"GLI UOMINI COME BENVENUTO NON HANNO DA ESSERE UBRIGATI ALLA LEGGE" ARTE, DIREITO E POLÍTICA NA *VITA* DE CELLINI

Romain Descendre
ENS Lyon/Institut Universitaire de France/UMR 5206

RESUMO: *Este artigo, fundamentado na Filologia Política, estuda o funcionamento da dimensão jurídica e jurídico-política na autobiografia "Vita", de Benvenuto Cellini. A reflexão, que inscreve a obra de Cellini no sistema jurídico da Idade Média e do início da Idade Moderna, permite compreender como esta obra reivindica, através da língua do Direito, uma imagem de artista soberano, que coloca Cellini acima da lei e em paridade com os grandes príncipes.*

ABSTRACT: *This paper, based upon Political Philology, examines the functioning of the juridical and juridical-political dimension of "Vita", Benvenuto Cellini's autobiography. The reflection, which inscribes Cellini's work in the juridical system of the Middle Age and the early Modern Age, allows us to understand how this work claims, through the language of Law, an image of sovereign artist, which places Cellini above the law and side by side with the great princes.*

1. O objeto deste estudo é a dimensão jurídica e jurídico-política em funcionamento na obra *Vita*. A hipótese que a sustenta se articula em três pontos:

a. A *Vita* manifesta uma constante exigência de reparação que se exprime notadamente por uma onipresença de questões e de episódios tendo como cerne a administração e a obtenção da justiça.
b. Sem ser em caso algum um profissional do direito, Cellini foi um prático tão assíduo das instituições judiciárias que o seu co-

nhecimento do mundo jurídico pôde ter um papel não negligenciável em sua produção literária.

c. Enfim, e insistirei mais particularmente sobre este último ponto, parece-me que, dentre outros procedimentos em funcionamento na obra *Vita*, Cellini construiu uma imagem do artista e quis firmar o seu estatuto simbólico com a ajuda de significativos empréstimos à língua e aos conceitos do direito comum público.

Assim, longe de ser absurda, a colocação em relevo dos aspectos jurídicos e jurídico-políticos presentes na autobiografia de Cellini pode ajudar a compreensão, entendida de uma perspectiva própria à história da literatura e à história da arte – e isto, *a fortiori,* se concordamos que as separações estanques entre história da literatura, da filosofia, do direito e da arte, são barreiras disciplinares artificiais que não têm grande sentido quando apreendemos as obras culturais, particularmente aquelas da Idade Média e do início da Idade Moderna.

Aliás, nos firmamos nesta direção por toda uma série de trabalhos. De maneira geral, é só mencionar a vitalidade dos estudos conduzidos sob a bandeira "direito e literatura", os *law and literature* americanos tendo tido há um certo número de anos desenvolvimentos na Europa continental, na França e notadamente na Itália[1].

Concernente ao gênero literário que nos ocupa, poderíamos também lembrar que o paradigma jurídico foi recentemente convocado para apreender as especificidades próprias do relato autobiográfico[2]. Mas, mais decisivo para o nosso assunto é a referência aos trabalhos de um jurista que, como outros representantes italianos do "humanismo jurídico do século XX", se interessou pelas relações entre direito e literatura bem antes que um tal campo de estudos tivesse se desenvolvido de maneira específica[3]. É em sua qualidade de jurista – não menos do que isso – e ao mesmo tempo de escritor e intelectual apaixonado por arte e literatura – autor de vários romances, mas também de fundador e diretor da revista *II Ponte* –, que Piero Calamandrei se inclinou rigorosamente sobre o artista escritor florentino, ao ponto de fazer progredir de maneira decisiva o conhecimento que temos de sua pessoa e de suas obras[4]. Para além das páginas memoráveis sobre a própria *Vita* – penso em particular em sua conferência de 1952, "Il Cellini uomo", que continua a ser um dos textos mais justos sobre a natureza específica da autobiografia celliniana – ele estudou atentamente os inúmeros arquivos pessoais, judiciais e notariais relativos a Cellini e pôde mostrar que sua vida de ourives esteve acompanhada de incessantes relações com o mundo da justiça, tanto no civil como no penal. Se esteve envolvido sobretudo com os dados biográficos, Calamandrei os colocava frequen-

temente em relação com o texto da *Vita*, cujas diversas passagens o colocaram na pista de suas primeiras pesquisas arquivísticas. Desde 1930, ele escrevia o seguinte:

> Senz'essere giurista, senza intendersi di leggi, Benvenuto ha assai di freqüente messo in moto le leggi e ha dato molto da fare ai notai ed ai giudici : e chi voglia studiar sul vivo gli istituti giudiziari del suo tempo a Firenze, o a Roma od anche a Parigi, non deve far altro che accompagnarlo nelle peregrinazioni di cui la *Vita* ci fornisce un colorito itinerario, per verdelo ad ogni passo alle prese coi giudici penali, sotto le accuse più gravi ed infamanti, dal ferimento al furto, dall'omicidio alla sodomia, ovvero accanito in aspre contese civili di cui sono pieni specialmente gli anni della sua vecchiaia[5].

Se ele observava assim a importância do tema judiciário para a estrutura narrativa da *Vita*, Calamandrei chamava sobretudo a atenção para os elementos que podiam interessar o historiador do direito num texto que constitui, deste ponto de vista, um documento histórico de valor excepcional. Além disso, se ele assinalava o fato evidente de que Cellini não era um profissional do direito e de leis, ele mostrava que nosso homem era particularmente forte em matéria contratual, já que ele se encontrava na origem de um tipo novo de contrato, um verdadeiro contrato de edição, abrindo já o caminho para a noção moderna de direito de autor, por ocasião da publicação dos seus dois tratados sobre a ourivesaria e a escultura pelos tipógrafos Panizzi e Peri. Podemos, deste ponto de vista, ligar o sentido mesmo deste contrato a um episódio espantoso da *Vita*, que põe em cena a importância aguda que podia ter para um artista como Cellini a questão da propriedade intelectual sobre as suas obras.

