HAL open science

Allégresse, rire et effroi : les émotions ludiques dans la poétique des jardins italiens de la seconde moitié du XVIe siècle

Hervé Brunon

▶ To cite this version:

Hervé Brunon. Allégresse, rire et effroi : les émotions ludiques dans la poétique des jardins italiens de la seconde moitié du XVIe siècle. Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco, 2022, 28, p. 81-108. halshs-03927535

HAL Id: halshs-03927535

https://shs.hal.science/halshs-03927535

Submitted on 6 Jan 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.

Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco, 28, 2022
Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella

Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco
28, 2022

direttore
Gherardo Ortalli

comitato scientifico
Gherardo Ortalli, presidente (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia)
Alessandro Arcangeli (Università di Verona)
Maurice Aymard (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Élisabeth Belmas (Université Sorbonne Paris Nord)
Peter Burke (Emmanuel College, University of Cambridge)
Piero Del Negro (Università di Padova)
Thierry Depaulis (The International Playing-Card Society)
John McClelland (University of Toronto)
Alessandra Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia)
Bernd Roeck (Universität Zürich)
Laurent Turcot (Université du Québec à Trois-Rivières)
Manfred Zollinger (Wirtschaftsuniversität Wien)

redazione e segreteria redazionale
Patrizia Boschiero (coordinamento e supervisione editoriale)
Alessandro Arcangeli, Alessandra Rizzi (redazione scientifica)
Chiara Condò (revisione testi, impaginazione, segreteria di redazione)

traduzioni e revisioni linguistiche
Frédéric Chatail, Jesko Kleine, Esperanza Marrodán Ciordia, John Millerchip, Traduttori Associati di Tomlin, Sohn e Traldi

Tutti i contributi pubblicati in «Ludica» sono oggetto di valutazione e revisione da parte del comitato scientifico e della redazione della rivista; i saggi sono inoltre sottoposti a revisione anonima tra pari a singolo cieco.

«Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco» è una rivista realizzata dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche, pubblicata in coedizione con Viella.

I diritti sono della Fondazione Benetton Studi Ricerche.

La redazione declina ogni responsabilità per i materiali inviati in visione non espressamente richiesti.

Pubblicazione scientifica annuale, autorizzazione del tribunale di Perugia n. 32/95 del 14 luglio 1995.

Direttore responsabile: Gherardo Ortalli.

ISSN 1126-0890
ISBN 979-12-5469-215-8

abbonamento annuale
per l'Italia euro 40
per l'estero euro 45

direzione e redazione
Ufficio edizioni - Ludica
Fondazione Benetton Studi Ricerche
via Cornarotta 7-9, I-31100 Treviso
tel. + 39 0422.5121
fax +39 0422.579483
Ludica@fbsr.it, www.fbsr.it

distribuzione
Viella (coeditore)
via delle Alpi 32, I-00198 Roma
tel. +39 06.8417758
fax +39 06.85353960
info@viella.it, www.viella.it

Referenze sulle illustrazioni
p. 37, fig. 4: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, autorizzazione prot. 2022/1543/S-E998 del 10 ottobre 2022;
p. 62, fig. 3, e pp. 114, 116, figg. 5, 6: Londra, The Trustees of the British Museum;
pp. 83, 92, figg. 1, 9: Firenze, Villa medicea della Petraia, deposito Gallerie, inv. 1890, nn. 6324, 6316, su concessione del Ministero della Cultura, Direzione regionale Musei della Toscana-Firenze, prot. 7697 del 10 novembre 2022 (sono vietate riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo);
pp. 86, 93, 103, figg. 3, 10, 17: Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 37222v, 37216, 37222r;
p. 89, fig. 6: Firenze, Biblioteca Riccardiana, su concessione del Ministero della Cultura;
p. 99, fig. 15: Caen, Musée des Beaux-Arts, inv. M.35.35;
p. 109, fig. 1: Birmingham, The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, inv. 2016.10;
p. 112, fig. 3: Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, inv. FC 127521;
p. 123, fig. 1: New York, The New York Public Library, Digital Collections (digitalcollections.nypl.org);
pp. 132-137, figg. 1-13: fotografie dell'Archivio fotografico della Direzione regionale Musei Veneto.

La Fondazione Benetton Studi Ricerche è disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini delle quali non sia stato possibile reperire la fonte.

Sommario/Contents/Index/Inhalt

7 Gherardo Ortalli, *Messico e lotterie*

Premio Gaetano Cozzi

19 Eleonora Gamba, *Il compleanno di un patrizio veneziano alla fine del secolo XV fra divertimento ed erudizione: la testimonianza del* De ludo talario *di Leonico Tomeo*

32 George Brocklehurst, *Convivial Humanism: Giovanni Pontano on scholarship as virtuous play*

Ludic Emotions

47 Alessandro Arcangeli, Antonella Fenech, *Ludic Emotions: some introductory reflections*

57 Haohao Lu, *Games, Flirtation, and the Use of Interpretive Risk. Jan Sanders van Hemessen's* Portrait of Husband and Wife Playing Tables

81 Hervé Brunon, *Allégresse, rire et effroi: les émotions ludiques dans la poétique des jardins italiens de la seconde moitié du XVIe siècle*

109 Martial Guédron, *La caricature: plaisir et discrédit d'un petit jeu d'imitation*

Schede/Observations/Fiches/Karten

121 *Occasioni ludiche. Gioco e scrittura del gioco nella tradizione letteraria italiana:* Paolo Procaccioli, *La fortuna, i dadi, il lotto di Girolamo Garimberto*

127 Diego D'Elia, *"La battaglia di due re con finte schiere": una mostra bibliografica sul gioco degli scacchi alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza*

132 Antonella Stelitano, *Ruota a ruota. Storie di biciclette, manifesti e campioni. Treviso, Museo nazionale Collezione Salce, 24 maggio-30 ottobre 2022*

Libri/Books/Livres/Bücher

138 Mario Resta, *«Cristo vale meno di un ballerino?». Danza e musica strumentale nel vissuto dei cristiani di età tardoantica*, recensión de Juan Antonio Jiménez Sánchez

140 *Serio ludere. Sagesse et dérision à l'âge de l'Humanisme*, a cura di Hélène Casanova-Robin, Francesco Furlan, Hartmut Wulfram, recensione di Francesco Lucioli

142 Nicholas Scott Baker, *In Fortune's Theater. Financial risk and the future in Renaissance Italy*, recensione di Antonio Iodice

143 Heinrich Bebel, *Facetiae. Jokes and funny stories from the sixteenth century*, edited and translated by Sebastian Coxon, review by Peter Burke

144 Jesús Gómez, *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, recensione di Anna Bognolo

148 Bob Harris, *Gambling in Britain in the Long Eighteenth Century*, Rezension von Manfred Zollinger

150 *Donna e sport nella storia d'Italia. Atti del VII convegno nazionale SISS*, a cura di Antonella Stelitano e Matteo Monaco, recensione di Anna Bellavitis

152 *Dell'andare in bicicletta e altre divagazioni. Antologia per ciclisti e sognatori*, traduzione e cura di Francesca Cosi e Alessandra Repossi, illustrazioni di Fabio Consoli, recensione di Alberto Fiorin

153 Riassunti/Summaries/Résumés/Zusammenfassungen

157 Autori/Authors/Auteurs/Autoren

Ludic Emotions

a cura di / edited by
Alessandro Arcangeli e / and Antonella Fenech

con saggi di / with studies by
Haohao Lu, Hervé Brunon, Martial Guédron

Hervé Brunon

Allégresse, rire et effroi : les émotions ludiques dans la poétique des jardins italiens de la seconde moitié du XVIe siècle

« Il ne suffit pas que les poèmes soient beaux : ils doivent être émouvants et conduire où il leur plaît l'âme de l'auditeur », Horace[1].

L'expérience des jardins, en particulier de ceux créés en Italie dans la seconde moitié du XVIe siècle, dont il sera question ici, engage une part affective essentielle qui, éminemment subjective – chaque visiteur réagira à sa manière –, répond également à certaines déterminations historiques[2]. On sait par exemple combien, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les théoriciens du jardin "pittoresque", de William Chambers à ses épigones français, ont cherché à appliquer, au moyen d'une composition du paysage en "scènes", « la dramaturgie de la nature, son ordonnance en fonction des émotions qu'elle inspire » comme le dit Jurgis Baltrušaitis[3]. Selon Fausto Testa, la complexité de la composition spatiale du jardin « maniériste » produit quant à elle « une désorientation qui est à la fois physique et émotive, qui implique totalement l'engagement sensoriel et psychologique du spectateur[4] ». Or, cette désorientation se révèle éminemment "ludique", en cela qu'elle relève d'un divertissement libre et improductif qui suppose l'adhésion à des règles implicites[5].

Pourtant cette dimension affective représente sans doute l'aspect le plus labile de l'expérience du jardin, et l'on pourrait douter qu'une histoire en soit vraiment possible. La psychologie de l'art et les recherches historiographiques qui s'y rattachent ont cependant montré que cet aspect de la réception des œuvres mérite d'être exploré[6]. Nous n'y avons avant tout accès que grâce aux témoignages des contemporains, qu'il s'agisse de prescriptions théoriques ou de descriptions de lieux réels comme fictifs. Or l'un des obstacles semble consister dans la prolifération des "lieux communs", inhérente à la conception même de l'écriture qui a régné pratiquement jusqu'au romantisme. Mais c'est en même temps au travers de leur prisme que se saisissent la ou les "mentalités" d'une époque, parce que les codes de représentation sont aussi des facteurs culturels qui déterminent toute forme de perception[7]. C'est ainsi qu'une certaine méthodologie, que j'appellerai "typologique", peut être proposée ; son ambition n'est pas de recenser toute la variété des sentiments susceptibles d'être provoqués par tel lieu d'après ce qu'en dirait tel auteur, mais d'examiner comment ce rôle émotionnel du jardin a pu être conçu, quels ont été ses moyens et ses enjeux. L'hypothèse générale qui servira de fil conducteur à cette analyse est la suivante : dans une culture où le recours aux *topoi* est un mode assumé de production des textes et des images et non pas simplement une facilité qu'on s'accorde, la relation culturellement instaurée entre des catégories a priori hétérogènes, à savoir des émotions, des lieux qui les déclenchent et des formes de discours qui en rendent compte, est une relation triangulaire relativement "stable". Autrement dit, l'imaginaire qui s'y déploie repose en grande partie sur des réseaux d'archétypes : ce qu'un Bachelard, en philosophe ou anthropologue et non en historien, s'est attaché à illustrer pour la période contemporaine dans son approche "thématique" de la littérature. Dès lors, pour parler avec un vocabulaire musical, c'est sur cette gamme établie à l'avance qu'une harmonie – une superposition synchronique – et qu'une mélodie – une succession dans le temps ou l'espace – pourront se développer, tout en nuançant, par autant de dièses et de bémols, ces notes fondamentales.

À la Renaissance, les émotions ont été un terrain privilégié pour des discours théoriques que nous rattacherions aujourd'hui à deux grandes sphères : d'un côté ce qui touchait à l'"esthétique", à une pensée de la représentation littéraire et artistique et du plaisir qu'elles provoquent, telle que la construisaient la poétique, la rhétorique et la théorie de l'art ; de l'autre une "psychologie" qui demeurait intégrée dans le champ plus vaste de la médecine et, d'une manière générale, de ce que l'on appelait alors la "philosophie naturelle". Porter l'attention

1. Horace 1978, *Art poétique*, 99-100, p. 207 : « Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunto / et, quocumque volent, animum auditoris agunto » (traduction modifiée).

2. Je me permets de renvoyer à deux contributions antérieures : Brunon 1998, et Brunon 2008, chap. 3, « Émotions : ressentir le paysage ».

3. Baltrušaitis 1995, « Jardins et pays d'illusion », p. 255.

4. Testa 1991, p. 42 : « un disorientamento che è insieme fisico ed emotivo, che implica il totale coinvolgimento sensoriale e psicologico dello spettatore ».

