁴² L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), dans P. Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, Bari, 1960, p. 192; A. Poliziano, *Stanze*, I, 118 (*Poesie italiane*, éd. S. Orlando, Milan, 1994,

source littéraire semble être exploitée : le cortège de Galatée que le poète florentin avait emprunté à Philostrate, qui lui-même brodait sur le texte de Théocrite⁴³. L'imminence d'un effondrement, rendue ici par le trompe-l'œil architectural, pourrait faire écho au meurtre d'Acis par Polyphème qui l'écrase d'un rocher selon le récit d'Ovide⁴⁴. La description d'Agolanti (fol. 84v) nous apprend justement que l'histoire d'Acis et Galatée était peinte sur la voûte : aucune autre source ne fait mention de ces fresques, pour lesquelles on pourrait avancer le nom de Bernardino Poccetti⁴⁵, un peintre dont il sera question tout à l'heure à propos d'un décor apparenté à ce dernier. En outre, Agolanti associe cette grotte au souvenir d'un autre épisode mythologique (fol. 84r) : le héros du poème ressent la même frayeur que Phlégyas, puni aux Enfers par la perpétuelle menace de la chute d'un rocher, pour avoir brûlé à Delphes le temple d'Apollon qui avait enlevé sa fille Coronis⁴⁶. Ajout révélateur du mode « associatif » de la lecture mais aussi de l'invention iconographiques dans un jardin tel que Pratolino, où des motifs pourtant hétérogènes comme la caverne chthonienne et le triomphe maritime peuvent se superposer « tels qu'ils apparaissent dans les fictions des livres des bons poètes », comme dirait Armenini.

Un autre exemple se situe dans la grotte la plus basse, qui s'ouvre au centre des rampes d'accès au niveau de la villa. À gauche de la niche centrale, ornée de la statue du *Mugnone* par Giambologna, achevée vers 1577, un théâtre d'automates représente en effet Pan poursuivant Syrinx (fig. 7). Dans sa fuite, la figure convulsée de la nymphe est en train de subir sa métamorphose en roseaux, telle que la rapporte Ovide⁴⁷. Le dieu d'Arcadie tient la flûte dont l'invention correspond à celle de la poésie pastorale, l'ins-

1^{re} éd. 1976, p. 84). Sur ce point, voir notamment D. T. Kinkead, *An iconographic note : on Raphael's Galatea*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIII, 1970, p. 313-315.

⁴³ Philostrate, *Images*, II, 18, 4 : Galatée dirige l'attelage de quatre dauphins avec l'aide des « filles de Triton ». Chez Politien en revanche, il n'y a que deux dauphins et la Néréide est accompagnée de « ses sœurs ». Agolanti (fol. 83v) identifie d'ailleurs les deux nymphes comme Orithyie et Limnorèia, qui sont en fait des Néréides.

⁴⁴ Ovide, *Métamorphoses*, XIII, v. 882-884.

⁴⁵ On sait en effet d'après F. Baldinucci que cet élève de Buontalenti travailla à Pratolino (*Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1845-1847, fac-similé éd. P. Barocchi, vol. III, Florence, 1974, p. 135).

⁴⁶ La source serait ici Virgile, *Énéide*, VI, v.602-603, 618 et s.; ce passage, dont l'ordonnance apparaît altérée comme l'a révélé de longue date la critique virgilienne (voir l'édition de J. Perret, II, Paris, 1978, p. 173-176, [Collection des universités de France]), semble pourtant bien compris par Agolanti.

⁴⁷ Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 689-712. La grotte est notamment décrite par Vieri p. 43-44 et Cod. Barb., fol. 208v.

trument qui parviendra à Théocrite puis à Virgile, selon le mythe chanté par Sannazar⁴⁸ lorsqu'il décrit la grotte consacrée à Pan dans son « bois sacré » : « une grande caverne, très ancienne, creusée dans la dure montagne naturellement ou par travail artificiel, je ne sais⁴⁹ ». Curieusement, Agolanti ne décrit pas Pan et Syrinx quand il se réfère à cette partie du jardin (fol. 77v), alors qu'il fait allusion ailleurs (fol. 54v) à la niche de droite de cette grotte, dominée par la Renommée ailée (fig. 8). Mais l'ensemble de son poème éclaire paradoxalement l'association de cette figure avec Pan. Le héros, le berger Daphnis – dont le nom renvoie bien sûr au poète mythique célébré par la première *Idylle* de Théocrite et la cinquième *Bucolique* de Virgile, comme au chevrier du roman de Longus –, s'éprend de Flore qui lui est apparue dans le Temple de Pan (fol. 18v). Elle le guide dans le jardin en lui révélant le nom de chaque fontaine; à l'issue de cette initiation par la déesse éponyme de Florence, Daphnis devra célébrer la gloire de Pratolino, comme le fera à sa suite le narrateur lui-même (fol. 101v). Ainsi les deux pendants de la grotte semblent répondre à la double vocation du jardin : célébrer les divinités de la nature et assurer la renommée du maître des lieux. Agolanti l'aurait-il pressenti? Il évoque des bergers venant du monde entier afin d'admirer Pratolino (fol. 101). Et en effet, dès le règne de François et durant deux siècles, les visiteurs étrangers se presseront à Pratolino et en loueront les merveilles⁵⁰.

Marco Dezzi Bardeschi a de son côté souligné un autre aspect de cette présence « emblématique » de Pan à Pratolino : selon le mythographe Vincenzo Cartari (1556), le dieu cosmique et arcadien se présente comme l'équivalent de Jupiter⁵¹, dont la figure sculptée par Bandinelli domine justement le « barco »⁵². On pourrait aller plus loin : « dédier » un jardin à plusieurs figures divines ou héroïques n'est guère inhabituel à l'époque. Même

⁴⁸ Sannazaro, *Arcadia*, *op. cit.*, prose X, 13-18, éd. cit., p. 168-169.

⁴⁹ *Ibid.*, 5, p. 165-166. La référence à l'art et à la nature dérive ici de la description ovidienne de la grotte de Thétis (*Métamorphoses*, XI, v.235-236).

⁵⁰ L'un des premiers est Montaigne, qui se rend deux fois à Pratolino en 1580-1581 (*Journal de voyage*, éd. F. Garavini, Paris, 1983, p. 175-177 et 311). Sur la fortune de Pratolino en Europe, voir d'une manière générale *Il giardino d'Europa*, *op. cit.*, et L. Zangheri, « *Naturalia* » et « *curiosa* » dans les jardins du XVI^e siècle, dans M. Mosser et G. Teyssot (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1991, éd. originale 1990, p. 55-63.