Trata-se dos capítulos 60 e 61 do livro I: Pompeo de' Capitaneis, de início, depois os camareiros de Clemente VII querem tomar o cálice que Benvenuto demora a terminar e que o papa gostaria de recuperar para dá-lo a outro artista para aperfeiçoá-lo. Benvenuto se opõe vivamente e precisa: "Questa non è come la zecca, che me la possa torre ; ma sì ben e' cinquecento scudi, che io ebbi sono di sua Santità, i quali subito gli renderò: e l'opera è mia, e ne farò quanto m'è di piacere[6]". Se o dinheiro necessário à produção deve ser restituído, a obra, ela mesma, não terminada, não pode em caso algum ser dada ao seu comanditário. Aos camareiros, Benvenuto precisa assim: "Signori, se io dessi l'opera a Sua Santità, io darei l'opera mia e non la sua[7]". Exposta diante do governador e do procurador fiscal, a controvérsia jurídica aparece em pleno dia:

> […] parte mi esortavano parte mi consigliavano, dicendomi che *la ragione voleva*, che uno che fa fare una opera a un altro, la può ripigliare a sua posta, e in tutti i modi che a lui piace. Alle quali cose io dissi che questo *non lo prometteva la giustizia*, né un papa non lo poteva fare[8].

Benvenuto pede então para acrescentar "quattro parole sopra le [sue] ragione", uma curta defesa que consiste em fazer valer a diferença entre a obra de arte de um lado e a casa construída ou o conjunto de jóias do outro: se o arquiteto ou o joalheiro não dá satisfação ao comanditário, este pode se contentar de pagar pelo trabalho efetuado e recuperar a casa ou a jóia, "ma a questa cotal cosa, non c'è nessuno di questi capi[9]". Certamente, Cellini não especificou nada mais além disso. Mas a sua posição é defensável e corresponde a uma regra de direito bem precisa, concernente a uma das formas de aquisição de possessão a título originário: quem transforma um material para fazer uma obra se torna o proprietário originário, mesmo se no início este material não lhe pertencesse. Essa questão já existia no *Corpus juris civilis* de Justiniano e era resolvida segundo o tratamento que tinha sido infligido ao material original: se este pudesse ser recuperado, então ele deveria ser restituído ao seu proprietário inicial[10] (é bem o caso do conjunto de jóias evocado). Benvenuto defende legitimamente seu direito já que ele considera que a modificação mesma dos materiais necessários à confecção do cálice e o fato mesmo de que eles sejam transformados em obra de arte implica em sua aquisição.

A sensibilidade de Cellini às questões de direito aparece portanto forte; mesmo que ele não tivesse nenhuma formação jurídica, isso não impediu que elas fossem objeto de uma atenção muito fina. Diversos episódios judiciários postos em cena na *Vita* fornecem uma outra demonstração, que nos contentaremos em evocar aqui muito rapidamente. Benvenuto se reveste com a toga de um perfeito advogado, tanto no capítulo I, 103, ao se defender de ter roubado uma parte do tesouro pontifical por ocasião do saque de Roma, como no capítulo II, 30, quando, diante do tribunal parisiense, deve se defender da acusação de sodomia. Em cada caso, ele constrói sua defesa não clamando por sua inocência, mas explorando seu domínio das leis[11], e até mesmo do próprio procedimento judiciário[12]. Sua tática consiste em pegar os seus juízes em falta e, em cada caso, ele sai vencedor. Ora, é ainda este domínio do direito que, veremos, vai desempenhar um papel na concepção mesma de sua identidade de artista.

2. Ao longo de todo o livro o narrador propõe dizer e defender suas *ragioni*, ou seja, seu bom direito. Se esta defesa é para ele tão primordial, é porque ele não cessou, diz, de receber *ingiurie*. Trata-se de um outro termo jurídico que aparece muito frequentemente sob a pluma de Cellini[13] e que deve ser entendido em seu sentido epistemológico, tal como ele aparece no *Digeste* de Justiniano: todo ato que causa um prejuízo é cometido não de acordo com o direito, mas contra o direito (D. 9, 2, 5, 1 : *quod non iure factum est, hoc est contra ius*). Como não se espantar de ver Cellini tão suscetível, tão envolvido em defender as suas *ragioni* e em denunciar as *ingiurie* recebidas, quando o que salta aos olhos do leitor é bem antes sua propensão a agir como bandido, a provocar e a pautar múltiplos litígios pela violência, a tender perpetuamente para a transgressão das normas e a se mostrar particularmente contestador da lei?

A respeito de sua relação com a lei, os críticos citam geralmente uma frase que é efetivamente decisiva, mas sobre a qual talvez não tenha sido dada toda a sua espessura. Trata-se, no capítulo I, 74, das palavras pronunciadas pelo papa Paulo III para justificar o salvo-conduto que ele atribui à Benvenuto, que é perseguido pelo assassinato de Pompeo: "Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge[14]". Esta fórmula, que coloca o herói fora campo da lei, longe de rejeitar o relato para o exterior e em oposição a toda dimensão jurídica – que seria uma leitura prematura e superficial – o conduz diretamente. Vulgarizando a língua mesma do direito e da teologia – lembremos que a *obligatio* faz parte da definição mesma da *lex*: segundo Tomás de Aquino, "a *lex* vem de fato de *ligare* já que ela obriga a agir", *dicitur enim lex a ligando, quia obligat ad agendum*[15] – a sentença de Paulo III atribui a Benvenuto uma posição privilegiada no cerne de uma configuração em que os três termos principais são o direito, a lei e o soberano, e ela oferece diversas chaves de leitura para interpretar a onipresença do jurídico nas tribulações cellinianas.

A frase pode ser explicitada de duas maneiras ou, antes, segundo dois estágios semânticos diferentes. O primeiro é evidente: o autor se serviria aqui de Paulo III para legitimar os comportamentos irregulares de Benvenuto. O leitor está habituado, posto que já quando do assalto do castelo Santo Ângelo, seguido do pedido de absolvição de seus pecados formulado pelo herói, o narrador atribuía a Clemente VII um ato extraordinário:

> Alla qual cosa il Papa, alzato le mane e fattomi un patente crocione sopra la mia figura, mi disse che mi benediva, e che mi perdonava tutti gli omicidii che io avevo mai fatti *e tutti quelli che mai io farei in servizio della Chiesa appostolica*[16].