5. On reconnaît ici certaines des caractéristiques du jeu définies par Caillois 1967, p. 42-43.

6. Voir notamment le célèbre livre de Gombrich 1971.

7. Ce qui vaut pour l'œuvre d'art et le jardin, mais aussi pour le paysage proprement dit, comme j'ai pu ailleurs le souligner (Brunon 1999). Sur les lieux communs dans la culture de la Renaissance, voir notamment Goyet 1996 et Moss 2002.

sur l'entrecroisement entre ces deux domaines permet de comprendre par quels modèles certains effets du jardin, en particulier l'allégresse, ont pu être expliqués dans le cadre d'une réflexion qui concernait l'action du milieu extérieur sur les "mouvements de l'âme". En outre, il va de soi que la poésie – ou plus largement la littérature – a fortement contribué à fixer les notes de la gamme, les associations entre certains aspects de la nature, certains registres de sentiments et certains procédés topiques ; ces derniers tendent à privilégier, selon la double axialité du langage, un nombre restreint de syntagmes, un champ lexical figé, mais aussi une déclinaison de paradigmes, des champs sémantiques susceptibles d'être nuancés. Soit, pour employer une terminologie linguistique moins abrupte : les lieux communs reprennent toujours les mêmes mots ou les mêmes locutions ("prairie", "silence solitaire"), et d'autre part les mêmes thèmes (l'harmonie, la frayeur devant l'inconnu), mais avec des connotations, héritées ou introduites, qui peuvent chaque fois varier en fonction du contexte et que met souvent en évidence une confrontation attentive des textes. Cette série d'associations, en amont des théories qui s'attachèrent à les commenter, a développé dans la tradition poétique occidentale une véritable "géographie affective", qui aide à déchiffrer la "topographie sentimentale" que le jardin, avec ses grottes et ses collines artificielles, ses cascades ou l'ombre de son *bosco*, semblait chargé d'orchestrer en se donnant comme la représentation du paysage, et par laquelle s'éclaire du coup le rôle, philosophique et même anthropologique, dont il a pu se charger.

La gaieté archétypale du *locus amoenus*

À Pratolino, le *barco* créé entre 1575 et 1585 au nord de Florence par Bernardo Buontalenti pour le grand-duc de Toscane François Ier de Médicis (fig. 1), le grand salon du palais aujourd'hui disparu comportait l'inscription suivante : « De fontaines, de viviers, d'allées ombragées / cette demeure / a été parée / par François de Médicis, second grand-duc de Toscane, / et consacrée / à la gaîté / et au délassement de l'âme, pour lui-même et ses amis, / l'année du Seigneur 1575[8] ». Cette dédicace, qui reprend le principe de la *Lex hortorum* développé dans les jardins de cardinaux romains[9], met l'accent sur l'émotion première que doit susciter la villa : la gaieté, la joie, la bonne humeur (*hilaritas*).

Il s'agit, pourrait-on dire, du rôle "traditionnel" du jardin, comme l'atteste la première partie du *Roman de la Rose*, rédigée par Guillaume de Lorris au début du XIIIe siècle, dans laquelle le narrateur s'écrie : « Je fus content, gai et joyeux quand je fus à l'intérieur du verger et sachez que j'imaginai pour de vrai être en paradis terrestre : cet endroit était si plein de délices qu'il paraissait surnaturel, car à ce qu'il me semblait alors, en aucun paradis on se serait senti mieux que dans ce verger qui tant me plaisait[10] ».

Les prescriptions de Leon Battista Alberti dans le *De re aedificatoria* (1485) reconduisent cette association du jardin et de la joie. Le paysage qui se doit d'entourer la villa, avec ses prairies, ses bocages et ses ruisseaux, est bien décrit comme *locus amoenus* ; de même, la *salubritas* converge avec l'idée d'allégresse : la villa « sera exposée à une atmosphère riante [*caelo laetissimo*] et lumineuse, recevant la lumière, le soleil et l'air sain en abondance. En quelque endroit que ce soit, rien ne doit être en vue qui puisse incommoder par une ombre sinistre[11] ». Contrairement à la gravité souhaitable dans les résidences urbaines, « la villa admet toutes les séductions de la gaieté et de l'agrément [*festivitatis amoenitatisque*][12] ».

Dans la littérature occidentale, le *locus amoenus* est conçu comme signe à forte connotation intertextuelle et sa dimension "archétypale" suffirait à prouver, à dé-

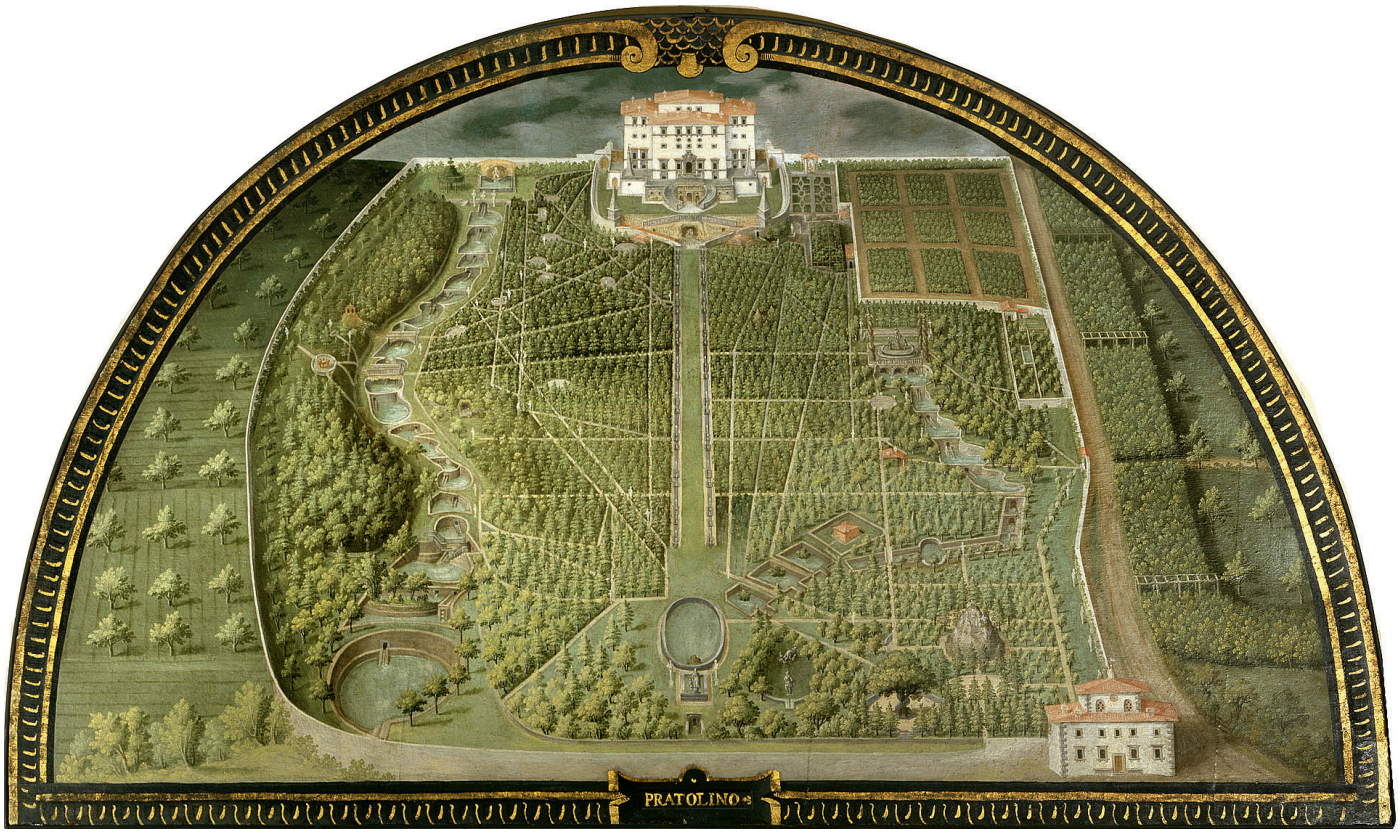
8. D'après Zangheri 1979, vol. I, p. 105 : « Fontibus, Vivariis, Xystis / Has aedes / Franc. Med. Mag. Dux Etruriae II. / Exornavit / Hilaritatique / Et sui Amicorumque Suorum Remissioni Animi / Dicavit / Anno Dom. M.D. LXXV. ».

9. Voir Coffin 1991, p. 244-257.

10. Lorris-Meun 1992, vers 633-642, p. 76: « Je fui liez et bauz et joianz / Ou vergier quant fui enz, / Et sachez que je cuidai estre / Pour voir en paradis terestre : / Tant estoit li leus delitables, / Qui sembloit estre espiritables, / Car si com il m'estoit avis, / Ne feïst en nul parevis / Si bon estre com il fesoit / Ou vergier qui tant me plesoit ».

11. Alberti 1966, IX, 2, vol. II, p. 793 : « Caelo laetissimo plurimum admittat lucis, plurimum solis, plurimumque salubris aurae. Nolo spectetur uspiam aliquid, quod tristiore offendat umbra ».

12. Alberti 1966, IX, 2, vol. II, p. 789 : « quod urbanarum ornamenta prae illis multo sapere gravitatem oportet, villis autem omnes festivitatis amoenitatisque illecebrae concedentur » (*festivitas* se rapporte davantage au temps, *amoenitas* au lieu). Sur les effets « thérapeutiques » de cette allégresse consubstantielle au jardin, voir Brunon 2018.



1

1. Giusto Utens, *Pratolino*, vers 1599, détrempe sur toile, 145 x 245 centimètres. Florence, Villa medicea della Petraia, deposito Gallerie.

faut d'expliquer, le pouvoir euphorisant du jardin. C'est ce dont témoigne *Il mostruosissimo mostro* (1584) de Giovanni de' Rinaldi, une compilation qui s'adresse non aux philosophes, mais aux « amants ». La première partie du livre concerne la signification des couleurs : pour les exposer, Rinaldi compose un sonnet dont il commente ensuite chaque vers. « D'espoir et de joie le vert fait signe », résume-t-il en rappelant alors : « Combien le verdoiement des branches, des herbes et des fleurs nouvelles au doux temps du printemps apporte aux mortels d'espérance et d'allégresse, c'est un fait manifeste à tous ». Et les poètes nous le répètent : Sannazar, Pétrarque, l'Arioste... Rinaldi ironise alors à ce sujet : « Ne voit-on par tous les jours que si un écrivain veut former un lieu rempli d'allégresse, il représentera, à l'époque du printemps, un beau jardin avec de charmantes fontaines, dont les froides eaux iront irriguer une verte prairie par divers ruisseaux cristallins, et sur le côté des bosquets verdoyants, dont les branches résonnent du chant des oiseaux [...], et tout le reste dont chaque livre est rempli[13]? ».

Ainsi dans la culture de la seconde moitié du XVIe siècle, le lien entre allégresse et jardin apparaît si clairement établi qu'il est lui-même considéré comme topique. Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini le confirme. Cet érudit anconitain fixé à Florence était l'un des protégés de François Ier de Médicis : il devint consul de l'Accademia fiorentina en 1583, et fit un éloge funèbre du grand-duc quelques jours après ses obsèques officielles en décembre 1587. La même année, le discours qu'il prononce à l'Accademia degli Alterati, une autre institution florentine, sur la « fureur poétique » concerne les émotions non du point de vue du lecteur ou du spectateur de l'œuvre littéraire, comme dans le cas de la *catharsis* – nous y reviendrons –, mais du point de vue de l'écrivain. Sa position se veut aristotélicienne : l'"enthousiasme" du poète provient moins d'une faculté surnaturelle que d'une prédisposition psychologique et physiologique ; c'est le fameux rapport établi par Aristote entre mélancolie et « génie », et pour lequel Giacomini peut trouver une illustration moderne dans le modèle du Tasse[14]. Pour que le lecteur ressente vraiment des émotions, en vertu de la "sympathie" humaine pour les passions d'autrui, il faut que le poète les ait éprouvés à l'avance. Giacomini allègue la *Poétique* d'Aristote (« les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions[15] »), mais il a sans doute également en tête l'*Art poé-*

13. Giovanni de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, Venise 1592 (première édition 1584), dans BAROCCHI 1971-1977, vol. II, p. 2307 : « "Fa di speme e letizia il verde mostra". Quanta speranza et allegrezza apporti a' mortali il verdeggiare delle novelle frondi, erbe e fiori nel dolce tempo della primavera, è manifesto ad ogniuno » ; p. 2309 : « Non si vede tutto dì, che qualvolta uno scrittore vorrà formare un luogo pieno di allegrezza, fingerà, nel tempo della primavera, un bellissimo giardino con leggiadri fonti, che con le loro frigide acque anderanno per diversi cristallini ruscelli irrigando un verde piano, da un canto del quale fingerà verdi boschetti, tra le cui frondi si sentano i vagi augelli [...], e simili altre cose, delle quali ne è pieno ogni volume ? ».