⁵¹ V. Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi*, éd. G. Auzzas, F. Martignano, M. Pastore Stocchi et P. Rigo, Vicence, 1996, p. 116.

⁵² M. Dezzi Bardeschi, *Il gran teatro arcano di Pratolino*, dans A. Vezzosi (dir.), *Il ritorno di Pan. Ricerche e progetti per il futuro di Pratolino*, Florence, 1985, p. 26-28.

un cardinal comme Hippolyte d'Este semble se le permettre, comme en témoignent les deux quatrains composés par l'humaniste Marc-Antoine Muret, qui «consacrent» sa villa de Tivoli à Hercule et Hippolyte⁵³. Pan, figure privilégiée du panthéon médicéen⁵⁴, serait-il avec Jupiter l'une des divinités tutélaires de Pratolino? C'est bien ce que suggère le poème d'Agolanti. D'une part, Flore explique à Daphnis que chaque dieu a donné un nom au jardin, et que celui de «Pratolino» vient de Jupiter (fol. 23v); de l'autre, révèle-t-elle encore :

Cette forêt ombreuse de sapins
Est à Diane, et encore le Temple sacré
Est à Pan (fol. 90r).

Ce temple se révèle être la chapelle de Buontalenti, édiflée en 1580 dans la partie nord du jardin. Le poème prive l'édifice de toute vocation chrétienne, pour en faire un sanctuaire :

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 ailleurs (fol. 32v-33r).

Le texte évoque même les sacrifices qui s'y déroulent. La représentation bucolique du jardin n'oublie donc pas la dimension rituelle de la vie pastorale, et la piété des bergers pour les divinités de la nature. Pratolino est un séjour des dieux sur terre, répète Agolanti à l'appui d'une convention poétique affirmée dans la dédicace à François I^{er} de Médicis (fol. 7r). En rapportant, comme on l'a vu, chaque lieu du jardin à une divinité dont la présence réelle est plus que suggérée, le poète rattache en fait Pratolino à la tradition antique du bois sacré. Sannazar l'avait déjà reprise dans sa description du paysage arcadien : les «bois inviolables», les «forêts sacrées» sont par exemple invoqués lors des rituels dans le Temple de Palès⁵⁵. Les accents religieux de cette poétique du *bosco* mettent à jour une sensibilité profonde face à la nature, dont le jardin est l'expression privilégiée. Comme l'a bien montré Terry Comito, cet «espace autre» réaffirme à la Renaissance, notamment sous

⁵³ Ces dédicaces (M.-A. Muret, *Orationes, epistolae et poemata*, Leipzig, 1672, p. 47) sont citées et interprétées par D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, (N.J.), 1960, p. 78 et s.

⁵⁴ Voir André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1982, p. 226-233.

⁵⁵ Sannazaro, *Arcadia*, *op. cit.*, prose III, 27, p. 79. Ces expressions dérivent de la source du passage, c'est-à-dire la description ovidienne des *Parilia* dans *Les Fastes*, IV, v.749-753. Sur la tradition antique des bois sacrés, voir notamment P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1984, 1^{re} éd. 1944, *passim*.

l'impulsion de Pétrarque, sa fonction de *locus plenus*, de support d'une expérience du lieu qui permet d'éprouver l'intuition même du sacré⁵⁶.

L'hypothèse apparaît vérifiée par la vision de Pratolino chez Agolanti, dont la représentation poétique du jardin relève finalement d'un imaginaire animiste qui pressent dans chaque source, dans chaque arbre, la présence d'une divinité – une attitude qui n'est pas sans compter dans la conception «vitaliste» de la nature au XVI^e siècle⁵⁷ et qui, comme on va le voir, s'incarne pleinement à Pratolino.

«Et il vit alors le Mugnone changé en pierre» (fol. 77r) : la figure de Giambologna n'est plus une statue mais l'aboutissement d'une métamorphose. Cette poétique est au cœur d'un autre poème, l'*Egloga* anonyme. 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, et Mugnone pleure de jalousie jusqu'à se transformer en rivière. La nymphe demande à Pratolino de l'attendre, mais son retour tarde tant que le berger,

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 (fol. 5r)

pour donner naissance au site qui porte son nom. La cruauté de la nymphe sera punie par sa métamorphose en une colline aride⁵⁸.

Cette églogue se rattache bien sûr à la poétique ovidienne – la métamorphose d'Atlas en montagne notamment⁵⁹ – mais aussi à une tradition toute médicéenne. Laurent le Magnifique avait chanté la transformation en pierre de sa chère nymphe Ambra, sauvée du trop pressant dieu-fleuve Om-

⁵⁶ Voir T. Comito, *The idea of the garden in the Renaissance*, New Brunswick, (N.J.), 1978, en particulier p. 51-88.

⁵⁷ Sur cette question, on renvoie à R. Lenoble, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969; H. Tuzet, *Le cosmos et l'imagination*, Paris, 1988, 1^{re} éd. 1965, p. 277-289 et la synthèse récente de M. Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, 1997, qui prend en compte la question des jardins p. 139-153.

⁵⁸ L'*Egloga* a été rapprochée de la *Fiesole* sculptée par Tribolo pour Castello (aujourd'hui conservée au Bargello) par C. Del Bravo, *Quella quiete, quella libertà*, dans *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, «Classe di lettere e filosofia», série III, VIII, 4, p. 1455-1490 (p. 1485, note 105), qui souligne d'ailleurs les analogies du jardin de Cosme avec la poésie pastorale.