A absolvição dos pecados por antecipação é evidentemente um ato sacrílego – ela ridiculariza, na verdade, o rito sacramental da penitência – mesmo se ela fosse pensada pelo bem da Igreja. Não é certeza que Cellini propusesse denunciar o comportamento do papa, nem sugerir a idéia de um "comércio com Satã", como pôde afirmar Marziano Guglielminetti[17], mesmo se ressoa bem aqui, desde a oitava esfera do Inferno, o terrível "finor t'assolvo" de Bonifácio VIII à intenção de Guido da Montefeltro[18]. Em revanche, Cellini assinala por essas palavras a prática de uma verdadeira razão da Igreja, que pode parecer mais grave ainda que toda forma de razão do Estado. Assim, tanto no domínio do foro interno (pecados passados e a vir) com Clemente VII, como no domínio do foro externo (leis positivas em vigor) com Paulo III, uma das funções dos papas na *Vita* é de criar para Benvenuto um regime derrogatório em matéria moral e jurídica. É provável que Cellini intente através disso enviar uma mensagem à corte ducal e, mais particularmente, a Cosme I: se, por diversas vezes, a autoridade suprema, que é o pontífice romano, sublinhou que ele não deveria ser considerado com respeito às leis, o duque de Florença deveria pelo menos não ser rigoroso com os seus desvios de comportamento e suas infrações ao direito ordinário.

Importa, no entanto, ir mais longe e não concluir a partir dessas passagens que Cellini retrocedia sobre suas *ragioni*. Afirmar que a lei não obriga não significa que ele se situaria numa esfera exterior ao direito e à justiça, no sentido dado ordinariamente ao vocábulo "fora-da-lei". É bem o contrário que é verdade, como o mostra a citação completa da passagem considerada em seu contexto. É de início o humanista Latino Giovenale de Manetti que o defende junto ao papa:

> […] aggiunse *tutte le mie ragione* molto favoritamente. Alle qual parole il Papa disse : "io non sapevo della morte di Pompeo, ma *sì bene sapevo le ragioni di Benvenuto*, sì che facciasigli subito un salvo condotto, con il quale lui stia sicurissimo[19]

E a frase em questão deve ser citada na íntegra:

> Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge : *or maggiormente lui, che so quanta ragione e' gli ha*[20].

Longe de ser contra a *ragione* – *contra ius* [21] – a não obrigação de Benvenuto à lei é apoiada pelo direito: matar Pompeo estava no seu direito. Insistindo sobre este ponto, Cellini mascara habilmente o fato, muito mais simples, de que Paulo III, que acabava de ser eleito, o havia

agraciado, como era o costume na ocasião de uma entronização. Cellini tinha se lançado sobre Pompeo de Capitaneis no dia seguinte da morte de Clemente VII, a fim precisamente de se beneficiar da graça do novo papa. Mas o essencial é sobretudo compreender a que se refere concretamente a *ragione* considerada por Paulo III. Não se trata aqui de um direito de legítima defesa, porque Cellini tinha tomado cuidado de descrever o ato como um homicídio cometido a sangue frio. Trata-se, de fato, de um ato de vingança, como a totalidade das violências e outros fatos de sangue confessados, ou melhor, reivindicados pelo narrador.

Vingar-se é, por definição, fazer justiça com as próprias mãos, *farsi ragione privatamente*. A vingança é a terceira palavra-mestra do universo jurídico do qual se banha o herói celliniano. Como a *ingiuria*, que ela deve necessariamente seguir, e a defesa de uma *ragione*, da qual ela é a principal atualização, a *vendetta* atravessa a totalidade da *Vita*. Ela é um dos principais recursos narrativos, como podemos constatar desde o início do livro: a causa da primeira partida de Florença do jovem Benvenuto é a dupla rixa que o opôs a seus rivais, os ourives Guasconti, para vingar sua honra ferida[22]. Desde esta primeira experiência, a vingança é preferida à justiça dos tribunais na medida em que ela lhe aparece mais eficaz e mais justa: é precisamente porque ele considera que a justiça deixada pelos Otto não lhe permitiu lavar a *ingiuria*, que ele retorna para se vingar ele mesmo[23].

Não se compreende grande coisa sobre os comportamentos de Benvenuto na *Vita*, nem sobre o hábito que o narrador tem de se glorificar de atos que nos parecem de uma grande gravidade, se não lembramos da natureza ético-jurídica da vingança nas sociedades pré-modernas. A reprovação de uma prática considerada como bárbara e arcaica não muda nada se é verdadeiro que se trata de uma instituição jurídica costumeira, reconhecida e enquadrada pela maioria dos *statuti* das comunas italianas, e que fazia parte plenamente da ordem jurídica da sociedade medieval. Os historiadores sublinharam o quanto o sistema vindicativo, em Florença particularmente, era valorizado, codificado e tinha uma importância de primeira ordem como forma de gestão dos conflitos tendo por fim sua resolução[24]. Intimamente ligada aos ideais cavalheirescos e à questão – propriamente vital de um sistema social articulado em torno da família e do clã – da preservação da honra, não é um acaso se a vingança tem um papel ao mesmo tempo crucial e problemático em Dante, e se ela é um dos principais pontos de fixação das relações entre direito e literatura na Idade Média[25]. Antes de ser mais geralmente condenada sob o efeito de uma moral evangélica que lhe era diametralmente oposta, antes de ser retransmitida pelo desenvolvimento de uma justiça penal que assumiu o seu principal objetivo (a

reparação de uma ofensa), a vingança foi defendida e promovida por cartas laicas de juristas importantes. É o caso em particular de Brunetto Latini, do qual me parece útil citar ao menos uma frase, de tão perfeitamente que ela se aplica ao universo moral de Benvenuto: "colui che non si commuove e non si adira per ingiurie o per offesa che sia fatta a lui o ai suoi parenti è uomo lo cui sentimento è morto[26]". Esta afirmação ressoa de uma maneira particularmente justa quando se lê o capítulo I, 51, em que Cellini descreve com uma fria e orgulhosa precisão o assassinato do mosqueteiro que matou seu irmão. A meu ver, este episódio não nos permite fazer de Benvenuto o "nero angelo di giustizia" do qual falava Guglielminetti, que havia interpretado segundo uma chave de leitura uniformemente demoníaca a sede de vingança do jovem ourives[27]. Mais simplesmente, Benvenuto participa ainda plenamente, ao menos na primeira parte da *Vita*, de um universo onde alguns podiam chegar até a considerar que não vingar uma ofensa constituía uma injustiça: como o afirmava um autor anônimo do século XVI, "ingiuria fa quegli che ingiuria non vendica[28]".