14. Le *Problème* XXX, 1, est ainsi cité par GIACOMINI 1972b, p. 429. Sur l'admiration de Giacomini pour le Tasse, qui du reste attribue lui aussi une origine interne à la « fureur poétique » en défenseur inconditionnel de la théorie aristotélicienne de l'imitation, voir GRAZIANI 1996, en particulier p. 117-119 et 137.

15. ARISTOTE, *Poétique*, 17, 1455a 30-31 (voir ARISTOTE 1980, p. 93), cité par GIACOMINI 1972b, p. 438.

tique d'Horace, qui va dans le même sens : « Si le rire répond au rire sur le visage des hommes, les larmes aussi y trouvent de la sympathie. Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur[16] ».

Giacomini recommande donc au poète de remplir son âme des émotions qu'il veut exprimer grâce à l'imagination, en se souvenant d'objets qui lui ont donné de telles émotions. La prescription vaut d'ailleurs pour l'*ekphrasis* : « Si tu t'apprêtes à louer la beauté d'un visage, ou la grâce d'une fontaine, d'un jardin ou d'un palais, représente-toi en imagination de semblables beautés que tu as déjà vues[17] ». Le poète doit même se préparer physiquement et c'est là, conformément à une conception physiologique de l'acte créatif, que Giacomini en vient à faire précisément appel aux vertus affectives du jardin : « Car si tu veux traiter d'amours, de fêtes, de jeux et de rires, tu n'y seras pas bien préparé si [...] tu es affligé, ou si tu demeures frissonnant dans quelque prison obscure et ténébreuse, mais, au contraire, dans le cas où l'âme se trouve débarrassée de tout ennui, désireuse de joie, réjouie par de douces harmonies, par la vue agréable de jardins et de fontaines, par un air clair et épanoui, qui t'invitent et presque te forcent à l'allégresse et à la jubilation[18] ».

À ce stade, il convient de se demander ce qu'est une émotion dans la culture de la Renaissance. C'est avant tout un *affetto*, c'est-à-dire un certain "mouvement de l'âme". L'idée est présente par exemple dans le *De pictura* d'Alberti : « Il y a donc certains mouvements de l'âme que les savants nomment affections, comme la colère, la douleur, la joie, la crainte, le désir et d'autres semblables[19] ». La psychologie s'appuie alors essentiellement sur un corpus aristotélicien, celui formé par le *De anima*[20] et les *Parva naturalia*, ces « petits traités d'histoire naturelle » ayant « pour tâche, plus que tout autre traité d'Aristote, de relier la psychologie à la biologie[21] », ainsi que sur ses exégèses latines des XIIIe et XIVe siècles, auxquels il faut ajouter la médecine galénique. Si l'on estompe les nuances et les divergences qui débouchent pourtant sur des débats complexes et animés, on obtient une conception générale, une *koiné* comme l'appelle Katharine Park, laquelle résume ce fonds consensuel à partir d'un manuel édité tout au long du XVIe siècle, la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (1517)[22]. Il s'agit d'une psychologie des facultés, au sens où l'âme se subdivise hiérarchiquement en différentes instances : l'âme végétative, qui comprend les fonctions communes à tous les êtres vivants (nutrition, croissance et reproduction) ; l'âme sensitive propre aux animaux, qui inclut les capacités motrices (mouvement physique et "appétit" qui produit les émotions) et perceptives (sensations externes et internes) ; l'âme intellective enfin, caractéristique des hommes, comprenant la mémoire, la volonté et l'intellect. Une sorte de fluide émané du sang, le *spiritus*, assure l'articulation entre le corps et l'âme, en reliant les organes où ces facultés sont localisées, notamment les organes des sens, le cœur, qui est le siège central de la sensibilité, et le cerveau, où prennent place les opérations cognitives et volontaires. La connaissance sensible repose sur une coopération de plusieurs niveaux : les sens externes (vue, ouïe, odorat...) sont affectés par les objets réels et transmettent leur forme sensible dans le cerveau aux sens dits internes, tels que le sens commun, qui perçoit les qualités générales comme la grandeur ou le nombre, ou l'imagination et la fantaisie, qui élaborent et combinent des images à partir des sensations[23]. Ces sens internes assurent à leur tour la liaison avec les facultés intellectives plus élevées, mettant en jeu le raisonnement et le recours aux catégories universelles.

L'émotion est expliquée dans le cadre de ces processus physiologiques. On trouve par exemple une théorie médicale des *affetti* chez Giacomini, dans un dis-

16. Horace 1978, *Art poétique*, 101-103, p. 207-208) : « Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt / humani voltus ; si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi ». Ces vers suivent immédiatement le passage reporté dans l'épigraphe de cet article.

17. Giacomini 1972b, p. 442 : « Se ti prepari a lodare bellezza di volto umano, o vaghezza di fonte, di giardino, o di palagio, appresenta a la tua fantasia bellezze simili già vedute ».

18. Giacomini 1972b, p. 442 : « Perché se vorrai trattare amori, feste, giuochi e risi, non sarai ben preparato se [...] sarai afflito, o se abbrevidato dimorerai in oscuro e tenebroso carcere ; ma sì se l'animo sia scarico da ogni molestia, vago di letizia, rallegrato di soavissime armonie, di dilettevole vista di giardini, di fontane, di aer chiaro et aperto, che t'invitino e quasi sforzino ad allegria e giubilo ».

19. Alberti 1992, ii, 43, p. 180-181 : « Sunt namque motus alii animorum, quos docti affectiones nuncupant, ut ira, dolor, gaudium, timor, desiderium et eiusmodi » (traduction de Jean-Louis Schefer). En ce sens les émotions peuvent être distinguées des "passions", qui sont un état plus durable de l'âme (mais, en grec, *pathos* renvoie bien initialement à un mouvement passager de l'âme ; voir à ce sujet Meyer 1991, p. 17-18).

20. Sur les "lectures" de ce traité à la Renaissance, voir notamment Cranz 1976.

21. Pierre-Marie Morel, introduction à Aristote 2000, p. 59.

22. Park 1988, p. 464-473. L'exposé qui suit se base sur ses analyses.

23. Sur la question des sens internes, voir notamment Harvey 1975.

24. Il s'agit d'une terminologie tout à fait galénique (sur la notion de faculté naturelle – *dunamis phusikè* – chez Galien, voir Pichot 1993, p. 150-168).

25. Giacomini 1972a, p. 356 : « suppongasi che sia nel cuore, come in quel membro che primo nasce et è fonte di calore e vita e di tutti gli spiriti, ma operi nel cerebro, ove i troppo ardenti spiriti del cuore si riducono a temperamento et a perfezione, et ove si fa l'imaginare e 'l vedere e l'udire e l'odorare e 'l rammemorarsi, et onde per i nervi quasi per canali si compartiscono le virtù del sentimento e d'ogni movimento volontario. Questa potenza, se riceve gli oggetti

cours sur le problème de la *catharsis* dans la *Poétique* d'Aristote, prononcé à l'Accademia degli Alterati en 1586, qui sera publié en 1597. Pour éclairer cette délicate question, il lui faut définir ce qu'est une émotion. Les *affetti* trouvent leur origine dans l'âme sensitive, qui réside dans le cœur selon Aristote mais dans le cerveau selon Galien. Pour les concilier tous deux, « supposons qu'elle soit dans le cœur, en tant qu'organe qui se développe le premier [dans l'embryon] et est la source de la chaleur [corporelle], de la vie et de tous les esprits, mais qu'elle opère dans le cerveau, où les esprits trop ardents du cœur se tempèrent et sont portés à la perfection, où se font l'imagination, la vision, l'audition, l'olfaction et la mémoire, et d'où se répartissent, par ces sortes de canaux que sont les nerfs, les facultés [*virtù*] du sentiment et de tout mouvement volontaire[24]. Cette capacité [l'âme sensitive], lorsqu'elle reçoit les objets qui lui sont convenants, les embrasse et ressent du plaisir ; sinon elle en a horreur et éprouve de la douleur. Si bien que l'émotion n'est rien d'autre que le rapprochement ou la fuite de l'âme face à ce qu'elle appréhende, lui convenant ou non ; nous incluons dans cette définition non seulement l'allégresse et la tristesse, mais encore le plaisir et la douleur, qui résident dans la première appréhension de l'objet avant même que l'âme ne le désire, espère ou craigne ». Les autres *affetti* sont des composés de ces actes fondamentaux. « L'allégresse, la tristesse, la peur et la colère apparaissent dans le cœur ou dans le visage et d'autres parties du corps[25] », car ce dernier est informé par une seule et même âme. Mais inversement le corps agit sur l'âme : les *affetti* sont aussi déterminés par les différents tempéraments ; les émotions obéissent à une certaine prédisposition physiologique[26]. C'est là une idée tout à fait galénique : « les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps », démontre l'un des traités de Galien[27]. Ainsi, chez les jeunes ou grâce à la nourriture et au vin, « la chaleur, la finesse, l'agilité des esprits nous préparent aux émotions joyeuses[28] », tandis que les esprits vaporeux, si l'imagination est triste, s'accumulent dans la tête, s'y condensent et s'échappent sous la forme des larmes, tout comme les nuages produisent la pluie[29].

Au long du XVIe siècle, la psychologie a de plus en plus reposé sur des bases physiologiques[30], sur des modèles explicatifs d'ordre "mécanique" – "physico-chimique", dirait-on aujourd'hui – que Descartes cherchera à systématiser : on voit comment Giacomini en vient à établir une continuité subtile entre le corps et l'âme, à décrire une véritable météorologie intérieure[31]. Autrement dit, ce qui touche le corps – et le jardin y réussit pleinement – touchera aussi l'âme.

L'allégresse "structurelle" du jardin forme en quelque sorte, dans le concert des émotions qu'il peut orchestrer, la "basse continue" que vont venir moduler, sur un mode mineur ou majeur, les *affetti* plus précisément ludiques provoqués par certains dispositifs spatiaux, techniques ou iconographiques.

Les ambiguïtés du rire

Quand Alberti fait de la villa le lieu de la *festivitas*, il admet ainsi que la gaieté puisse être poussée jusqu'au rire : « Je ne réprouve pas des statues ridicules dans un jardin, pourvu qu'elles n'aient rien d'obscène[32] ». Cent ans plus tard, on l'avait pris au mot. Il faut insister sur cet aspect souvent évacué dans l'historiographie de la Renaissance[33] ; André Chastel rappelle pourtant avec raison qu'au siècle de Rabelais, « le rire est devenu ostensiblement ce qu'il a toujours été, une des composantes de la culture. [...] La vogue des grottesques permet de désigner le sentiment de bouffonnerie irrésistible, alternant avec la gaieté désinvolte, auquel il était devenu indispensable de faire place[34] ». Et si la grotesque est bien l'un des domaines où peut librement s'épanouir le burlesque, le jardin n'est pas en reste.

convenevoli a sé, gli abbraccia e sente diletto ; se sconvenevoli, gli aborrisce e prova dolore. Sì che altro non è affetto che seguitamento o fuga de l'anima di alcuna cosa appresa da lei, o come convenevole o come disconvenevole ; ne la quale definizione venghiamo a comprendere non pure l'allegrezza e la tristezza ma anche il piacere e 'l dolore, i quali si ritrovano ne la prima apprensione de l'oggetto avanti che l'anima lo desideri o speri o tema ; [...] l'allegrezza e la tristezza e la paura e l'ira appariscono o nel cuore o nel volto et in altre parti del corpo ».