⁵⁹ Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 655-662.

brone⁶⁰. À la douceur féminine de la plaine de Poggio a Caiano s'est substituée la rudesse masculine d'un relief forestier : l'anthropomorphisme de ces mythes exalte les traits physiques et même affectifs du site de la villa. Or, la description de l'*Egloga* trouve son équivalent plastique dans le colosse de l'*Apennin*, exécuté par Giambologna en 1580-1584 face au palais (fig. 9), l'un des rares éléments aujourd'hui conservés du jardin de François⁶¹. Le géant était adossé à une colline artificielle, détruite à la fin du XVII^e siècle, qui redoublait cette allégorie dans la représentation du massif montagneux⁶² (fig. 10). Les cheveux et la barbe sont rendus par un appareillage de «spugne»⁶³, qui sur le reste du corps façonne une texture rugueuse en contraste avec la surface lisse de l'enduit figurant la peau. Giambologna semble effectivement avoir créé l'image saisissante d'une métamorphose en acte : le colosse à la pose si ramassée est-il en train de se changer en montagne comme le berger de l'églogue, ou bien sa forme émerge-t-elle d'un chaos de rochers? Au travers du mythe fondateur inventé par le poème, Pratolino se trouvait implicitement identifié à l'*Apennin* : la statue renverse l'équation, en incarnant presque au centre du jardin le paysage qui l'entoure⁶⁴. On pense à nouveau à la villa d'Este, et à la Sibylle entourée des rivières Aniene et Ercolano qui domine la «fontaine de Tivoli», célébration du caractère sacré de la montagne et de la grotte⁶⁵ : la puis-

⁶⁰ Lorenzo de' Medici, *Ambra*, 41-47 (*Poesie*, éd. I. Caliaro, Milan, 1996, p. 238-242).

⁶¹ Sur cette «sculpture-architecture» récemment restaurée, voir notamment le catalogue de l'exposition [Pratolino, 1988], *Risveglio di un colosso. Il restauro dell'Appennino del Giambologna*, Florence, 1988 et le recueil A. Vezzosi (dir.), *L'Appennino del Giambologna. Anatomia e identità del gigante*, Florence, 1990. Pour la datation, G. Cipriani, *L'Appennino di Giambologna : riflessioni ed appunti*, *ibid.*, p. 30-33.

⁶² Selon H. Keutner, *Note intorno all'Appennino del Giambologna*, *ibid.*, p. 18-27, le colosse aurait initialement été conçu comme la personnification du Nil, avant d'être désigné comme le géant de l'*Apennin*; mais C. Acidini Luchinat, *L'Appennino dal modello all'opera compiuta*, dans *Risveglio di un colosso*, *op. cit.*, p. 13-21, a bien établi que les témoignages contemporains l'identifient en tout cas comme une divinité de la montagne.

⁶³ Ces «pierres spongieuses», typiques de l'architecture du «style rustique», peuvent être volcaniques (pierre ponce) ou calcaires (concrétions, stalactites...), les textes du XVI^e siècle présentant souvent une certaine confusion minéralogique : voir P. Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, 1998, notamment p. 9.

⁶⁴ L'*Egloga*, non datée, pourrait être postérieure à la sculpture qui paraît avoir été initialement conçue pour représenter un fleuve (voir ci-dessus, note 62); mais il n'est pas exclu que ce soit au contraire le texte lui-même qui ait pu contribuer à ce changement de programme.

⁶⁵ On renvoie sur ce point aux études remarquables de M. L. Madonna, *Pirro Li-*

sance tutélaire à laquelle ces jardins semblent consacrés, c'est aussi le «génie du lieu».

Parallèlement, Gualterotti cherche à transcrire l'anthropomorphisme de cette représentation de la montagne :

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 brefs (p. 9)⁶⁶.

Le colosse maintient donc la présence de l'hiver montagnard, au cœur d'un jardin célébré pourtant, comme il se doit, comme le siège d'un «éternel printemps»⁶⁷. Claudia Lazzaro a noté que ce géant barbu et gelé reprenait en fait l'iconographie traditionnelle d'Atlas fixée par Virgile⁶⁸. Ajoutons que Laurent le Magnifique l'avait aussi exploité dans sa description du Mont Morello⁶⁹ : conformément à l'«*ut poesis hortus*», ce motif franchira encore une fois le miroir, du versant plastique au versant littéraire à nouveau, dans l'*Egloga* anonyme... C'est ainsi l'image terrifiante de la montagne qui se trouve introduite dans la quiétude du jardin : au bout du *prato*, «gracieux et plaisant» selon Agolanti (fol. 31r), surgit ce géant qu'un voyageur

giorio e Villa d'Este : la scena di Roma e il mistero della Sibilla, dans G. Ragioneri (dir.), *Il giardino storico italiano* [Actes du colloque de Sienne-San Quirico d'Orcia, 1978], Florence, 1981, p. 173-196 et *Il Genius loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio*, dans M. Fagiolo (dir.), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Rome, 1979, p. 190-226.

⁶⁶ Le poète a sans doute élaboré sa description d'après des dessins et des modèles de Giambologna : en 1579, la construction n'était sans doute pas commencée (voir le document du 18 novembre reproduit dans Zangheri, *Pratolino, op. cit.*, vol. I, p. 205 et le commentaire d'Acidini Luchinat, *L'Appennino, op. cit.*, p. 13). L'image du froid est également présente dans l'*Egloga* («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.», fol. 6r) et chez Rucellai («Di ricca Pietra altissimo Appennino / Che distrutto il gelato / Suo ghiaccio», fol. 9r).

⁶⁷ Y compris bien sûr chez Gualterotti lui-même. Par exemple : «Ivi il bel fior non caggia, e caggia, e pera / Il bel verde, il bel Maggio, e Primavera» (p. 9).

⁶⁸ Virgile, *Énéide*, IV, v.248-51; voir Lazzaro, *The Italian Renaissance garden, op. cit.*, p. 148-150. L'iconographie de l'Apennin barbu et assis était en fait déjà répandue dans le milieu médicin à partir de la fresque de l'atelier de Raphaël dans la salle de Constantin au Vatican (Acidini Luchinat, *L'Appennino, op. cit.*, p. 15-16).

⁶⁹ Lorenzo, *Ambra*, 12 (*Poesie, op. cit.*, p. 219-220).

français qualifie de «grand et gros sauvage»⁷⁰. Le jet d'eau craché par la tête monstrueuse qu'il écrase de sa main gauche symbolise une source montagnarde. Le contraste est typique de l'esthétique du jardin dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁷¹; il s'apparente d'ailleurs à la composition des paysages littéraires antiques qui, au *locus amoenus*, oppose volontiers le *locus horridus* ou *terribilis*, dont l'archétype est un relief forestier, empli du grondement des eaux⁷². Chez Sannazar, ces paysages sauvages placent l'homme face aux forces de la nature et exaltent le sentiment du sacré. Près de la grotte dédiée à Pan se trouve «une profonde vallée, gisant entre des monts déserts, entourée de toutes parts de forêts solitaires, résonantes, 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». On parvient à une grotte «où l'on entend soudain des clameurs horribles, provoquées divinement par des esprits invisibles (...). Lieu véritablement sacré et digne, tel qu'il est, d'être toujours habité par les dieux⁷³». À Pratinolo, le visiteur s'avançant dans des grottes pouvait être saisi des mêmes frissons...