Para Benvenuto, a vingança não é portanto uma forma de criminalidade, mas a figura de uma justiça perfeita. A *Vita* demonstra a resistência ativa de um homem face à substituição da vingança privada por esta forma de reparação pública que é o processo judiciário. Enquanto teve múltiplas disputas com os tribunais de todos os seus lugares de residência, Cellini procurou justificar seu comportamento e seus atos em função de uma ordem jurídica superior, não redutível à lei ou à administração estatal, mas, à sua maneira, intimamente ligada à esfera ética. Podemos nos perguntar se esta atitude não reflete a concepção, ainda completamente medieval, de um direito que, longe de se reduzir à lei como expressão da vontade do príncipe e de um poder de coerção centralizado, tinha uma natureza eminentemente plural[29]. À sua maneira, Cellini não cessa de nos dizer que transgredir as leis não é *ipso facto* infringir o direito: ele é conduzido não somente por um mau caminho sobre o qual não tem controle, mas também em virtude de uma forte exigência de justiça – de uma justiça ainda pré-moderna.

É provável que, armado de uma tal concepção, ele tenha particularmente vivido mal a política judiciária rigorosa e autoritária trazida por Cosme I. Ora, isto foi sem dúvida também uma das razões que o obrigaram a cessar de resolver todos os seus conflitos por meio das armas. Podemos, em todo caso, salientar que a *Vita* retraça um caminho pessoal que conduz precisamente a um abandono progressivo da vingança, pelo menos daquela que implica necessariamente o uso de violência. Uma primeira virada se opera na segunda parte, quando o narrador, de maneira bastante exepcional, confessa uma falta, que é precisamente um

ato de vingança: "cogniosco d'aver fatto errore a volermi vendicare tanto istranamente con Pagolo Miccieri[30]". Mas a vingança pertence à *forma mentis* de Cellini: no momento em que não faz mais o sangue derramar, ela prossegue por outros meios. Assim, depois de ter sido ofendido pelo "porcaccio" Bernadone, Benvenuto renuncia finalmente a acertar as contas à paulada, mas o narrador precisa: "io mi risolsi a fare le mie vendette innun altro modo[31]". Ora, de maneira bastante significativa, este outro modo é literário: trata-se de uma forte zombaria exibida publicamente. Suas vinganças são doravante suas obras, como disse sobre o *Persée*: "spero con quella di ammazzare tutti i miei ribaldi nimici[32]". A *Vita* desenha assim um percurso que é como a passagem de um sistema vindicativo efetivo, combatido pela administração policial e judiciária de Cosme I, e sua transformação em sistema vindicativo metafórico, que se torna o horizonte mesmo da escritura da *Vita*. Esta é também a significação da passagem de um livre *fare* a um *dire* coagido, lembrado em diversas retomadas por Cellini: o livro, ele mesmo, pode ser interpretado sob o signo da vingança.

3. Além da recusa de se deixar fechar nos limites da legalidade, a reinvidicação celliniana de uma não obrigação à lei reveste-se de uma outra significação. "Gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge": nessas palavras, um especialista de história do pensamento político não vê apenas a tentativa de justificar comportamentos ilegais, mas, talvez mas ainda, a tradução e adaptação de uma das máximas mais célebres do *Digeste*: *princeps legibus solutus est*, o príncipe é desligado das leis, ele não é obrigado à lei[33]. Sem cessar comentada e retomada desde a redescoberta do direito romano e a época dos glosadores, a fórmula constituía um dos fundamentos de toda reflexão sobre a soberania. Ela era a expressão de um princípio absolutista, que contradizia frontalmente a concepção legalista do poder, também presente no *corpus* Justiniano e mais geralmente defendida pelos juristas da Idade Média. Até o século XVI, o pensamento jurídico se orientou na direção de conciliar esses dois princípios, um fundado sobre a máxima *princeps legibus solutus*, conceito abstrato de uma *potestas* a qual não pode se obrigar ou ser obrigada a observar uma ordem positiva que ela mesma tenha contribuído para criar, outro sobre a idéia do *princeps legibus alligatus*, que corresponde ao exercício mesmo do poder, a *potestas ordinária* ou *ordinata*, necessária à obrigação moral da *honestas*[34]. Mas, na época do absolutismo nascente, a insistência sobre o *absolutio legibus* se faz sempre mais forte, particularmente nas chancelarias e cortes, onde a fórmula é muito popular. É notadamente o caso em Roma, onde a concepção da *plenitudo potestatis* dos papas impulsionou

mais cedo e mais longe o princípio absolutista, mas também na França sob os Valois ou ainda em Florença sob Cosme I.

Que relação tudo isso pode ter com Cellini, diremos? Se o eco do *príncipes legibus solutus* no *non hanno da essere ubrigati alla legge* não é uma elucubração vã, podemos pensar que Cellini se serve conscientemente da língua do direito para fundar o que ele tem de maior a defender, seu estatuto de artista soberano, o mesmo que o coloca, a seus olhos, em pé de igualdade com os grandes príncipes. A paridade do príncipe e do artista é reivindicada durante toda a *Vita*[35]. Para valorizar suas *ragioni* face a Cosme, um príncipe que não lhe reconhecia seu justo valor, Cellini coloca em cena os soberanos mais prestigiados e mais poderosos – os papas ou um rei da França – que o tratam de igual para igual. É portanto, coerente que ele encarregue um papa de afirmar que ele também, a sua maneira, é *legibus solutus*. Segundo as palavras de Paulo III, são titulares desse direito de soberania os homens "unici nella loro professione": é bem esta unicidade de sua arte que Cellini não cessa de reivindicar ao longo de todo o livro, e notemos que ele escolheu aqui o termo sempre empregado para falar de seu ofício de artista, "la mia professione".