26. GIACOMINI 1972a, p. 356-357 : « Or benché impossibile sia che chiunque nasce uomo, di nature dissimiglianti composto, non provi ne la vita e gioie e noie et affetti piacevoli e dolorosi, nondimeno, essendo il loro soggetto virtù instrumentale corporea, secondo la diversità del temperamento di esso, chi più meno è a' lieti o a' contrarii inchinevole ».

27. GALIEN 1995, *Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, en particulier 5, p. 90 : « les actions et les passions de l'âme suivent les tempéraments du corps ».

28. GIACOMINI 1972a, p. 357 : « Il calore, la sottigliezza, e l'agilità degli spiriti ci preparano ad affetti giocondi ».

29. GIACOMINI 1972a, p. 358-359.

30. Il s'agit d'une tendance générale, relevée par PARK 1988, p. 477 et 481.

31. Sur la "projection" qui fit, au moins des Présocratiques jusqu'à Descartes, de la météorologie un modèle pour penser l'intériorité humaine, voir PARROCHIA 1997.

32. ALBERTI 1966, IX, 4, vol. II, p. 809 : « Statuas ridiculas per ortum non reprobo, modo nihil obsceni ».

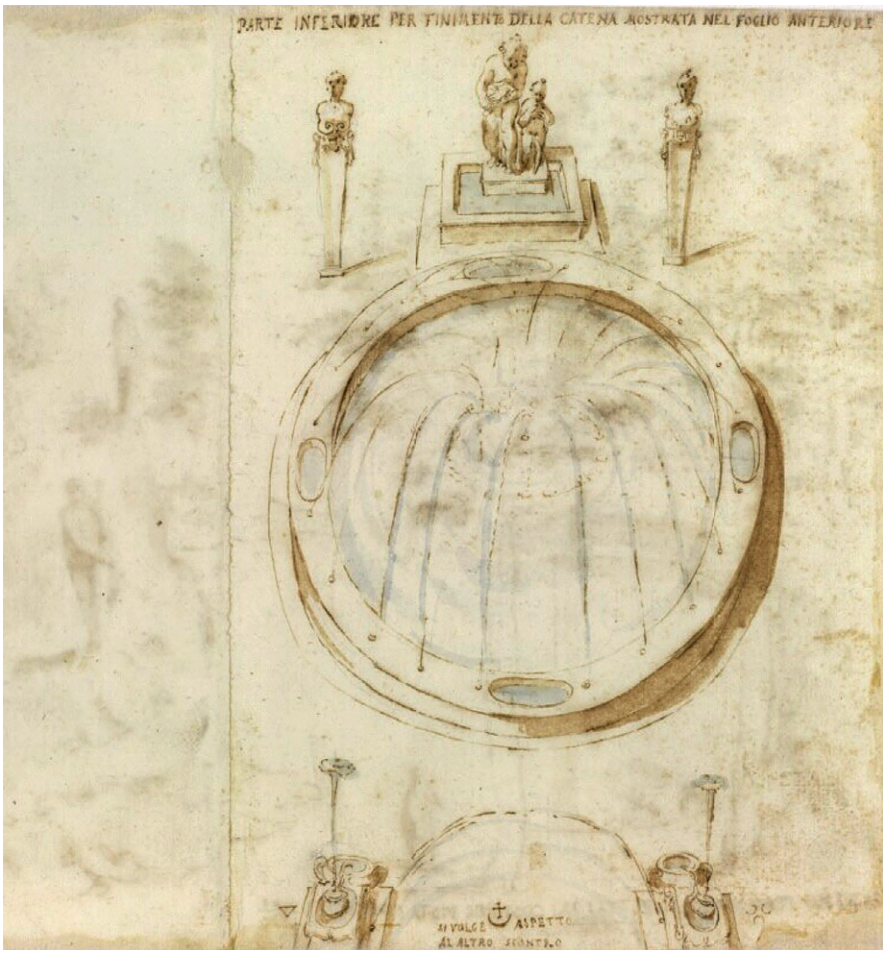
33. Il y a peu d'études d'histoire de l'art italien sur un tel sujet ; voir cependant BAROLSKY 1978 et surtout ALBERTI 2015. LAZZARO 1990, p. 150-152, a ouvert certaines pistes à propos de la dimension ironique de l'iconographie sculptée des jardins, que je vais développer et compléter.

34. CHASTEL 1988, p. 58.

2

2. Valerio Cioli, *Portrait du nain Morgante sur une tortue*, vers 1564, marbre. Florence, jardin Boboli.

3. Giovanni Guerra, *Lavandière à Pratolino*, vers 1598, plume, encre brune et aquarelle, 22,8 x 32,9 centimètres (détail). Vienne, Graphische Sammlung Albertina.



3

Après tout, le XVIe siècle n'a-t-il pas à sa manière inventé un thème promis à un riche avenir, celui du "nain de jardin" ?

Et ce précisément dans la Florence des Médicis. Giorgio Vasari explique en effet que Côme Ier avait commandé à Valerio Cioli pour le palais Pitti les portraits en marbre de ses deux nains favoris, Pietro dit Barbino, « intelligent [*ingegnoso*], cultivé [*letterato*] et courtois », et Morgante, dont la figure nue est « si belle et si ressemblante qu'on n'a peut-être jamais vu un monstre sculpté avec plus de soin et de vérité[35] ». Vers 1584, ces deux sculptures seront installées dans des fontaines à l'extérieur, dans le jardin Boboli, de part et d'autre d'une grande allée ou *stradone*[36], à identifier comme celle qui mène à la grotte de Buontalenti alors en construction, où le *Morgante* – rebaptisé depuis *Bacchus* par la tradition populaire – se trouve encore aujourd'hui[37] (fig. 2). Le surnom parodique de ce nain provenait du géant légendaire du poème épique du Florentin Luigi Pulci, *Il Morgante Maggiore* (1481). Mais le groupe lui-même, un nain obèse trônant sur une tortue, joue sur un autre détournement, celui de l'*impresa* de Côme (*Festina lente*, « hâte-toi lentement ») illustrée par une tortue portant une voile. Avec un tel poids, le *motto* – et, entendait-on peut-être, le mouvement ou *moto* – devient *lente* tout court... La sculpture semble ainsi avoir la même fonction que celui qu'elle représente : faire rire la cour avec bouffonnerie, certes, mais aussi esprit, comme le notent du reste certains voya-

35. VASARI 1967, vol. VIII, p. 62 : « la statua di Pietro detto Barbino nano ingegnoso, letterato e molto gentile » ; « la statua di Morgante nano ignuda, la quale è tanto bella e così simile al vero riuscita, che forse non è mai stato veduto altro mostro così ben fatto, né condotto con tanta diligenza simile al naturale e proprio ». La commande du *Morgante* date de 1564 (HOLDERBAUM 1956, p. 439, note 2). Sur la question du monstrueux dans les jardins de la Renaissance, voir MORGAN 2016.

36. BORGHINI 1584, p. 600, les indique déjà à Boboli ; BOCCHI 1591, p. 68, donne leur localisation, de part et d'autre du « stradone ». WILES 1933, p. 133, cite des documents de 1584-1585 concernant des conduites pour amener de l'eau à ces sculptures. Voir également GURRIERI-CHATFIELD 1972, p. 37-38 ; LAZZARO 1990, p. 201, et p. 314-315, note 39. Sur ce *stradone*, dont on a récemment découvert le niveau initial et le pavement de mosaïques, voir GALLETTI 1999, p. 232 (un document de 1587 y mentionne déjà le *Barbino*).

geurs[38]. François ne se contente d'ailleurs pas d'exhiber en plein air les statues des deux nains, puisqu'il commande un autre portrait de Morgante, en bronze et à cheval sur un dragon cette fois, pour le *giardino pensile* de la Loggia dei Lanzi, que Giambologna exécute de 1583 à 1584, aidé de Cencio della Nera[39].

À Pratolino, Valerio Cioli est requis, à partir de 1574 environ[40], pour un autre type de sculpture "burlesque", puisqu'il y réalise selon les paroles de Raffaello Borghini « une femme en pierre, plus grande que nature, qui en pressant un linge de marbre, apparemment trempé, en fait jaillir de l'eau ; à ses côtés se tient un petit enfant qui ayant soulevé sa chemise, pisse comme pour plaisanter[41] ». Cette *Lavandière* est déjà mentionnée fin 1577, alors que l'on travaille à son bassin[42]. Michel de Montaigne l'admire en 1580 : « Au fond, il y a une belle fontaine qui se verse dans un grand timbre par le conduit d'une statue de marbre, qui est une femme faisant la buée [lessive]. Elle épreint une nappe de marbre blanc, du dégout de laquelle sort cette eau, et au-dessous il y a un autre vaisseau, où il semble que ce soit l'eau qui bouille, à faire buée[43] ». La vue d'Utens (fig. 1, p. 83) et le dessin de Guerra (fig. 3) permettent de reconstituer l'ensemble : une grande *peschiera* ovale, dont la margelle était rythmée de jets d'eau, et au bout de laquelle le groupe, dominant ce petit bassin à bouillonnements (*bollori*), était flanqué de deux hermès. La fontaine a bien sûr disparu, mais en 1985 ont été retrouvés à son emplacement des fragments de *pietra serena* présentant des draperies, qui pourraient provenir du groupe de Cioli[44].

Placer une telle sculpture de genre au bout de l'axe principal n'avait évidemment rien de fortuit. Il semble que là encore toute la saveur du groupe tenait dans un principe de détournement. Au siècle suivant, Filippo Baldinucci rapprochera le « concetto bellissimo » de Cioli et l'image de la Vénus anadyomène, née des ondes et pressant ses cheveux pour les sécher[45]. C'est d'ailleurs ce type classique que Tribolo avait choisi pour incarner Florence (Fiorenza) dans la fontaine de Castello, suivi par Giambologna, qui fondra le bronze vers 1570-1572[46]. Dès sa création, la *Lavandière* pouvait être perçue comme une Vénus parodique, accompagnée de son Cupidon. Une telle iconographie avait été employée par Cioli lui-même[47], ou encore dans le jardin aménagé dans les années 1540 par Agostino Brenzone à Punta San Vigilio. Le *putto* indécent de Pratolino était en fait issu d'une longue tradition : celle du *puer mingens*, un type présent dans la sculpture antique et largement diffusé dans l'art de la Renaissance[48]. Titien avait par exemple utilisé le motif du *putto* soulevant sa chemise pour uriner comme allégorie de Rire[49] (fig. 5, p. 88) : cette signification lui avait été associée dans le célèbre récit de Francesco Colonna publié à Venise par Alde en 1499, l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Lorsque Poliphile se baigne en compagnie de nymphes incarnant les cinq sens, il s'approche d'une fontaine murale, où est sculpté un *puer mingens*[50] (fig. 4, p. 88). Le texte indique, d'après l'adaptation française de Jean Martin publiée en 1546 : « Je n'eus pas si tôt mis le pied sur un degré pour m'approcher de l'eau tombante, que ce petit enfant leva sa quinette et me pissa, droit contre le milieu de la face, un trait d'eau si froide et si forte, que je cuidai [croyai] tomber à la renverse : parquoi si grande et hautaine risée féminine se prit à résonner sous cette voûte, que moi-même qui pensais être mort, me pris à rire à gorge déployée. Puis revenant petit à petit à moi, j'aperçus la tromperie de l'artifice, industrieusement trouvée ; car en mettant sur un degré mouvant qui était là, aucune chose de pesanteur, il tirait amont, par un contrepoids, la petite quinette de l'enfant ; par quoi entendue la subtilité de l'engin, je demeurai bien satisfait. Au-dessus du carré, dans la frise, était écrit ce titre en lettres attiques : ΓΕΛΟΙΑΣΤΟΣ c'est-à-dire, "ridicule, ou faisant rire"[51] ».

37. Cette localisation est d'ailleurs confirmée par les *Discours viatiques* (Monga 1983), fol. 36r, p. 81 : « à l'entrée » du jardin, « à côté gauche ». La statue de *Barbino* est identifiée comme la sculpture placée dans une niche du mur extérieur du cortile du palais Pitti : voir Gurrieri-Chatfield 1972, p. 42 et fig. 41.

38. Tout à fait significative est la description de cette statue à Boboli que donne l'auteur des *Discours viatiques* (Monga 1983), fol. 36r, p. 81 : « Le Duc, qui ne laissait aucun sans récompense, le fit élever sur une tortue en marbre, de telle stature qu'il était en sa vie, et afin qu'encore après sa mort on eut du plaisir de lui, il lui fit par artificiers pisser une belle eau de fontaine ».