⁷⁰ *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588-1589)*, éd. L. Monga, Genève, 1983, fol. 32r, p. 78.

⁷¹ Par exemple, selon B. Taegio, *La Villa*, Milan, Francesco Moscheni, 1559, p. 115, l'un des avantages des villas campagnardes sur les jardins urbains réside dans «le voisinage du contraire, car on voit souvent dans les villas des monts menaçants, (...) d'obscures cavernes, d'horribles 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» (voir aussi Lazzaro, *The Italian Renaissance garden*, op. cit., p. 111 et 300, note 13). Sur cette question, je me permets de renvoyer plus largement à mon essai sur *Les mouvements de l'âme : émotions et poésie du jardin maniériste*, dans Carmen Añón Feliù (dir.), *Felipe II, el Rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI* [Actes du colloque d'Aranjuez, 1998], Madrid, 1998, p. 103-136, qui prolonge par ailleurs certains aspects de l'étude présente.

⁷² Le *topos* se nourrit en particulier de deux modèles : le Tartare (notamment Virgile, *Énéide*, VI), et la Vallée du Tempé (par exemple Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 568-573), où le *locus horridus* renferme chaque fois en son sein un *locus amoenus*, les Champs-Élysées dans le premier cas. Sur le *locus horridus* dans la poésie classique, dont l'importance n'a été dégagée qu'assez récemment par la critique littéraire, voir entre autres Jacqueline Fabre-Serris, *Nature, mythe et poésie*, dans Carlos Lévy (dir.), *Le concept de nature à Rome. La physique*, Paris, 1996, p. 23-42. À la Renaissance, un autre précédent illustre était bien sûr fourni par la «selva oscura (...) selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura» de Dante (*Enfer*, I, v. 2-6).

⁷³ Sannazaro, *Arcadia*, op. cit., prose X, 22-26, p. 171. Le poète décrit de même la source de l'Érymanthe qui «jaillit d'une fissure de pierres vives avec un bruit fracas-sant et effroyable (...) et va parcourir les forêts voisines. A quiconque s'y avance, ce

Amour de bergers

Car il faut souligner que les grottes artificielles des jardins de l'époque constituaient de véritables «scénographies» destinées à produire certaines émotions. Et rappeler que Buontalenti était lui-même créateur de décors et de costumes⁷⁴. Ainsi, lors du sixième intermède de *l'Amico fido* donné aux Offices en 1586, il fait apparaître pour un concert de nymphes et de bergers toscans «une vaste prairie remplie de belles fleurs et un bois [formé] de toutes les espèces d'arbres sauvages, dont la cime semblait presque arriver au ciel, auprès d'une grotte⁷⁵».

La forêt, la montagne et la grotte forment le lexique même de la scène satyrique codifiée par Vitruve (*De l'architecture*, V, vi, 9). Or, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est à la pastorale – qui vient tout juste de s'affirmer comme genre dramatique⁷⁶ – qu'elle se révèle désormais associée. Le glissement dans la théorie architecturale est en effet net de Serlio (1545) à Barbaro (1567). Le premier, embarrassé, semble obligé de préciser que «dans les satyres, on tourne en dérision ceux qui vivent dans la licence et sans gêne, et l'on montrait dans les satyres antiques 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 campagne». Le commentaire du second est en revanche plus assuré : «les auteurs de satyres représentaient la vie des forêts et des bois, se rapportant aux bergers et aux nymphes⁷⁷». La satire antique peut dès lors être assimilée à la pastorale moderne.

spectacle provoque déjà de loin une peur incommensurable et fort justifiée, car on assure d'après l'opinion des gens de la région que les nymphes du pays habitent ce lieu» (prose V, 14-15, p. 97-98). Sur ces deux passages, voir F. Tateo, *Le paysage dans la prose bucolique de Sannazaro*, dans Y. Giraud (dir.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, 1988, p. 141-142.

⁷⁴ Voir entre autres la synthèse de L. Zangheri, *Les jardins de Buontalenti entre la science des ingénieurs et l'art du théâtre*, dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, op. cit., p. 92-95.

⁷⁵ Baldinucci, *Notizie*, op. cit., vol. II, p. 515. Pour un rapprochement de Pratolino et de l'univers du théâtre, voir les suggestions de M. Mastrorocco, *Le Mutazioni di Proteo. I giardini medicei del Cinquecento*, Florence, 1981, p. 91-133.

⁷⁶ Voir E. Bugi, *Il dramma pastorale del Cinquecento*, dans *Il Teatro classico italiano nel '500* [Actes du colloque de Rome, 1969], Rome, 1971, p. 101-120.

⁷⁷ S. Serlio, *Il secondo libro di prospettiva* (1545), dans *I sette libri dell'Architettura*, Venise, 1584, fac-similé Bologne, 1978, vol. I, fol. 51r. Vitruvio, *I Dieci libri dell'architettura*, tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro, Venise, 1567, fac-similé Milan, 1987, p. 256.

La tradition fixe la première représentation du *Pastor fido* de Battista Guarini dans la grotte dite des Satyres, au fond du jardin occidental du palais Farnèse à Caprarola⁷⁸. L'idée de la grotte comme scène satyrique et pastorale appellerait bien des observations; on se limitera ici à quelques aspects.

D'abord, dans le cas de Pratolino, un précédent doit être gardé en mémoire : la «grotticina» dite «di Madama» construite à Boboli par Davide Fortini et Battista del Tasso, en 1553-1555, sur commande d'Éléonore de Tolède, la mère de François⁷⁹. La niche du fond est notamment décorée de deux chèvres et d'une tête de bouc dues au sculpteur Giovanni Fancelli, qui réalise également un *Paysan versant une barrique* (fig. 11), sur un modèle de Baccio Bandinelli selon le témoignage de Vasari⁸⁰. On considère que cette statue, qui dériverait du *Silène versant du vin* qui ornait une fontaine de la Villa Cesi à Rome, fonde la vogue des scènes de genre sculptées dans les jardins, pour laquelle Pratolino joue un rôle essentiel⁸¹ : Valerio Cioli crée plus tard pour la villa de François la *Lavandière* de la fontaine terminale et le *Paysan fauchant* du bassin voisin⁸². Or, il faut noter que le premier *Paysan* de Fancelli, transporté à Pratolino avant 1586, sera justement placé en face de la *Satyresse* de Cioli dans l'allée conduisant à la grotte de Cupidon⁸³,

⁷⁸ Voir I. Faldi, *Il Palazzo Farnese a Caprarola*, Turin, 1981, p. 306. Je n'ai pu trouver de confirmation documentaire à cette indication.