Alguns elementos devem ser trazidos para assegurar tal interpretação. Ela pode ser consolidada pela tese que Ernst Kantorowicz desenvolveu em um de seus primeiros artigos, escrito para o volume de *mélanges* dedicadas à Erwin Panofsky: "La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance"[36]. Ele mostra que "os escritos dos juristas da Idade Média – tanto os glosadores como os comentadores do direito romano e do direito canônico – puderam, em certa medida, ter um papel não negligenciável no desenvolvimento das teorias da arte no Renascimento". E que um certo número de idéias fundamentais dessas teorias foram "prefiguradas (*foreshadowed*) pelos escritos dos juristas"[37]. Os juristas em particular deveram resolver toda uma série de problemas ligados aos termos fundamentais para a ciência jurídica, *ars*, *natura*, *imitatio*, *inventio*, *fictio*, *veritas*. A *ars* que é o direito deve imitar a natureza por intermédio de uma ficção, quer dizer também uma invenção. Deste fato, o legislador, quer dizer, o príncipe, pôde ser conhecido como re-criador da natureza, e comparado ao criador divino, *sicut deus in terris*. É inicialmente no direito canônico e em torno da figura do papa que estas imagens foram expostas, notadamente para aqueles que mais desenvolveram a teoria da *potestas plena*, os decretalistas do início do século XIII. Assim, em torno de 1220, o canonista Tancredo glosava a idéia de Inocêncio III segundo a qual o papa é "vice-Deus" afirmando que "do nada ele faz alguma coisa, como Deus", "age no lugar de Deus porque ele tem a plenitude do

poder sobre todas as coisas da Igreja", "pode conceder dispensa acima do direito e contra ele", "pode tornar injusto o que era justo corrigindo e mudando o direito[38]". As teorias da *plenitudo potestatis* inventaram a figura do criador divino que, alguns séculos mais tarde, tem um papel decisivo na literatura artística, que se pense no *Libro di pittura* de Leonardo da Vinci (o pintor « signore e Dio » capaz de criar todas as coisas), em Michelangelo, artista divino magnificado notadamente por Vasari, ou em Cellini, que apresenta a fonte do *Persée* como uma forma de criação sobrenatural, dando mesmo lugar a uma verdadeira ressureição[39]. Ao mesmo tempo, não há nada de estranho em que uma fórmula como *princeps legibus solutus* seja o plano de fundo da reivindicação da Cellini de não ser *ubrigato alla legge* e que ele se sirva precisamente de um papa para defendê-la.

Além disso, outras passagens da *Vita* corroboram esta idéia do artista soberano. Elas são bem conhecidas, mas vale a pena lembrá-las rapidamente. Já foi evocada a propensão do escultor em sublinhar de diversas maneiras uma dignidade igual àquela dos soberanos. Repetidas vezes, o narrador destaca com admiração ou satisfação o fato, por um artista, de viver "da signore"[40]. Não há nenhum mal em relatar as numerosas ocasiões em que lhe foram reprovadas sua falta de respeito para com os poderosos, seu "poco conto d'un Papa" ou ainda sua insolência[41]. Ele não hesita em dar lição ao papa, chegando mesmo a inverter a relação de dominação[42]. Após a morte do assassino de seu irmão, que já era a qualidade de uma de suas obras, o fecho, que lhe valeu a proteção benevolente do papa, Clemente VII, para quem esse assassinato é uma cura[43].

De maneira significativa, o uso da língua do direito comum público aparece repetidamente. Após a primeira recusa de dar ao papa o cálice inacabado, o narrador precisa que é "con giusta causa" que essas palavras foram ditas a Pompeo. Para os civilistas como para os canonistas, a *iusta causa* era precisamente o critério indispensável dos atos derrogatórios correspondentes à execução da *plenitudo potestatis*.[44] Mas, para nosso propósito, é muito mais decisivo constatar que Cellini se faz o eco, ainda à sua maneira, do debate sobre a tirania, que colocava diretamente o problema dos limites da soberania e se encontrava no cerne do pensamento republicano florentino, desde Savonarole até os *fuoruscitti* no meio dos quais Cellini tinha evoluído. Não é um acaso se a cada vez que a palavra *tiranno* aparece na *Vita* é a propósito dos Médicis: na boca de personagens republicanos, a propósito de Alexandre, o tirano por antonomásia de quem Lorenzio teria querido libertar Florença[45]; na boca de Benvenuto, sobretudo, por ocasião de sua súplica face ao *governatore* e ao *provveditore fiscale* do papa, sempre a respeito do cálice inacabado que o papa gostaria de se apropriar:

> […] io dissi che questo non lo prometteva la giustizia, né un papa non lo poteva fare : e perché e' non era un papa di quella sorte che sono certi signoretti tirannelli, che fanno a' lor popoli il peggio che possono, non osservando né legge né giustizia : però un vicario di Cristo non può far nessuna di queste cose[46].

A aproximação com "certi signoretti tirannelli" nos conduz à passagem do sistema das *comuni* àquele dos *signorie* que, a partir do século XIV, levou a reflexão jurídica, a um objetivo anti-senhorial, à atribuir uma grande importância ao problema da tirania. Cellini dá aqui a definição mesma do tirano de exercício – o tirano *ex parte exercitii* a distinguir, notadamente a partir de Bartolo e seu tratatdo *De tyranno*, do tirano *ex defectu tituli*, em que o poder foi adquirido arbitrariamente – : é tirano o príncipe que "non osserva […] né legge né giustizia", ou seja, que não somente não cumpre as leis, mas viola o *ius*, em todas as suas dimensões. O tirano *ex parte exercitii* se define na verdade pela completa anti-juridicidade do exercício de seu poder, pelo fato de violar "il sacro ordine del mondo, la legge umana così come quella naturale e divina, delle quali essa è specchio se è *lex* e non *legis corruptio*"[47]. Ora, desta ordem sagrada do mundo, destes "sacre sante legge" como Cellini os chama repetidamente[48], o papa, como o imperador, é o fiador supremo, enquanto autoridade universal. De onde o fato mesmo que o soberano pontífice, diz Benvenuto, "non può far nessuna di queste cose" – a não ser, teria podido lhe responder um canonista, que imponha uma *iusta causa* pontual e imperativa. Uma vez que lhe é confirmada a decisão do papa, Benvenuto diz ainda que ele não pode acreditar, já que é propriamente impossível que um papa prove uma injustiça: "io risposi che, da poi che io non avevo mai creduto insino a quell'ora che un santo Vicario di Cristo potessi fare un'ingiustizia, "però io lo voglio vedere prima che io lo creda"[49]". O papa é a partir daí obrigado a usar um estratagema: ele manda dizer a Benvenuto para lhe confiar o cálice em uma caixa selada que ele se compromete a não tocar. Isso faz rir o nosso homem, que aceita porque ele pretende "saper ragionare come [è] fatta la fede di un papa". Clemente não mantém evidentemente a sua promessa e abre a caixa após ter tomado cuidado de preparar sua resposta sobre o mesmo terreno: " il Papa disse : "Direte a Benvenuto che i papi hanno autorità di sciorre e legare molto maggior cosa di questa"[50]". A passagem escriturária aqui utilizada – Matheus, 16, 18-19: "Tu és Pedro [...] tudo o que ligares na terra será ligado nos céus e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus" – é um lugar comum para os canonistas e os teólogos encarregados de definir como propriedade particular a soberania dos papas sobre a Igreja e os fiéis; ela será ainda por muito tempo uma