39. Voir Holderbaum 1956, Keutner 1956 et surtout Heikamp 2006. Rappelons que le groupe se trouve aujourd'hui à Florence, Museo Nazionale del Bargello (inv. Bronzi 9). Un autre petit bronze attribué à Giambologna, qui représente Morgante en Bacchus assis sur un tonneau (Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, inv. OA 8973), devait servir de fontaine de table, ou peut-être de jardin (sur ces deux sculptures, voir les notices d'Anthony Radcliffe dans Avery-Radcliffe 1978, n° 50-51, p. 101-102, et Avery 1987, p. 173 et 209).

40. Thompson 1976, p. 134, a établi que le sculpteur n'avait probablement pas pu être employé dans le jardin avant cette date.

41. Borghini 1584, p. 600 : « di macigno una donna maggiore del naturale, che premendo un panno di marmo, finto bagnato, ne fa cader l'acqua fuori, et a canto le è un fanciullino, che alzatasi la camicia dinanzi, quasi scherzando piscia ».

42. Firenze, Archivio di Stato, *Capitani di Parte*, numeri neri, 1466, fol. 258, 27 novembre 1577 : « Lavorasi al vivaio della Lavandaia ».

43. Montaigne 1983, p. 176.

44. Voir les reproductions photographiques dans Dezzi Bardeschi-Vezzosi 1985, p. 118, fig. 136, et Vezzosi 1986, p. 129, fig. 65-67, ainsi que les observations d'Avery 1991, p. 151-152.

45. Baldinucci 1974-1975, vol. iii, p. 506-507.

46. Vasari indique en 1568 les intentions de Tribolo (Vasari 1967, vol. v, p. 466 : « Della quale figura [Fiorenza] aveva fatto un bellissimo modello, che spremendosi con le mani i capelli, ne faceva uscir acqua »). Pour la datation de la statue de Giambologna,

4

5

sur laquelle nous ne possédons pas de document explicite, voir les arguments avancés dans Acidini Luchinat-Galletti 1992, p. 194-195 (Avery 1987, p. 130, propose une date plus précoce, vers 1560) ; il semble d'ailleurs que cette *Vénus*, plus petite que prévu, ait en fait été "récupérée" par le sculpteur flamand parmi sa production plutôt que réalisée spécifiquement.

47. Borghini 1584, p. 600 : « una Venere insieme con Cupido di marmo minore del naturale si trova appresso a Giovanni da Sommaia ». Brook 1991, p. 122, évoque également une telle connotation pour le groupe de Cioli mais à partir d'autres arguments, en se référant à une gravure de Maarten van Heemskerck.

48. Voir Tervarent 1956 et Deonna 1958.

49. Voir Murutes 1973.

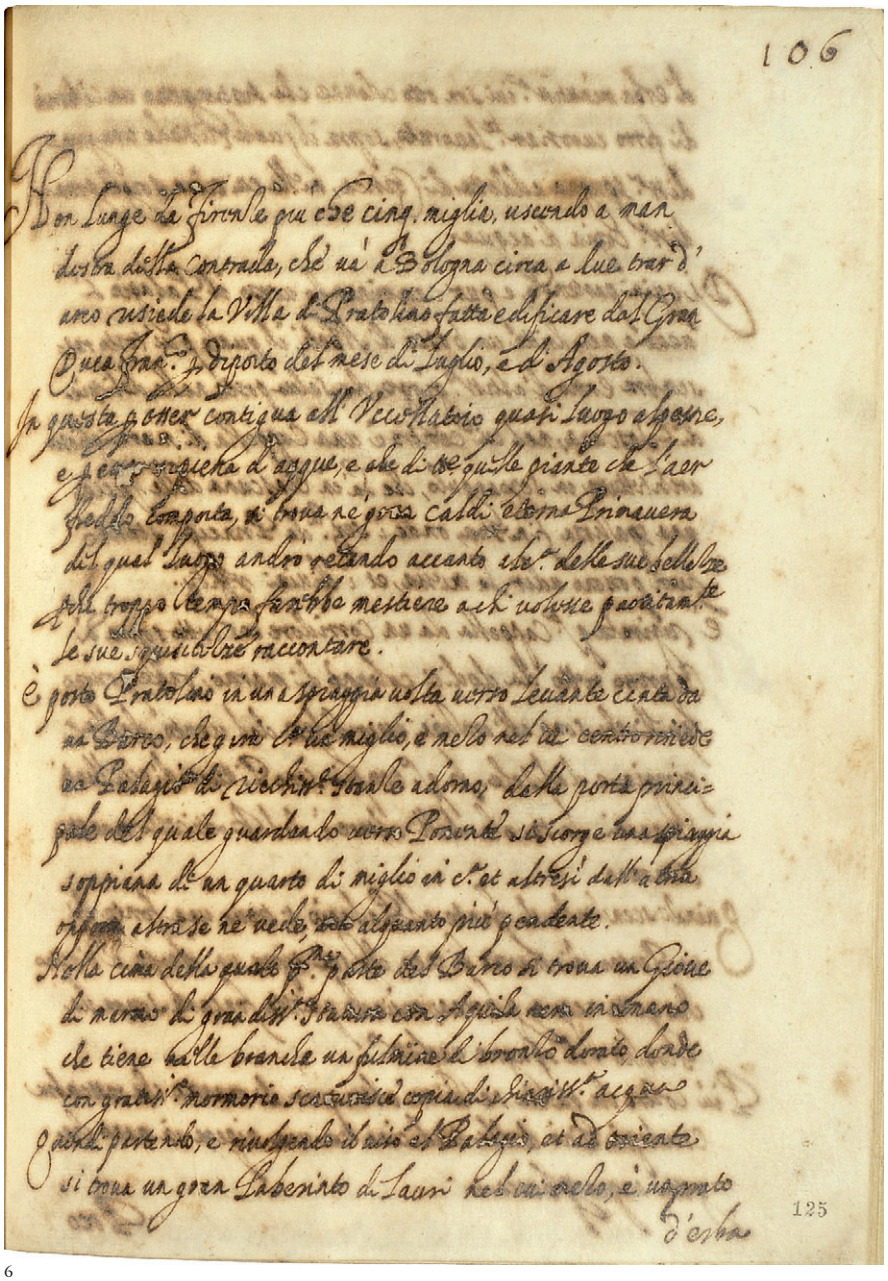
50. Lazzaro 1990, p. 152, rapproche l'autorité d'Alberti sur les « statues ridicules », ce passage du *Songe de Poliphile* et le *puer mingens* de Pratolino.

51. Colonna 1994, I, 8, p. 86. La traduction est ici assez fidèle à l'original (Colonna 1998, vol. I, p. 84-85).

52. Comme le suggère le terme "concetto" employé par Baldinucci à propos de Cioli, c'est du côté de la poétique des formes brèves, de l'épigramme et du genre alors donné comme son correspondant moderne, le sonnet, que l'on pourrait chercher des équivalents littéraires

Pour le visiteur cultivé, la *Lavandière* de Cioli était donc susceptible d'apparaître comme la récupération du motif humaniste, mais dont la valeur allégorique était en quelque sorte revisitée, infléchie vers le pôle prosaïque, par l'association du *puer mingens* et de cette pauvre femme dont le dur travail était gâché par le jet malicieux. On pourrait ainsi définir l'une des composantes de l'humour dans la statuaire des jardins florentins de la seconde moitié du XVIe siècle. Le comique tient aussi du second degré, il peut naître d'un écart affiché par rapport à un *topos*, notamment par la réunion incongrue d'un élément "sérieux" et d'un élément par lui-même "burlesque" : une tortue sur laquelle trône un nain, une activité domestique troublée par un enfant espiègle[52]. Humour qui, comme le bouffon du prince, doit être *ingegnoso* et *letterato*...

On rit aussi d'avoir eu peur comme on joue à se faire peur. C'est bien ce que suggère une description anonyme datant d'environ 1588, notamment connue par une copie manuscrite de la Bibliothèque Riccardiana (fig. 6), à propos d'une sculpture hydraulique située au bas du *barco vecchio* : « On voit une chose plaisante parce qu'il y a une tête de monstre qui, apparaissant sous l'effet de l'eau, agite très puissamment les yeux et la bouche, ce qui dans le même temps épouvante, et fait rire[53] ». Cet automate ornait l'un des côtés de la colline artificielle représentant le mont Parnasse, et le visiteur était baigné par un grand jet d'eau[54]. Ce rire mêlé de frayeur est donc surtout produit par les fameux *scherzi d'acqua*. Leur rôle rafraîchissant ne doit pas faire oublier cette vocation ludique, qui perdurera au XVIIe siècle et répondra à un mode d'échelle européenne, comme en témoigne un dessin de Rubens[55] (fig. 7, p. 90). Associés ou non à une iconographie



6

“grotesque”, ils déclenchent l’hilarité d’une manière toute physique et concrète, cette fois sur le mode d’une plaisanterie qui passe beaucoup moins par des références savantes. Un comique de surprise et de situation (se retrouver trempé à l’improviste), de répétition aussi. À Pratolino, certains visiteurs n’osent même plus pénétrer dans les grottes « craignant d’être mouillés[56] ».

Dans le projet de *bosco regio* imaginé entre 1595 et 1598 par Agostino Del Riccio, presque chacune des trente-deux grottes est munie de ces facéties hydrauliques : il n’y a guère que celles décorées de fresques qui en soient dépourvues. Ce caractère systématique dérive largement de l’un des principaux modèles du domi-

4. Benedetto Bordone (attribué à), *Fontaine du Bain des nymphes*, xylographie tirée de Francesco Colonna, *Hypnerotomochia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venise 1499, p. 85.

5. Titien, *Bacchanale des Andrians*, 1523-1526, huile sur toile, 175 x 193 centimètres. Madrid, Museo del Prado.

6. Anonyme, *Description de Pratolino*. Florence, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 2312, fol. 125r.

à ce comique de la “pointe” (sur le *concetto* dans le sonnet, voir Graziani 1989). D’autre part, Klein 1983, « La forme et l’intelligible » (1958), p. 170-172, note dans l’intellectualisme de l’esthétique maniériste une tendance au « calembour plastique », dont Arcimboldo serait l’illustration la plus poussée en peinture : le jeu du passage d’une signification à une autre à partir d’une même forme semble en effet typique de l’humour iconographique de la statuaire des jardins.

53. Ricc. 2312, fol. 129v : « si vede cosa piacevole giaché vi ha una testa di un mostro che affacciandosi per via d’acqua va menandosi con gran potenza gli occhi, e la bocca che un medesimo tempo spaventa, e fa ridere ».

54. Selon les indications des *Discours viatiques* (Monga 1983, fol. 34r, p. 79 : « une grosse tête à côté [d’Apollon et des Muses] mouvait les dents et les yeux si bien que tout semblait être vif, quoique cela se fit par dedans la roche ») et de Sgrilli 1742, p. 26 (« un gran mascherone, che stralunando gli occhi, e movendo la bocca, tramanda fuori una gran boccata d’acqua, che perlopiù ricuopre i più curiosi che se gli avvicinano per bene osservarlo »).

55. Sur la vogue européenne des *scherzi d’acqua*, voir Brunon-Mosser 2014, p. 242-250 ; en ce qui concerne leur fonction de « climatisation », voir Brunon 2023.

56. Monga 1983, fol. 33v, p. 78.

7

nicain, Pratolino. Mais il emprunte ses exemples à d'autres jardins grand-ducaux, comme la grotte des Animaux à Castello (fig. 8), perfidement munie d'un portail – visible sur la lunette d'Utens (fig. 9, p. 92) – qui se referme automatiquement pour emprisonner les promeneurs venus admirer les sculptures sous les trombes d'eau de la voûte, installé à l'époque de François par Cosimo Lotti, élève de Bernardino Poccetti, avec d'autres automates dont une tête monstrueuse « vomissant » de l'eau sur les spectateurs[57]. Comme à Pratolino, elle assimilait le comique du jardin au registre de la "grotesque".