⁷⁹ Voir notamment F. Gurrieri et J. Chatfield, *Boboli gardens*, Florence, 1972, p. 41-42, L. Baldini Giusti, *Grotticina di Madama*, dans *Bollettino d'arte*, LXIV, 1, 1979, p. 92-97 et A. Rinaldi, «*Quattro pitaffi senza le lettere*» : *i primi anni del giardino di Boboli e lo «spartimento» del Tribolo*, dans *Boboli 90* [Actes du colloque de Florence, 1989], Florence, 1991, vol. I, p. 19-30.

⁸⁰ Vasari, *Les vies*, *op. cit.*, vol. VIII, 1985, p. 50-51.

⁸¹ Voir à ce sujet A. Brook, *Sixteenth century «genre» statuary in Medici gardens and Giambologna's fontana del Villano*, dans *Boboli 90*, *op. cit.*, vol. I, p. 113-130, en particulier p. 117-120. Le *Silène* se trouve aujourd'hui au Museo nazionale delle Terme de Rome (inv. 214, reproduit *ibid.*, vol. II, fig. 45).

⁸² Borghini, *Il riposo*, *op. cit.*, p. 600; ces deux fontaines sont également dessinées par Guerra (*Il concerto di statue*, *op. cit.*, p. 130, fig. 69-70). On pensait que le *Paysan* de Cioli était retourné à Boboli en 1773 (Zangheri, *Pratolino*, *op. cit.*, p. 160; *Il giardino d'Europa*, *op. cit.*, p. 66-67); mais la statue exposée aujourd'hui près de l'Isolotto, récemment restaurée, serait une copie du XVIII^e siècle (communication orale de Litta Medri) tandis qu'à Pratolino vient d'être découvert un fragment de *pietra serena* qui pourrait provenir de la sculpture de Cioli (L. Zangheri, *Restauri e interventi alle fabbriche di Pratolino*, dans A. Belisario, P. Grossoni et L. Zangheri (dir.), *Pratolino tra passato e presente*, Florence, 1999, p. 12-14). Un autre fragment semble d'ailleurs correspondre à la *Lavandière* (*Il Concerto di statue*, *op. cit.*, p. 129).

⁸³ Ce *Paysan versant une barrique* y est décrit par Vieri, p. 54; le Cod. Barb., fol. 210r l'indique également. En revanche Aldrovandi, fol. 74v évoque un *Narcisse* de marbre, qui pourrait désigner la sculpture de Cellini, aujourd'hui au Bargello (voir *Il*

à quelques mètres de la grotte du Satyre qui offre une variation sur le même sujet. Il y retrouve en somme le même contexte qu'à Boboli : l'univers pastoral rattaché à la grotte, célébration des liquides nourriciers que sont le lait, le vin... et l'eau, cette fois sous l'égide du dieu de l'amour.

À Pratolino, deux grottes aujourd'hui disparues illustraient plus précisément un thème véritablement « pastoral ». L'une de celles creusées dans l'*Apennin* même abritait un théâtre d'automates où un berger guidait son troupeau au son de sa flûte. Il s'agit d'une addition sous Ferdinand I^{er}, due à l'ingénieur Tommaso Francini⁸⁴. Mais dès 1586, Vieri mentionne, dans la grotte qui servait de salle à manger à l'angle sud-ouest du palais, un « berger qui joue de la cornemuse, en compagnie de divers animaux » (p. 37). L'indication mérite attention. On doit d'abord la rapprocher du dessin postérieur de Guerra (fig. 12), où ce berger accompagne désormais une « nymphe » qui va chercher de l'eau⁸⁵. Herbert Keutner a suggéré que ce pasteur dessiné par Guerra dérivait d'un modèle de Giambologna, dont une statuette de bronze présente la même iconographie⁸⁶. Mais il faut aussi noter que ce motif du berger assis sur un rocher et jouant de la cornemuse se retrouve dans la première salle de la *Grotta grande* de Boboli, aménagée pour François I^{er} de Médicis par Buontalenti à partir de 1583, et terminée seulement en 1593, six ans après la mort du grand-duc⁸⁷. C'est l'un des

concerto di statue, *op. cit.*, p. 136), que Della Bella figurera au siècle suivant à cet emplacement, effectivement face à la *Satyresse* (voir ici même la fig. 3 et ci-dessus, note 32).

⁸⁴ La scène est figurée par un dessin de Guerra (Vienne, G.S.A., n° 37211, reproduit dans *La fonte delle fonti*, *op. cit.*, couverture). L'attribution est donnée par A. del Riccio, *Agricoltura sperimentale* (1595-97), Biblioteca nazionale centrale, Florence, ms. Targioni Tozzetti 56, vol. III, fol. 55r, publié dans D. Heikamp, *Agostino del Riccio, Del giardino di un re*, dans *Il giardino storico italiano*, *op. cit.*, p. 86. Ce décor aurait donc été réalisé entre 1594 (date de la nomination de Francini à Pratolino selon un document cité par Zangheri, « *Naturalia* » et « *curiosa* », *op. cit.*, p. 63, note 13) et 1604.

⁸⁵ L'ensemble, qui n'est décrit ni par le Cod. Barb. ni par Aldrovandi, apparaît dans le carnet de dessins de l'architecte Heinrich Schickhardt en 1600 (voir *Il concerto di statue*, *op. cit.*, p. 123, fig. 51) : la nymphe ou « Samaritaine » serait donc une addition datant de Ferdinand I^{er}.

⁸⁶ Voir Keutner, *Giambologna*, *op. cit.*, p. 59 qui se réfère au *Berger jouant de la cornemuse* du Bargello (inv. Bronzi 464, reproduit *ibid.*). Sur ces statuettes de genre, voir également le catalogue d'exposition C. Avery et A. Radcliffe (dir.), *Giambologna 1529-1608. Sculptor of the Medici* [Édimbourg-Londres-Vienne, 1978], Arts Council of Great Britain, 1978, n° 135-136, p. 164, et C. Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford, 1987, p. 47.