ferramenta importante do pensamento jurídico-teológico, notadamente pela definição que Belarmino dará da *potestas indirecta* do papa nos negócios temporais dos príncipes[51]. Após esta demonstração da pouca fé dos papas, Benvenuto pode então ironizar: "alzai la voce e dissi : "Io ringrazio Idio, che io ora so ragionare com'è fatta la fede de' papi"[52]". Palavra de espírito, claro, que joga sobre o duplo sentido do termo *fede*, onde o papa aparece não somente injusto mas ímpio. Eco, pode ser também, do capítulo 18 de *O Príncipe*: *quomodo fides a principibus sit servanda*, "de que maneira os príncipes devem guardar sua fé". Seja o que for, é evidente que Cellini tem um prazer maligno em empregar lugares comuns da língua jurídica e política para colocar em cena a defesa de seu bom direito face a um papa que se serve ele mesmo de ferramentas semelhantes para justificar um poder julgado opressor, tudo em um quadro narrativo que chama largamente à tradição do *motto* próprio à *novellistica* florentina.

Encontramos a prática de empréstimo ao formulário habitual da soberania absoluta em outras passagens. No capítulo I, 81, o episódio florentino de uma disputa opondo, em 1535, Benvenuto a Ottaviano de' Medici é significativa. Depois de reclamar que Ottaviano tinha conscientemente misturado as moedas de seus escudos com as do velho mestre da moeda Bastiano Cennini, Benvenuto enfrenta este primo de Alexandre, com o acordo deste último:

> […] mostratogli la *ingiuria* che era fatto alle mie belle monete, lui mi disse asinescamente : "*Così ci piace di fare*". Al quale io risposi che così non era il dovere, e non piaceva a me. Lui disse : "E se così piacessi al Duca ?" Io gli risposi : "non piacerebbe a me : ché *non è giusto né ragionevole una tal cosa*".

Temos aqui o eco de uma outra célebre fórmula do *Digeste*, sempre retomada pelas teorias absolutistas ao mesmo título que *princeps legibus solutus est: quod principi placuit, legis habet vigorem* (D. I, 4, 1). A esta máxima, Benvenuto opõe a consideração da justiça e da *ratio* do ato – *non è giusto né ragionevole* – ainda numa atitude que lembra aquela dos comentadores: o que agrada ao príncipe tem força de lei, na condição, que fique claro, de que não seja *contra ius*. Poderíamos pensar que esta aproximação é forçada já que não está em questão aqui o príncipe, mas um de seus próximos. No entanto, este é o jogo mesmo da passagem: o narrador teria dito justo antes de Ottaviano que "pareva governassi ogni cosa", subentendendo que ele se tomava, assim, pelo príncipe, no lugar de Alexandre. É bem a observação de Ottaviano, própria a um príncipe soberano, que explica a seguir a reação de Alexandre: ""Ottaviano ne

vuol troppo ; e tu arai ciò che tu vorrai : *perché cotesta è una ingiuria che si fa a me*"[53]".

Enfim, é armado de todo este saber jurídico-político que Benvenuto chega até a dar lições de política aos *fuorusciti* por ocasião do assassinato de Alexandre. Aos republicanos, que lhe zombam de imortalizar os duques que eles mesmos "isducati", ele prediz: "arete un altro Duca, forse molto peggiore di questo passato[54]". Uma vez advinda a eleição de Cosme, em 9 de janeiro de 1537, precisamos em Bevenuto "che gli [sc. Cosimo] era fatto con certe condizioni, le quali l'arebbono tenuto, che lui non arebbe potuto isvolazzare a suo modo". Trata-se de uma alusão à soberania limitada que o senado dos Quarantotto e os membros mais autorizados da aristocracia florentina, no primeiro time dos quais Francesco Guicciardini e Francesco Vettori, acreditavam poder impor a Cosme. Entre 9 e 10 de janeiro foi notadamente decidido que não haveria mais o título de *duca*, mas unicamente o de *capo* e *primário del governo della città*, e que ele seria assistido de um adjunto (*vicario*) escolhido entre os Quarantotto[55]. Benvenuto comenta então:

> Cotesti uomini di Firenze hanno messo un giovane sopra un maraviglioso cavallo, poi gli hanno messo gli sproni e datogli la briglia in mano in sua libertà, e messolo in sun un bellissimo campo, dove è fiori e frutti e moltissime delizie ; poi gli hanno detto che lui non passi certi contrassegniati termini : or ditemi a me voi, chi è quello che tener lo possa, quando lui passar li voglia ? *Le leggie non si possono dare a chi è padron di esse*[56].

Certamente, trata-se de profecias *post eventum* bem fáceis. Mas elas são a ocasião, para Cellini, de se apresentar como mestre da coisa política, e elas testemunham uma atenção particular ao fato absolutista e, uma vez ainda, à língua que o define juridicamente. A última frase desta curta tirada tem a forma de uma máxima, seríamos quase tentados a ler em toda esta passagem uma forma de *ricordo* guichardiniano. Ele diz a evidência da dificuldade em pensar os limites constitucionais da soberania quando o príncipe se torna o único legislador, o único *padron* das *leggie*.