Déjà mis à rude épreuve, les visiteurs imaginaires du *bosco regio* arrivent au quatrième *laberinto*, dont la première grotte est peinte. Un peu de répit ? Pas tout à fait, car « tandis que les gens de goût vont voir ces peintures, il sort en un instant au dehors de la grotte, sur vingt *braccia* [environ 11 mètres], une grande quantité d'eau, c'est-à-dire que le sol suinte et envoie des milliers de jets d'eau cristalline, et ainsi baigne d'abord les peureux qui souvent ne veulent pas entrer dans les grottes, par crainte d'être trempés. [...] Qui ne veut pas se mouiller n'aille pas voir ces choses dignes d'attention ». Les visiteurs trop prudents sont en quelque sorte punis pour leur manque de curiosité artistique. Mais rira bien qui rira le dernier... « Cependant le jardinier doit tourner une *chiave* et arroser encore ceux qui sont dans la grotte, comme cela ils veulent fuir Scylla, et obtiennent Charybde[58] ». Le déclenchement des *scherzi d'acqua* perd donc son apparente visée morale ; sa "froide" logique est sans pitié. On est détrompé en finissant détrempé.

57. Del Riccio 1981, fol. 57v, p. 89 : « et in mentre che gl'uomini e donne disputano quello e il tale animale, l'uscio di ferro si chiude da per sé, et tutti rimangono come topi nell'acqua ». Pour une analyse détaillée du projet de Del Riccio, voir Brunon 2002 et Kuwakino 2011, p. 15 *sq*. Sur les mécanismes hydrauliques de Cosimo Lotti à Castello, voir Baldinucci 1974-1975, vol. v, p. 8 : « Ebbe ancora per volontà del medesimo [granduca] a restaurare le fonti della villa di Castello, dove condusse con sua invenzione la bellissima fonte che si chiama la Grotta, con un gran cancello di ferro, che da per se stesso a forza d'acqua chiudendosi, serra il mal pratico forestiere dentro alla medesima, mentre da tutte le parti piovono acque in grande abbondanza : e similmente fu suo concetto e artifizio il gran mascherone, che si vede sopra il frontespizio di essa grotta, il quale, al toccar che si fa col piede una lapida, che è nel pavimento poco avanti all'entrare, aprendo mostruosamente la bocca, e stralunando gli occhi, vomita adosso a chi è di sotto trentratré fiaschi d'acqua in un momento : e fece anche

8

7. Peter Paul Rubens, *Le Jardin d'amour* (détail), 1633-1635, plume, encre brune et couleurs, 46,3 x 70,5 centimètres. New York, The Metropolitan Museum of Arts.

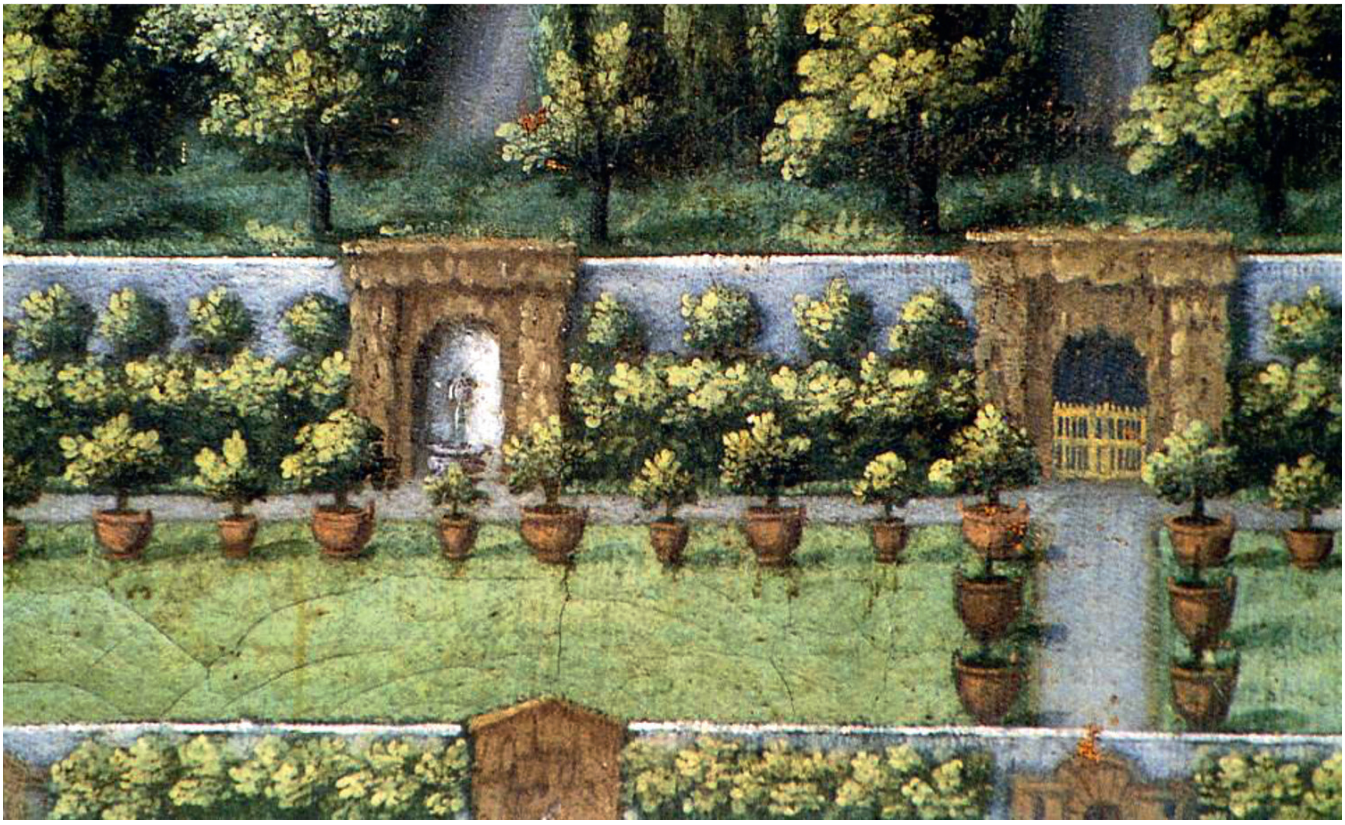
8. Florence, Villa de Castello, Grotte des Animaux : les *scherzi d'acqua*.

Ces *scherzi d'acqua* sont des plaisanteries répétitives et brutales. Leur mise en place comme l'expérience qu'ils provoquent tient d'une certaine "obsession" et implique fondamentalement un "plaisir", qui seraient davantage à rapprocher, plutôt que d'un imaginaire de la régression infantile[59], de celui du sado-masochisme. On sait que Freud lui-même n'associe pas systématiquement ce type de relation intersubjective à une satisfaction sexuelle : « Le sadisme consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre per-

due cigni per un'altra fonte in questa villa, che a vicenda si muovono, tuffando il capo per bere, poi vanno spruzzando l'acqua all'intorno verso i riguardanti ». La mention des cygnes, animal emblématique de Bianca Cappello, laisse penser que ce grand-duc est bien François et non Ferdinand (voir Acidini Luchinat-Galletti 1992, p. 58).

58. Del Riccio 1981, fol. 82v-83r, p. 116 : « mentre che la gente va a vedere con suo gran gusto queste pitture, esca ad un tratto per fuori della grotta per venti braccia una grand'acqua, indi è che la terra suda et manda fuori le migliaia di zampilli d'acqua cristallina, et così prima bagni i paurosi che molte fiate non vogliono entrare nelle grotte, poscia che habbino paura di non si bagnare, [...] chi non si vuol bagnare, non vadi a veder tali cose degne. [...] però il giardiniere dee voltare una chiave et dar l'acqua ancora a quei che sono nella grotta, così vogliono fuggire Scilla, ed ànno i Cariddi ».

59. Ainsi que le suggère Morel 1998, p. 94.



9

sonne prise comme objet », écrit-il par exemple dans *Pulsions et destins des pulsions* (1915)[60]. Cette pulsion de « violence » se perçoit nettement dans les traités d'agriculture, qui conseillent de multiplier les *scherzi d'acqua*. Outre Del Riccio, Giovanvettorio Soderini témoigne de cet acharnement à inonder les visiteurs par des déluges fictifs, qui se veulent presque aussi périlleux que les épisodes mythiques qui décimèrent l'humanité : « Dans les grottes, faire encore venir une eau furieuse pour détremper les gens par surprise, avec une grande réserve d'eau qui se déverse depuis un mur, en ouvrant une cataracte qui recouvre et quasiment noie en un instant chacun de la tête aux pieds[61] ». Tout ce passage de son traité joue sur le registre métaphorique de la violence : les jets d'eau doivent mot à mot « immoler avec furie[62] ». De leur côté, les spectateurs peuvent ressentir ce type d'assaut comme une agression. La lettre de Claudio Tolomei sur la fontaine d'Agabito Belluomo à Rome (1543) emploie ainsi une métaphore militaire au sujet des eaux : « On prend encore grand plaisir à celles qui étant dissimulées, tandis que l'homme reste tout absorbé dans l'émerveillement d'une si belle fontaine, soudain, comme des soldats qui sortent d'une embuscade, s'ouvrent et assaillent autrui à l'improviste en le baignant : ce qui fait naître chez tous le rire, la confusion et le plaisir[63] ».

De son côté, Claude-Énoch Virey – étudiant en droit à Padoue lors de son séjour en Italie – proteste ironiquement à propos des *scherzi d'acqua* des grottes de Pratolino, en y voyant une sorte d'infraction au code de l'hospitalité : « Nous plaignant que Neptune ou le dieu de ces eaux / Nous eut ainsi noyé pourpoints, chausses, manteaux / Contre tout droit des gens qui fait juste défense / De ne faire en lieu libre aux voyageurs d'offense[64] ».

60. Freud 1968, p. 26.

61. Soderini 1902-1907, vol. iii, p. 265 : « Nelle grotte poi far venire acqua furiosa da immollare le genti all'improvviso, con un gran caraffo d'acqua che sbocchi da un muro, aprendo una cateratta che cuopri e quasi annieghi uno dal capo ai piedi tutto in un tratto ».

62. Soderini 1902-1907, vol. iii, p. 265 : « zampilli [...] che con furia immollino » ; il est significatif que d'un point de vue syntaxique ce verbe soit construit sans complément d'objet...

63. Tolomei 1978, p. 13 : « Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'uomo è tutto involto nella meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'agguato, s'apreno, e disavvedutamente assagliono e bagnano altrui : onde nasce e riso, e scompiglio, e piacer tra tutti ».

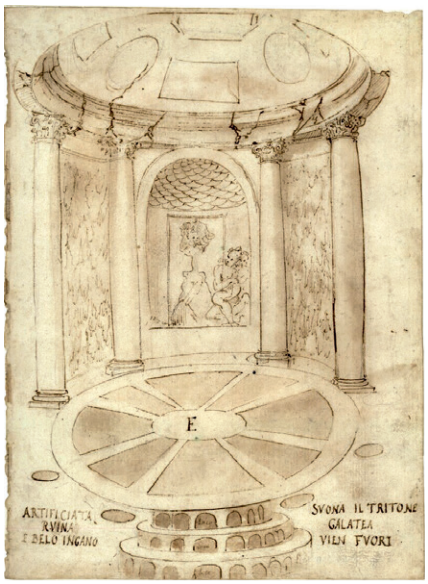
64. Virey 1999, partie ii, vers 787-790, p. 71.

65. Montaigne 1983, p. 181 (je souligne).

Il y aurait donc un plaisir du maître du lieu à persécuter les visiteurs, un plaisir de ceux-ci à se laisser prendre au piège, à accepter de se faire inonder pour leur bien-être d'abord car l'eau est rafraîchissante, mais assez vite pour leur inconfort. Le *Journal* de Montaigne reflète très clairement cette dualité, en notant par exemple à Castello la « très *plaisante* expérience » vécue par le groupe des voyageurs, concentrés à « contempler certaines figures de marbre ». D'invisibles traits d'eau jaillissant soudainement du sol, « ils furent tous arrosés par le moyen de quelques ressort souterrain que le jardinier remuait à plus de deux cents pas de là, avec un tel art que de là en hors, il faisait hausser et baisser ces élancements d'eau comme il lui *plaisait*, les courbant et les mouvant à la mesure qu'il *voulait*[65] ». Et l'on sait justement par Vasari que Tribolo avait savamment étudié la disposition de ces *zampilli* de la fontaine de Fiorenza[66].