⁸⁷ L'iconographie de cette grotte a d'abord été étudiée par D. Heikamp, *L'architecture de la métamorphose*, dans *L'œil*, 114, juin 1964, p. 2-9 et *La Grotta grande*

étranges reliefs sculptés par Piero di Tommaso Mati, en 1583-1585 environ, sur les parois qui paraissaient ruisseler de boue grâce à un écoulement d'eau qui ne fonctionne plus aujourd'hui (fig. 13); le berger de Pratolino – statue ou automate? – appartient au même type, pour lequel une invention de Giambologna pourrait donc être avancée. Cette grotte de Boboli, sans doute la plus étudiée parmi celles de l'époque, mérite d'être reconsidérée à partir des aspects que nous avons rencontrés jusqu'ici.

En effet, pour qui observe l'ensemble de la première salle, la présence de cet autre berger est loin d'être une simple coïncidence. D'autres pasteurs accompagnés de jeunes filles mènent leur troupeau de chèvres sur le mur de gauche (fig. 14); à droite, on voit des nymphes aux poses alanguies et des hommes barbus dont l'un, allongé et tenant une urne, est un fleuve (fig. 15). Il s'agit bien d'une évocation sculptée du paysage pastoral et des deux types de figures qui l'habitent, les bergers et les divinités du lieu. Elle est complétée au-dessus par les fresques peintes à partir de 1586 sous la direction de Bernardino Poccetti, notamment aidé – comme l'a récemment montré Litta Medri – par Ludovico Cardi dit Cigoli (fig. 16) : sur les parois, des montagnes, des torrents et des forêts, traversés par quelques bergers, chasseurs et mineurs ainsi que des animaux⁸⁸, tandis que sur le pourtour de la voûte sont rassemblés d'autres animaux sauvages, cette fois de véritables « portraits » grandeur nature, dans un trompe-l'œil où l'architecture se compose de rochers (fig. 13). On retrouve en somme la même poésie qu'à Pratolino, créé quelques années plus tôt et où ont travaillé certains des artistes. Ainsi ces formes sculptées qui semblent émerger de la terre ou en train de se minéraliser⁸⁹, saisies dans le mouvement équivoque d'une méta-

del giardino di Boboli, dans *Antichità viva*, 4, 1965, p. 27-43. La chronologie des travaux a été précisée par L. Zangheri, *Vasari e la grotta grande*, dans *Boboli 90, op. cit.*, vol. II, p. 397-402. Voir également les mises au point récentes sur le décor de L. M. Medri, *Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta grande nel Giardino di Boboli*, dans I. Lapi Ballerini et L. M. Medri (dir.), *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa* [Actes du colloque de Florence et Lucques, 1998], Florence, 1999, p. 215-227 (voir la note suivante), et sur la construction de G. Galletti, *La genesi della Grotta grande di Boboli, ibid.*, p. 228-239.

⁸⁸ Medri, *Considerazioni, op. cit.*, p. 224-225 analyse des fresques et des sculptures des parois, actuellement en cours de restauration; elle les interprète comme la célébration de la fertilité de la terre et de l'extraction de ses richesses. C'est une thématique qui s'exprime elle aussi à Pratolino et dont les relations avec l'iconographie pastorale qui nous occupe ici posent une question essentielle – la superposition des scènes de genre « prosaïque » à cette veine « bucolique » – qui dépasse les limites de cet article.

⁸⁹ Sur la technique d'exécution de ces reliefs, voir L. D. Pierelli, *La camera dei*

morphose tellurique : le *non-finito* des *Prisonniers* de Michel-Ange, placés aux angles en 1585, complète cette esthétique de la création en devenir⁹⁰, que l'on observait déjà dans le *Colosse* de Giambologna. Ou encore l'impression d'une ruine sur le point de s'effondrer – comme dans la grotte de Galatée – que note en particulier le guide de Francesco Bocchi (1591), pour lequel l'illusion due au talent du peintre « cause du plaisir, mais non sans terreur », tandis que les statues de Michel-Ange « font se souvenir de la fable dont parlent les poètes; le déluge ayant décimé les hommes, ils furent tirés des pierres et Deucalion restaura le monde⁹¹ ». Cette interprétation mythographique rappelle justement le mode associatif de la lecture de l'iconographie chez Agolanti. La « terreur » ressentie par le visiteur est aussi la marque d'un archétype littéraire commun : le *locus horridus*, le monde sauvage de la montagne et de la forêt dont la grotte offrirait la synthèse. L'accès à la deuxième salle est dominé par la figure d'un Silène rieur qui se touche le nez dans un geste « grotesque ». Cette première salle apparaît dès lors comme une scène satyrique, préparant comme dans un rituel cathartique d'initiation « dionysiaque » – la terreur et le rire, le tragique superposé au comique – à la découverte des deux espaces suivants.

On y rencontre alors l'amour terrestre et sa violence, incarnés par le groupe de Vincenzo de' Rossi⁹², puis l'amour céleste et la beauté qui triomphent avec la *Vénus* de Giambologna, installée en 1592 dans la troisième chambre. La déesse, indifférente aux regards lubriques des quatre satyres se cachant sous la vasque de la fontaine, est l'idole d'un sanctuaire : la grotte est véritablement conçue comme un temple, qui serait en fait dédié à l'amour.

Philippe Morel et Patrizia Castelli ont suggéré que cette image « lucrétienne » de la génération correspondre à la théâtralisation des transforma-

prigioni nella Grotta grande. Modi e materiali della decorazione, dans *Boboli 90*, op. cit., vol. I, p. 57-66.

⁹⁰ Sur cette question, voir récemment A. Rinaldi, *Saxum vivum e non-finito nelle grotte fiorentine del Cinquecento*, dans *Artifici d'acqua e giardini*, op. cit., p. 299-307.

⁹¹ F. Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza*, Florence, 1591, p. 69.