4. Esta sensibilidade ao fenômeno absolutista, Cellini a partilha com todos os historiadores florentinos contemporâneos, de qualquer partido que eles sejam – Filippo de' Nerli, Bernardo Segni, Benedetto Varchi. Todos insistiram sobre o caráter absoluto do poder de Cosme e a novidade que ele representava em Florença. O artista escrivão sublinha, ele também, que o duque e a duquesa são "assoluti patroni della città di Fi-

renze[57]". O absolutismo dos Médici não é suficiente para explicar que ele tenha integrado a terminologia e os conceitos próprios aos juristas, nem que eles tenham contribuído para formar sua própria imagem de artista soberano. Mas se uma das questões principais da escritura da *Vita* era a de acertar suas contas com o duque, então uma tal operação apresenta uma certa coerência. Ela nos permite em todo caso colocar sob nova perspectiva a questão da cultura de Cellini. Não há como situá-lo como um leitor de textos jurídicos. Mas é muito provável que sua prática nos meios de chancelaria e de corte, que em Roma, Paris ou Florença eram compostos majoritariamente por homens da lei, tenha produzido seus efeitos. Pensamos, claro, na grande proximidade de Cellini com Varchi, cuja a formação era precisamente a de um jurista. Mas, deste ponto de vista, uma outra figura me parece ainda mais significativa, sobre aquela os especialistas de Cellini não se mantiveram.

Um dos homens mais poderosos do ducado era o *Primo Secretario* e *Primo Auditore* de Cosme, Lelio Torelli. Ele era a cabeça dos novos órgãos do governo diretamente ligados à pessoa do duque, ou seja, desta parte da administração que era a "espressione immediata del suo potere assoluto[58]". Mas ele era também e sobretudo o maior representante do humanismo jurídico florentino, o autor da edição *princeps* dos *Pandette fiorentine*, ou seja, do manuscrito do *Digeste* guardado em Florença desde o início do século XV. Ele estabeleceu a edição crítica e a publicou em 1553 pelo tipógrafo Lorenzo Torrentino, que ele mesmo mandou vir do ducado de Brabant para torná-lo o tipógrafo oficial do duque[59]. Além disso, poeta e amante da arte, Torelli tinha uma importância de primeiro plano na vida cultural florentina: cônsul da Academia florentina, ele teve um papel crucial no nascimento da Academia de desenho[60]. Ora, se Cellini conseguiu de alguma forma conservar um lugar em Florença, apesar dos conflitos financeiros e jurídicos que o opuseram diretamente a Cosme e a uma parte de sua administração, e apesar também dos inimigos, tais como Vasari e sobretudo Borghini, parece que é em grande parte a Torelli que ele o deveu. O jurista originário de Fano era na verdade um amigo próximo e, a partir de 1555, seu executor testamentário: ele foi, inclusive, em 1556, autor de uma carta a Cosme para lhe pedir a liberação de Cellini da prisão[61]. É possível pensar que a relação com tal homem, o mais poderoso e o mais sábio dos juristas em atividade em Florença, não foi sem conseqüências sobre nosso "povero orefice" – nenhuma dúvida de que há material para pesquisas posteriores.

Da mesma maneira que a cultura literária de Cellini, que alimenta com toda evidência a *Vita*, era inicialmente de natureza oral, sua cultura jurídica, que é uma das especificidades deste texto, provém não somente de uma grande prática dos tribunais penais e civis, como o demonstrou

Calamandrei, mas também de uma longa experiência de chancelarias, de cortes e de príncipes. Esta cultura não é livresca, ou pelo menos não o é diretamente: ela é essencialmente lingüística. Em menor grau, certamente, mas em uma mesma ordem de idéias, podemos sem dúvida dizer de Cellini o que foi dito de Maquiavel e de sua relação com a língua jurídica: "sembra in verità che egli abbia prestato ascolto alla lingua della giurisprudenza come lingua dell'esperienza del potere[62]. A *Vita* mostra, ela também, que no século XVI a língua do direito era natural nos meios de poder, não como o idioma técnico, especializado e frequentemente obscuro para o profano que ela se tornou desde então, mas como língua de uma *experiência*. É a este título que ela pôde modelar em parte a língua de um artista cuja passagem à escritura foi antes de tudo determinada pela exigência de uma redefinição de sua relação com o poder.

Tradução: Ana Cláudia Fernandes Ferreira - UNIVÁS

Notas

1 Podemos, notadamente, remeter aos dossiês consagrados a este tema por duas revistas: "Droit & Littérature" em *Europe*, 80, 876, 2002 e "Droit et littérature", Maurizio Cau e Giuliano Marchetto (eds.), em *Laboratoire italien*, 5 – 2004.

2 Ver, em particular, o livro de Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

3 Paolo Carta, "Humanisme juridique Du XXe siècle", *Laboratoire italien*, 5 – 2004, p. 13-37.

4 Piero Calamandrei foi notadamente um dos maiores especialistas em direito processual no século XX. Seus textos sobre Cellini foram reunidos por Carlo Cordié *em* Piero Calamandrei, *Scritti e inediti celliniani*, Florença, La Nuova Itália, 1971.

5 Piero Calamandrei, "Un contratto di edizione di Benvenuto Cellini" (1930), *op. cit*., p. 39-52 (39).

6 Benvenuto Cellini, *La Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985, I, 60, p. 232. Cito doravante esta edição, indicando diretamente os números do livro, do capítulo e da página.

7 *Ibid*.

8 *Ibid*., p. 234. Aqui e doravante sou eu quem sublinha.

9 *Ibid*., p. 235.

10 *Institutions* 2, 1, 25 e *Digeste* 41, 1, 7, 7.

11 II, 30, p. 475.

12 I, 103, p. 342.

13 Entre inúmeras ocorrências, reteremos notadamente "io non sono uomo che sopporti ingiurie", I, 66, p. 247.

14 I, 74, p. 265.

15 *Summa theologiae*. Ia IIae, *De lege*, quaestio 90, artículos I.

16 I, 37, p. 174.

17 Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura: l'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, p. 292-386.

18 Dante Alighieri, *Inf*.; XXVII, 101.

19 I, 74, p. 264.

20 *Ibid*., p. 265.

21 Concernente à equivalência semântica entre *ragione* e *ius* na Itália do século XVI, ver, por exemplo, a tradução em língua vulgar dos *Institutes* de Justiniano, obtida por Francesco Sansovino e dedicada em outubro de 1551 a Cosme I, em que o termo *ius* é sistematicamente traduzido por *ragione* (a começar pelo título *Corpo di ragione civile*): *L'Institutioni imperiali Del sacratissimo prencipe Giustiniano Cesare Augusto tradotte in volgare da M. Francesco Sansovino*, in Venetia appresso Bartolomeo Cesano l'anno 1552.