Le contentement de celui qui guide ses hôtes, connaît les mécanismes secrets et tourne les clefs des conduites en restant au sec, repose sur le consentement de ceux qui le suivent. La « manifestation de puissance » apparaît ainsi comme l'un des ressorts de ce pacte inavoué. Les *scherzi d'acqua* qui se déclenchent automatiquement présenteraient même un degré de "perversité" supplémentaire, les visiteurs s'infligeant d'eux-mêmes une douche forcée. Si ces dispositifs peuvent les renvoyer concrètement à leur condition d'êtres de chair, ils seraient aussi une manière ludique de leur rappeler qui commande, étant entendu que l'"humour" du jardin à la Renaissance est loin d'être délesté d'implications symboliques : moins qu'un rapport imaginaire à la nature, c'est d'un rapport imaginaire entre les hommes, en l'occurrence la dialectique – politique – de la domination et de la soumission, que l'expérience du jardin engage ici. Lorsqu'il explique comment prévoir ces mécanismes automatiques, Del Riccio le suggère précisément à travers une anecdote. Elle met en scène le prince et ses « amis », à qui Pratolino doit donner l'*hilaritas* : « À ce sujet, je veux rapporter un fait remarquable : m'étant rendu à Pratolino pour mon plaisir et ma distraction, j'y trouvai le grand-duc François ; [...] Son Altesse dînait en compagnie de nombreux seigneurs et gentilshommes ; puis, après le repas, il alla dans son somptueux jardin pour voir les grottes que je décris moi-même. Il sortit d'une porte secrète, se trouva face à ces gentilshommes et seigneurs, ses amis, et leur dit, comme je l'entendis : "Messieurs, vous vous baignerez vous-mêmes", en faisant allusion au fait qu'il y a certains mécanismes par lesquels, lorsqu'on pose un pied sur une plaque, celle-ci s'abaisse, et l'on finit par se baigner soi-même. Il y a de même à Pratolino de nombreux sièges conçus de telle sorte que quiconque s'y assoit se baigne lui-même[67] ».

Comme dans *Le Songe de Poliphile*, la voûte de la grotte devait résonner de deux rires différents. L'expérience des *scherzi d'acqua* paraît relever d'un imaginaire davantage "fissionnel" que fusionnel. C'est du reste ce que souligne Gaston Bachelard, au-delà d'une perspective strictement historique, lorsqu'il traite de la « violence de l'eau » dans son essai sur *L'Eau et les rêves* ; il commente en effet les remarques d'Eugenio d'Ors à propos des jeux d'eau de Hellbrunn, lesquelles évoquent le « bain par surprise » subi par le visiteur, devenu « victime », comme « une variété du sport de l'auto-humiliation ». Ce jardin, situé près de Salzbourg, fut en fait aménagé de 1612 à 1619 par Santino Solari pour le prince archevêque Marcus Sitticus de Hohenems, et il dérive largement de Pratolino[68]. Pour le philosophe qui médite sur les traces de la psychanalyse, « les rires de l'eau » ont bien un caractère ambivalent : « Celui qui rit, d'un rire moqueur, d'un rire blessant, d'un rire d'initiateur, c'est le père. Si l'enfant rit, c'est d'un rire forcé, c'est d'un rire contraint, c'est d'un rire nerveux étonnamment complexe[69] ».



10

9. Giusto Utens, *Castello* (détail), vers 1599, détrempe sur toile, 147 x 233 centimètres. Florence, Villa medicea della Petraia, deposito Gallerie.

10. Giovanni Guerra, *Grotte de Galatée à Pratolino*, vers 1598, plume, encre brune et lavis, 22,7 x 16,7 centimètres. Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

66. Vasari 1967, vol. v, p 465 : « sotto il piano del laberinto, con certe canne di bronzo che erano sparse per quel piano con bell'ordine, [il Tribolo] empié tutto quel pavimento di sottilissimi zampilli, di maniera che volgendosi una chiave si bagnano tutti coloro che s'accostano per vedere la fonte ». Il ajoute qu'il est difficile de fuir à cause du banc de pierre qui entoure la fontaine, et que pour réussir cet effet le sculpteur dut aplanir toute cette zone qui était légèrement en pente.

67. Del Riccio 1981, fol. 74v-75r, p. 109 : « A questo proposito, voglio raccontare un bel fatto, et è tale che essendo ito a Pratolino per mio diporto e spasso, vi ritrovai il Gran Duca Francesco, [...] Sua Altezza desinava, e gli facevono compagnia molti signori et gentilhuomini, et poi dopo desinare si andava per il suo suntuoso giardino a vedere le grotte che son descritte da me. Egli uscì d'una

11. Florence, jardin Boboli, Grotta Grande : vue générale de la première salle.

11

Le plaisir de l'effroi

Ce qui nous amène peu à peu à d'autres formes d'émotions que la pure allégresse. Au rez-de-chaussée du palais de Pratolino, le vestibule central ou Grande Grotte s'ouvrait au fond, par quelques degrés, sur la grotte de Galatée. Giovanni Guerra en donne une vue (fig. 10, p. 93) : la niche du fond contenait un petit théâtre d'automates, tandis que des colonnes corinthiennes adossées à la paroi soutenaient un entablement continu – plus exactement une corniche architravée –, que surmontait la coupole découpée de caissons. Cette partie haute apparaissait fissurée, ce que le dessinateur relève aussi par quelques mots : « ruine artificielle et belle tromperie[70] ». Francesco de' Vieri, dans ses *Discorsi delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore* (publiés en 1586), et la description anonyme de la Bibliothèque Riccardiana notent le même effet : « La grotte de Galatée est peinte de telle manière qu'elle semble sur le point de tomber en ruine et de s'écrouler à terre » ; « Elle est faite de telle sorte que lorsqu'on y arrive, on se met à fuir pour la raison que sa voûte est si pleine de fissures, qu'il semble qu'elle va à l'instant tomber en ruine[71] ». Elles expliquent que le décor se compose de nacre, et qu'au fond un petit bassin orné de coquillages, de coraux et de rochers imite la mer ; à l'appel d'un Triton, sortant des rochers et soufflant dans un coquillage, Galatée apparaît sur une conque d'or tirée par deux dauphins, qui crachent de l'eau. Se regardant dans un miroir, elle est accompagnée par deux nymphes, qui tiennent des rameaux de corail d'où s'écoule de l'eau. Lorsque le Triton sonne à nouveau, elle retourne dans sa caverne[72].

La grotte joue cette fois sur un autre type d'*affetto* : une certaine frayeur. La menace de l'effondrement suscite un mouvement de retrait, que l'on pourrait interpréter comme l'expression du mouvement de l'âme elle-même : une fuite face à l'objet qu'elle appréhende, pour reprendre les termes de Giacomini. Comment cette peur, toute ludique, est-elle provoquée ? Grâce au trompe-l'œil, bien sûr, qui introduit dans la grotte son devenir potentiel, la ruine. Le voyageur

porta segreta, et riscontrò quelli gentilhuomini et signori suoi amici, et disse, che io sentii : "Signori, voi vi bagnerete da per voi", volendo alludere che ci sono certi ingegni che, talhora che si pone il pie' su una lastra, quella viene abbassata, e l'uomo si viene a bagnare se stesso. Così vi sono in Pratolino molti scabelli, che chi vi siede su si bagna da sé ».

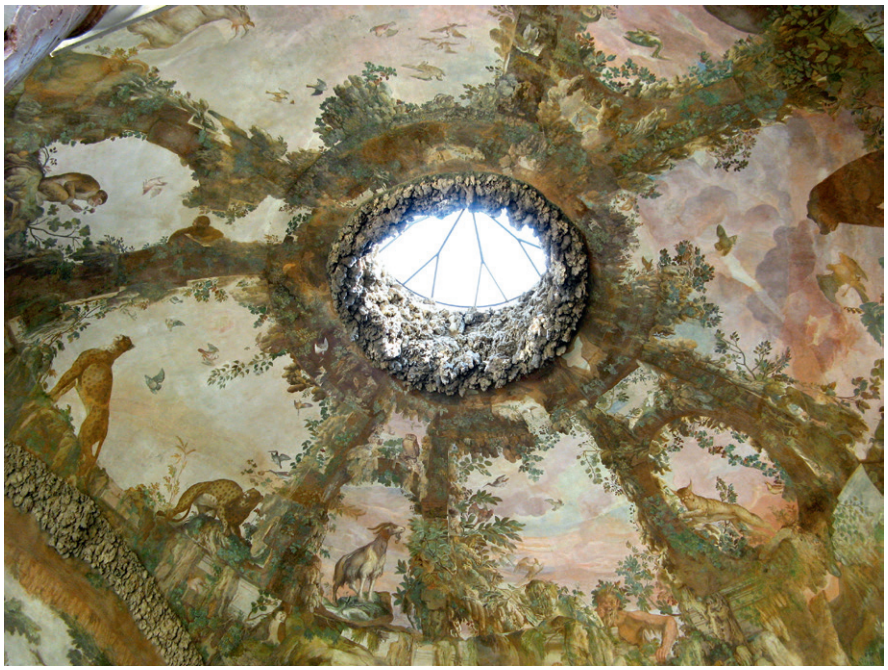
68. Sur les dettes d'Hellbrunn à l'égard de Pratolino, voir notamment Rava 1970.

69. Bachelard 1993, p. 188.

70. « Artificiata ruina e belo ingano [sic] ».

71. Vieri 1586, p. 35 : « la grotta della Galatea, di maniera figurata che e' pare che detta grotta stia di punto in punto per rovinare e venirsi a terra » ; Ricc. 2312, fol. 127v : « è fatta in guisa che quand'altri vi giugne si mette per fuggire, avvengaché la sua volta è si piena di screpoli che pare che in mantinente rovini ».

72. Ricc. 2312, fol. 127v-128r, donne quelques détails supplémentaires par rapport à Vieri.



12

12. Florence, jardin Boboli, Grotta Grande : voûte de la première salle.

Fynes Moryson note à ce propos que la grotte est « solidement construite », mais « semble en ruine[73] » ; Del Riccio reprendra cet effet pour l'une des grottes du *bosco regio*, aux parois fissurées et à l'ordonnance qui menace de s'effondrer[74].

La grotte de Galatée doit être mise en relation avec un autre espace créé quelques années plus tard sous la direction du même Buontalenti : la Grotta Grande de Boboli[75] (fig. 11-14). Son chantier ne nécessita pas moins de dix ans. Les deux premières salles de la grotte correspondent à l'emplacement d'une première fontaine ou *vivaio*, que Vasari avait construit de 1557 à 1564, au bout du *stradone* où seront plus tard placées les statues de *Morgante* et *Barbino*[76] ; la façade en était déjà décorée en 1560 de deux sculptures dues à Baccio Bandinelli, *Apollon* et *Cérès*, qui s'y trouvent encore[77]. À partir d'août 1583, Buontalenti transforme le *vivaio* en une grotte composée de trois chambres successives, le directeur des travaux pour toute la partie constructive étant Ammannati jusqu'en mai 1585. Les reliefs sont exécutés par Pietro di Tommaso Mati ; c'est en avril 1585 que sont insérés dans les angles les *Prisonniers* de Michel-Ange, donnés à Côme à la mort du maître par son neveu[78] ; Bernardino Barbatelli dit Poccetti débute la décoration picturale en 1586 ; la fresque de la voûte est réalisée en octobre[79]. L'édification des deux premières salles et de la façade apparaît à peu près achevée en 1587. C'est en 1586 que se situe la mise en place devant l'entrée de la deuxième chambre du groupe de Vincenzo de' Rossi, lui aussi "récupéré" de la collection de Côme, auquel le sculpteur l'avait donné au moment du concours pour la fontaine de Neptune sur la place de la Seigneurie. Les travaux vont dès lors se concentrer sur la dernière salle[80] : c'est à Gualtieri di Iacopo Gonnelli – et non à Mati – que l'on doit les reliefs de terre cuite de la frise courant à la base de la voûte, alternativement des masques grotesques et des médaillons figurant les amours de Jupiter ; Giovan Battista Ferrucci del Tadda crée entre septembre 1589 et juillet 1590 le décor des trois niches à base de *spugne*, de coquillages, de coraux, de cristaux et de pierres colorées, tandis que son cousin Andrea di Mi-

73. Moryson 1907-1908, vol. I, p. 328-329 : « a cave strongly built, yet by Art so made, as you would feare to enter it, lest great stones should fall upon your head [...] ; and in this Cave seemig ruinous ».