⁹² Ce groupe, placé en 1586-1587 dans la grotte, est diversement interprété par les sources (*Thésée et Hélène* ou *Pâris et Hélène* : voir R. Galleni, *Per una ipotesi interpretativa del gruppo scultoreo di Vincenzo de' Rossi nella Grotta grande di Boboli*, dans *Boboli 90*, op. cit., vol. I, p. 47-56, qui propose quant à lui d'y voir *Didon et Énée*). Quoi qu'il en soit, la pose de la figure féminine évoque nettement l'iconographie d'un enlèvement, comme me l'a fait remarquer Nadeije Laneyrie-Dagen. D'ailleurs la succession de cette image « charnelle » et de la *Vénus* impassible n'est pas sans rappeler le *Printemps* de Botticelli, avec le « rapt » de Chloris par Zéphyr sur la droite (on se souviendra que le tableau se trouvait lors dans la villa de Castello, propriété de François depuis 1568).

tions de la matière dans la première salle⁹³. Mais les descriptions poétiques de Pratolino permettent également de comprendre comment ce premier décor est relié sur un autre plan aux deux chambres suivantes. En effet, le thème central de leur vision du jardin est bien l'amour, tout particulièrement dans le poème d'Agolanti dont le sujet constitue une sorte d'«éducation sentimentale», au long d'un parcours dans un jardin. Si la trame narrative peut en être rapprochée de modèles comme *Le roman de la rose* et surtout *Le songe de Poliphile*⁹⁴, l'idée qui y affleure, celle d'un bonheur simple au sein d'une nature sereine dont l'aura mystique aurait été préservée, s'inspire directement de la tradition pastorale⁹⁵. Dans une veine pétrarquiste, l'amour des bergers et des nymphes se projette dans le paysage en vertu d'une sympathie avec la nature :

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 joie infinie
Les oiseaux chantent (fol. 58r).

Les *topoi* nourrissent une vision cosmique de l'amour idéal : un chant céleste enflamme d'un «amour chaste et pudique» (fol. 63r), l'amant porte en lui l'image de sa bien-aimée et «contemple en elle avec émerveillement / L'art, les étoiles, le ciel et la nature» (fol. 68v). Rien d'inattendu dans un siècle encore imprégné par la philosophie de Marsile Ficin, son éloge de la beauté du monde et de l'amour universel, communion entre l'homme et Dieu⁹⁶. La lecture allégorique de Vieri dans ses *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'amore* s'inscrit d'ailleurs dans la même lignée platonisante. Ainsi Galatée est l'image du corps gracieux d'une belle femme, telle la Laure de Pétrarque, et la menace de ruine ressentie dans sa grotte nous

⁹³ P. Morel, *Les grottes maniéristes en Italie*, *op. cit.*, en particulier p. 95-106; P. Castelli, *Eros ed erotismo a Boboli*, dans *Boboli 90*, *op. cit.*, vol. I, p. 155-169.

⁹⁴ J'ai proposé une confrontation du texte d'Agolanti et du roman de Francesco Colonna dans *Le jardin comme récit : Pratolino et le paradigme colonnien*, dans G. Polizzi et W. Oechslin (dir.) *La réception européenne du «Songe de Poliphile» : littérature, jardin et architecture* [Actes du colloque de Mulhouse-Einsielden, 1999], à paraître.

⁹⁵ Sur ce thème, voir C. Vasoli, *Tra mito dell'amore e ritorno all'età dell'oro* et A. Greco, *Il vagheggiamento della natura e dell'amore*, dans M. Chiabò et F. Daglio (dir.), *Origini del dramma pastorale in Europa*, [Actes du colloque de Viterbe, 1984], Viterbe, 1985, p. 29-40 et 41-52.

⁹⁶ Voir notamment M. Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1468), éd. et trad. R. Marcel, Paris, 1978, 1^{re} éd. 1956; il n'est pas besoin de revenir sur la fortune de cette «philosophie de l'amour» au XVI^e siècle, de Pietro Bembo à Tullia d'Aragona.

rappelle que cette beauté est « caduque et mortelle » (p. 37). La Grotte de Cupidon, où l'effigie de bronze pivote et arrose le visiteur (fig. 17), signifie la désillusion des jouissances charnelles, et invite à s'élever aux beautés éternelles (p. 53), selon le modèle des hommes vertueux symbolisés par les Muses du Parnasse (p. 47).

Certes, le caractère systématique de cette exégèse prête à Pratolino une intention moralisante sans doute bien éloignée des préoccupations de François. Il est possible que la description du philosophe élabore une sorte de justification officielle, qui libère le prince des soupçons de complaisances pour la mythologie païenne, délicats en ces premiers temps de la Contre-Réforme – nous sommes sous Pie V et Grégoire XIII –, si ce n'est des attaques venimeuses contre sa passion pour la belle Bianca Cappello, qu'il épouse en 1578, un mois seulement après le décès de sa première femme. Mais en plaçant Pratolino sous le signe de l'amour sacré, sujet du traité qui suit sa description, Vieri sublimait sans doute l'une des grandes motivations de François : offrir à cette relation controversée une retraite loin des calomnies florentines, abriter sa passion dans un lieu propre à l'« idylle ». La « romance » de François et Bianca, que la postérité a fait passer au rang des grandes passions de l'histoire, trouve en revanche des échos plus explicites chez Agolanti, où l'aurore et le soleil sont les métaphores à peine voilées du couple, grâce au jeu pétrarquiste sur Bianca/Alba. Par delà son caractère courtisan et son style souvent ampoulé, le poème laisse penser que François lui-même devait rêver de cet amour qui inspire la pastorale.

Paradoxalement, c'est à la grotte de Buontalenti à Boboli, où triomphe Vénus, que la teneur « néo-platonicienne » du discours de Vieri s'appliquerait le mieux. Pour passer de la deuxième à la troisième chambre, de l'ardeur profane à l'adoration sacrée, il faudrait d'abord franchir la *terribilità* de la première salle, « retourner » au monde inviolé que célèbre la pastorale, à l'innocence perdue de l'amour des bergers⁹⁷.

Comme à Pratolino, le décor de la grotte de Boboli a été complété sous Ferdinand, après la mort de François. Ces additions prolongeaient une atmosphère dont l'esprit apparaît pourtant avant tout rattaché au frère aîné, prince qui fut semble-t-il poète à ses heures⁹⁸. Au travers des descriptions

⁹⁷ L'iconographie de la grotte dédiée à la vie rustique des bergers réapparaît notamment chez A. del Riccio dans son projet idéal de jardin royal, qui dérive largement du modèle de Pratolino (*Agricoltura sperimentale*, *op. cit.*, vol. III, fol. 83r-84r, édité par Heikamp, *Del giardino di un re*, *op. cit.*, p. 116-117).