22 I. 16-18.

23 I, 17, p. 115.

24 Umberto Dorini, "La vendetta privata ai tempi di Dante", *Giornale dantesco*, 29, 1933, p. 105-124; Anna Maria Enriques Agnoletti, "La vendetta nella vita e nella legislazione Fiorentina", *Archivio storico italiano*, 91, 1933, p. 85-146 e 181-223.

25 Stefano Andres, "Oltre lo statuto. La vendetta nella letteratura toscana del Due-Trecento", *Laboratoire italien*, 5 – 2004, p. 57-83.

26 *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, Venezia, Gondohive, 1839, VI, 32, citado por S. Andres, art. cit., p. 64.

27 Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura,* cit.

28 Frase extraída de la *Giunta* anonyme aux *Ammaestramenti degli antichi* de Bartolomeo da San Concordio, citada por S. Andres, art. cit., p. 80.

29 Paolo Grossi, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1999; Diego Quaglioni, *A une déesse inconnue. La conception pré-moderne de la justice*, trad. Marie-Dominique Couzinet, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

30 II, 34, p. 482.

31 II, 89, p. 597.

32 II, 66.

33 *Digeste*, cit., 1, 3, 31.

34 Ennio Cortese, *La norma giuridica. Spunti teorici nel diritto comune classico*, vol. 2, Milano, Giuffré, 1964; Diego Quaglioni, *La sovranità*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

35 I, 46, p. 202; II, 22, p. 460 ; II, 55, p.526.

36 Ernst H. Kantorowicz, "The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims in Renaissance Theories of Art" em *De Artibus opuscola XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss, New York, New York University Press, 1961, p. 267-279. Traduzido uma primeira vez por Jean-François Courtine e Sylvie Courtine-Denamy sob o título "La souveraineté de l'artiste. Note sur les maximes juridiques et les théories esthétiques de la Renaissance", *Poé&sie*, 18, 1981, p. 3-21, o texto foi objeto de uma nova tradução por Laurent Mayali, sob o título "La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance", publicado na coleção Ernst H. Kantorowicz, *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, PUF, 1984, p. 31-57. De meu conhecimento, a tese do historiador alemão, estranhamente, não foi testada nem desenvolvida posteriormente, embora seja regularmente citada.

37 E. H. Kantorowicz, *Mourir pour la patrie*, cit., p. 33-35.

38 *Ibid*., p. 43.

39 II, 77, p. 571-572.

40 I, 40, p. 181; I, 55, p. 219 (Clemente VII emite o desejo de oferecer a Benvenuto as terras, tão longe que sua vista possa alcançar).

41 I, 43, p. 189; I, 51, p. 221.

42 Assim, esta "orazioncina": ""i buoni e virtuosi padri, similmente i padroni tali, sopra i loro figliuoli e servitori non debbono cosi precipitamente lasciar loro cadere il braccio addosso […]"", depois daquela "il Papa, arrossito alquanto, fece segno di vergogniarsi", I, 71, p. 258.

43 "Giunto al Papa, guardatomi così con l'occhio del porco, con i soli sguardi me fece una spaventosa bravata ; di poi atteso a l'opera, cominciatosi a rasserenare il viso, mi lodò oltra modo, dicendomi che io avevo fatto un gran lavorare in sì poco tempo ; da poi guardatomi in viso, disse : « or che tu se' guarito, B, attendi a vivere", I, 51, 212.

44 Ennio Cortese, *La norma giuridica*, cit, p. 227; Id., "Sovranità (storia)", em *Enciclopedia del diritto*, XLIII, Milano, Giuffré, 1990, p. 205-224 (216-220).

45 I, 88, p. 301; I, 89, p. 305.

46 I, 61, p. 234.

47 Diego Quaglioni, *Politica e dirittto nel Trecento italiano. Il "De tyranno" di Bartolo da Sassoferrato (1314-1357). Con l'edizione critica dei trattati "De Guelphis et Gebellinis", "De regimine civitatis" e "De tyranno"*, Firenze, Olschki, 1983, p. 9.

48 I, 103, p. 341, et I, 117, p. 377, em que ele se escandaliza por alguns dos mais autos prelados lhes ter "graffiato il viso".

49 I, 62, p. 235.

50 *Ibid*., p. 236.

51 Romain Descendre, "Géopolitique et théologie. Suprématie pontificale et équilibre des puissances chez Botero" *Il Pensiero politico*, 2000, 1, p. 3-37 ; Id., *L'Etat du monde. Giovanni Botero entre raison d'Etat et géopolitique*, Droz, Genebra, 2009, p. 309-314.

52 I, 62, p. 237.

53 I, 81, p. 281.

54 I, 89, p. 305.

55 Rudolf Von Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, Einaudi, Torino, 1995 (1955), p. 208-209; Furio Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1976, p. 66-67.

56 I, 89, p. 305-306.

57 II, 59, p. 532.

58 F. Diaz, *op. cit*., p. 89.

59 *Digestorum seu Pandectarum libri quinquaginta ex Florentinis Pandectis repraesentati*, Florentiae, In oficina Laurentii Torrentini Ducalis typographi, 1553. Ver Giovanni Gualandi, "Per la storia della *editio princeps* delle pandette fiorentine di Lelio Torelli", em *Le Pandette di Giustiniano. Storia e fortuna di un codice illustre. Due giornate di studio (Firenze, 23-24 giugno 1983),* Firenze, Olschki, 1986, p. 143-198.

60 Eliana Carrara, "La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari" em *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques,* Actes du colloque international de Paris (10-13 juin 2003), sous la direction de Marc Deramaix, Perrine Galand-Hallyn, Ginette Vagenheim, Jean Vignes (éd.), Genève, Droz, 2008, p. 129-162.

61 A carta de Torelli data de 21 de outubro de 1556. Ver P. Calamandrei, *op. cit*., p. 187 et 328.

62 Diego Quaglioni, "Machiavelli e la lingua della giurisprudenza", *Il Pensiero politico*, 1999, XXXII, p. 171-185, retomado em *Langues et écritures de la république et de la guerre. Études sur Machiavel*, por Alessandro Fontana, Jean-Louis Fournel, Xavier Tabet, Jean-Claude Zancarini (éd.), Genova, Name, 2004, p. 177-192 (183).

Palavras-chave : *política na Itália, língua do Direito, soberania do artista.*
Key-words : *politics in Italy, language of Law, sovereignty of the artist.*