⁹⁸ Au siècle dernier, P. Galletti publia des fragments d'un manuscrit en sa possession – dont la trace apparaît aujourd'hui perdue –, qui aurait contenu des madri-

bucoliques de son jardin, miroir déformant que lui tendaient les écrivains de sa cour, c'est bien un imaginaire pastoral de la nature qui se faisait jour, une approche poétique du paysage comme lieu du sacré et de la présence secrète de forces primordiales, comme refuge idéal et idyllique. Le jardin était une poésie, qui incarnait ce que l'on pourrait surnommer, à la manière de Freud ou de Bachelard, le « complexe de Daphnis » : le désir d'une fusion, et même d'une « effusion », avec le monde.

Hervé BRUNON

CATALOGUE PARTIEL DE DESCRIPTIONS DE PRATOLINO AU XVI^e SIÈCLE

Pour la reconstitution du décor du jardin, on s'est surtout reporté à trois descriptions :

Aldrovandi = Ulisse Aldrovandi, *Observata Pratolini Magni Ducis* (1586), Biblioteca Universitaria, Bologne, ms. Aldrovandi 136, tome XI, fol. 73-77, publié dans A. Tosi (éd.), *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, Florence, 1989, p. 350-354, dont on a suivi la transcription.

Cod. Barb. = Biblioteca apostolica Vaticana, Rome, Cod. Barberinianus latinus 5341, fol. 204-211, édité dans L. Zangheri, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Florence, vol. I, 1979, p. 171-177, dont on a suivi la transcription. Cette description anonyme est vraisemblablement datée de 1588. On en connaît une autre copie : Florence, Biblioteca Riccardiana, Cod. 2312, fol. 125-131 (édité dans Giuseppe Baccini, *Pratolino, capitolo d'anonimo. Egloga e canzone pastorale di Palla Rucellai*, Florence, 1885, p. 9-15).

Vieri = Francesco de' Vieri, *Discorsi (...) delle maravigliose opere di Pratolino e d'amore*, Florence, Giorgio Marescotti, 1586 (reproduit partiellement dans P. Barocchi (éd.) *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. III, Milan, 1977, p. 3400-3420 et dans

gaux amoureux dédiés par François à Bianca Cappello, selon lui partiellement autographes (*Poesie di Don Francesco dei Medici a Mad. Bianca Cappello, tratte da un codice della Torre al Gallo dal Conte Paolo Galletti*, Florence, 1894). La question mérite toutefois une certaine prudence, comme l'a bien rappelé L. Schrade, *Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello*, dans J. Jacquot (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, 1956, vol. I, p. 108-109.

M. Azzi Visentini (éd.), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, vol. I, Milan, 1999, p. 353-378).

Les descriptions poétiques de Pratolino mentionnées sont les suivantes :

Agolanti = Cesare Agolanti, *Descrizione di Pratolino*, Biblioteca nazionale centrale, Florence [ci-dessous B.N.C.F.], ms. Magliabechiano Classe VII, 8, dédiée à François I^{er} de Médicis. Agolanti écrira en 1594 des *Stanze* sur la villa La Petraia (Magliab. Cl. VII, 7).

Egloga = Pratolino, *Egloga*, B.N.C.F., ms. Magliab. Cl. VII, 403, édité par Baccini, *Pratolino, op. cit.*, p. 15-18, qui attribue le texte à Palla Rucellai sans justification. On connaît une autre copie de ce poème, également anonyme : Florence, Riccardiana, Cod. 2948, fol. 90-97.

Gualterotti = Raffaello Gualterotti, *Vaghezze sopra Pratolino*, Florence, Giunti, 1579 (édité par E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milan, 1989, 1^{re} éd. 1962, vol. I, p. 475-488). Le texte semble avoir été publié à l'occasion de la célébration officielle du second mariage de François, dont les fêtes sont officiellement décrites par Gualterotti (*Feste nelle nozze del serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana, et della Serenissima sua Consorte la Signora Bianca Cappello*, Florence, Giunti, 1579). Mais il existe également une première version du texte, intitulée *Canzone in lode di Pratolino* et datée de 1577, qui ne comprend que vingt-trois des soixante-huit strophes du texte imprimé : B.N.C.F., ms. Magliab. Cl. VII, 1024 (*Poesie diverse latine e volgari*), fol. 16-26, autre copie aux fol. 171-178. On retrouve cette composition sous le titre *Anon. Delle lodi di Pratolino* dans le Magliab. Cl. VII, 404.

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. Pour l'attribution au polygraphe Silvano Razzi, voir D. Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, Florence, 1805, [fac-similé Bologne, 1974], vol. II, p. 231-232.

Rucellai = Palla Rucellai, *Lodi di Pratolino*, B.N.C.F., ms. Magliab. Cl. VII, 1024 (*Poesie diverse latine e volgari*), fol. 6-13. On retrouve ce texte, intitulé *Madrigali in lode di Pratolino*, dans le Magliab. Cl. VII, 633 (*Poesie diverse*), fol. 48-51, qui contient une troisième copie, anonyme, aux fol. 13-16. Ces quinze strophes ont été publiées par Baccini, *Pratolino, op. cit.*, p. 18-20. Douze d'entre elles furent mises en musique par Giovan Piero Manenti (*Li Pratolini*, Venise, Angelo Gardano, 1586) : voir désormais l'édition critique de P. Gargiulo (*Li Pratolini a cinque voci. Dodici madrigali per la villa medicea di Pratolino*, Florence, 1987), qui suggère (p. 14-15) que ces *Lodi* de Rucellai ont été composées avant les *Vaghezze* de Gualterotti (1579).

Il faut signaler en outre deux autres descriptions versifiées composées sous François I^{er} de Médicis :

Pietro Antonio Ghezi, *Carmen compendiarium de apibus, et venatione in Pratolino*, B.N.C.F., ms. Fondo nazionale II, IV, 12, fol. 33-41, dédié à François.

Le Tasse a composé trois octaves sur Pratolino en 1585-1586, dédiées à Bianca Cappello et aux filles du grand-duc. Elles sont reprises dans *Le Rime*, éd. A. Solerti, vol. IV, Bologne, 1902, p. 356-357.