74. Del Riccio 1981, fol. 81v, p. 115 : « La stanza adornata di varie colonne di marmi mistii, così di spugne varie, ma sopra tutto si de' fingere una grotta piccola, la quale tutta sia screpolata et stieno per cascare i capitelli et i muri, e tutto si dice che si fa ad arte come ha fatto fare il Gran Duca Francesco nella sua amena villa di Pratolino ».

75. Le rapprochement de ces deux grottes est notamment proposé par Lazzaro 1990, p. 206. Sur la Grotta Grande, voir Brunon 2004 et Heikamp 2003, article complétant les travaux antérieurs de l'auteur sur cette grotte.

76. Ce « stradone » (Bocchi 1591, p. 68), long d'environ 140 mètres, était bordé de pavements de mosaïques, qui ont été retrouvés lors de fouilles en 1997 ; reliant le palais au *vivaio* de Vasari, il bifurquait ensuite perpendiculairement à droite pour conduire à la *grotticina* : voir Galletti 1999, p. 232-233.

77. Bandinelli avait transformé l'Ève prévue pour la cathédrale de Florence en *Cérès*, qui fut donnée à Éléonore de Tolède avec l'*Apollon* : Vasari 1967, vol. VI, p. 70.

78. Comme le rappelle Baldinucci 1974-1975, vol. II, p. 498. Pour la date de leur installation, voir entre autres Wiles 1933, p. 128, et Gurrieri-Chatfield 1972, p. 38. Il s'agit aujourd'hui de copies, les originaux ayant rejoint en 1908 la Galleria dell'Accademia de Florence.

79. Voir Medri 1999, p. 218.

80. Pour la chronologie et les artistes du décor de la troisième salle, je m'appuie sur les recherches d'archives de Medri 1999, p. 219-221, et Galletti 1999, p. 235.

13. Florence, jardin Boboli, Grotta Grande : façade.

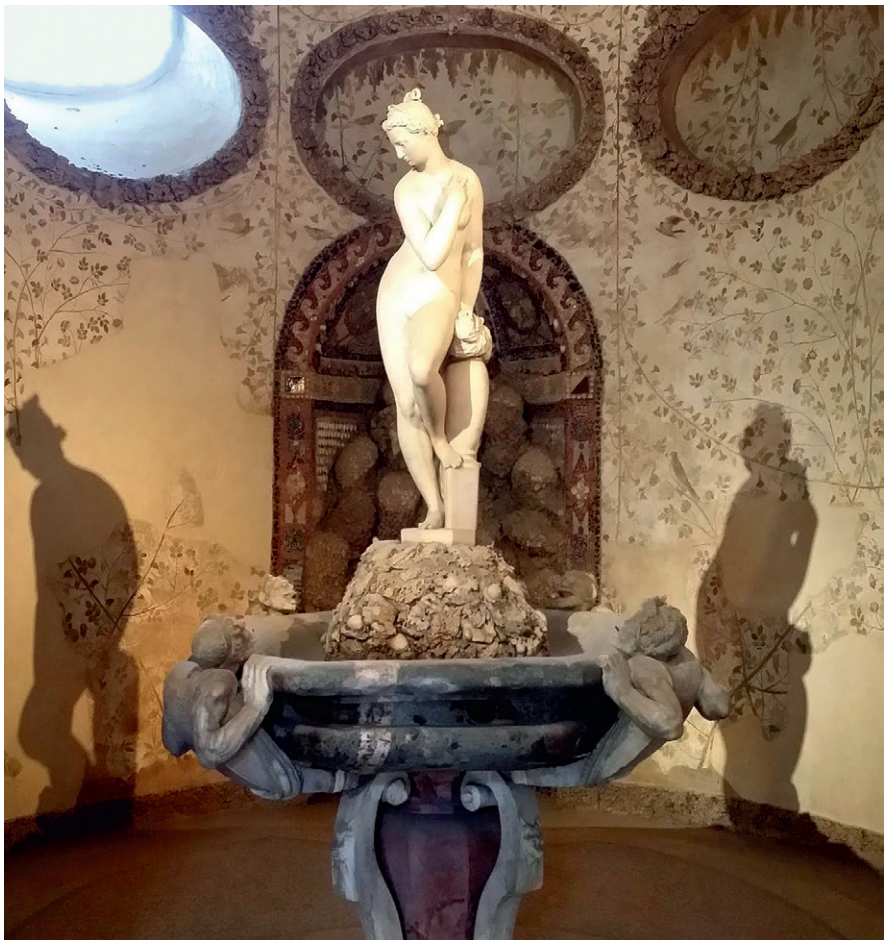
13

chelangelo Ferrucci sculpte les satyres de marbre blanc pour la vasque de la fontaine centrale, taillée dans un marbre vert d'Égypte ; de juillet 1592 à juillet 1593, on y installe enfin la sculpture principale, une *Vénus* réalisée vers 1570 par Giambologna. Ce n'est donc qu'en 1593, six ans après la mort de François, que toute la grotte peut être considérée comme terminée.

Dès 1591, dans son guide de Florence, l'érudit local Francesco Bocchi évoque le décor de la première chambre : « La salle intérieure a été ordonnée selon le dessin de Bernardo Buontalenti, avec une voûte et deux colonnes sur la façade, qui soutiennent une architrave dorique, le tout d'une parfaite habileté et d'une grande ingéniosité. C'est une chose admirable que de contempler les fantaisies délicates et extravagantes [*gentili e bizzare fantasie*] que Bernardino Poccetti a peintes dans cette grotte sur ordre du grand-duc François [...]. En effet, la voûte semble en train de s'écrouler ; des fissures et des fractures sortent divers animaux, tels que serpents, oiseaux, satyres et de nombreuses plantes, qui paraissent si vrais, si naturels que par leur vraisemblance [*quasi in verità del fatto*] ils provoquent chez le spectateur [*altrui*] du plaisir, mais non sans terreur, puisqu'il semble tout à fait que l'édifice s'effondre à terre[81] ».

La voûte en coupole, qui repose sur quatre grandes arcades formées de *spugne*, est effectivement peinte de rochers aux nombreuses anfractuosités (fig. 12, p. 95) ; ils composent des arêtes qui se découpent sur le ciel en trompe-l'œil, comme si la partie supérieure de la grotte s'était progressivement évidée. L'impression que des rochers naturels viennent déstabiliser la structure architectonique se retrouve d'ailleurs dans la façade (fig. 13) : depuis les deux monticules de *spugne* ponctuant le linteau à l'aplomb des colonnes – qui datent de la première structure vasarienne –, les pierres semblent s'écouler jusqu'à l'architrave pour venir lécher les chapiteaux, à la manière de triglyphes qui se seraient transformés en rochers vivants, tandis que de menaçantes stalactites pendent à l'arcade et au tympan. L'ornementation architecturale tout comme sa transcription picturale à l'intérieur, dans laquelle on peut voir une version "rustique" de la grande tradition

81. Bocchi 1591, p. 69 : « La stanza di dentro con disegno di Bernardo Buontalenti è stata ordinata con la volta parimente, e due colonne di fuori che reggono un architrave di forma dorica con somma industria e con grande ingegno. È cosa mirabile il contemplare le gentili e bizzare fantasie che Bernardin Puccetti ha dipinte in questa Grotta, con ordine del Gran Duca Francesco [...]. Egli si mostra adunque la volta in sembiante che rovini, e che per li fessi e per le rotture escano diversi animali, come serpi, uccelli, satiri, e molte piante, che paiono così vere, così naturali, che quasi in verità del fatto recano altrui diletto, ma non senza terrore, posciaché del tutto pare che a terra rovini l'edifizio ».



14

14. Florence, jardin Boboli, Grotta Grande : troisième salle.

italienne de la *quadratura* – celle d'un Mantegna à la Chambre des époux – et de son art des constructions feintes, répondent à la même évocation d'une potentialité organique de la matière : une « architecture de la métamorphose », ainsi que l'a surnommée Detlef Heikamp[82], qui semble revisiter la poétique du *non-finito* présente dans la sculpture de Michel-Ange.

La description de Bocchi se poursuit avec les fresques et les sculptures des parois : « Des paysages lointains et forestiers sont imités [*contrafatti*], avec des montagnards et leurs troupeaux qui semblent effrayés ; des concrétions [*acque congelate*] sont placées avec tant d'artifice, que tout ce qui est représenté apparaît avec son propre relief et ses propres couleurs. Quatre statues de la main du Buonarroti, exécutées pour le tombeau de Jules II, ont déjà été disposées dans ce lieu, et non sans une intention aussi gracieuse que subtile : car ces figures, ébauchées avec un art incroyable et merveilleux, semblent vouloir sortir du marbre pour fuir la ruine qui se trouve au-dessus d'elles, et elle font se remémorer ce que racontent les poètes : lorsque l'humanité fut décimée par le déluge, le monde fut restauré par Deucalion, qui fit sortir les hommes des pierres[83] ».

Tel serait le *concetto* du décor. Heikamp, qui a bien vu l'importance de ce passage, s'est interrogé sur la validité de cette interprétation[84]. Certes, les figures sculptées sur les parois et partiellement couvertes de mosaïques pourraient bien

82. Heikamp 1964.

83. Bocchi 1591, p. 69-70 : « Sono contrafatti paesi lontani e boscarecci con montanari che si mostrano spaventati co' suoi armenti ; si veggono acque congelate con tanto artifizio, che par di vero di rilievo ogni cosa, che con colori è stata effigiata. Quattro statue di mano del Buonarroto, fatte già per la sepoltura di Papa Giulio Secondo, sono state già in questo luogo collocate, e non senza vago e sottile intendimento : perché abbozzate con incredibile e maraviglioso artifizio mostrano queste figure con ogni sforzo di volere uscir del marmo per fuggir la rovina che è loro di sopra, e fanno risovvenire di quello che favoleggiano i poeti, quando estinti gli uomini per lo diluvio, cavando quelli da pietre, fu il mondo da Deucalione restaurato ».

84. Heikamp 1965, en particulier p. 30-34.

être prises dans une pluie torrentielle de boue ; il faut en effet les imaginer animées par un perpétuel ruissellement d'eau[85] et baignées d'une étrange lumière puisque l'oculus au sommet de la voûte, rapproché de celui du Panthéon par Baldinucci, était vitré et servait d'aquarium, le visiteur voyant des poissons nager au-dessus de lui[86]. Mais les bergers et leurs troupeaux sur la gauche, comme les divinités sur la droite, donnent en revanche une impression de sérénité : auraient-ils été instantanément pétrifiés, ou bien le décor doit-il être considéré comme une "plaisanterie", ainsi qu'invitent à le penser le regard sur le spectateur des deux faunes insérés parmi les rochers ?

L'effroi qui est censé saisir le visiteur reposerait sur l'effet de ruine créé par le trompe-l'œil et sur une sorte d'association mentale avec le récit – ovidien[87] – du Déluge. Nous sommes effectivement très près des procédés "expressifs" de la grotte de Galatée. Il faut d'ailleurs remarquer au passage que dans sa biographie de Poccetti, Baldinucci indique que cet élève de Buontalenti travailla également à Pratolino[88] : il n'est donc pas impossible qu'il y ait peint les fresques et le trompe-l'œil de la grotte de Galatée, sous la direction du même Buontalenti. Selon Bocchi, les figures sculptées paraissent ressentir de la peur, comme s'ils étaient des personnages placés au cœur de cette "tragédie" que fut le Déluge ; par "sympathie", selon le phénomène psychologique auquel Giacomini se réfère à la suite d'Aristote pour expliquer la *catharsis*, le visiteur déjà intimidé par l'aspect périlleux de la grotte devrait à son tour être gagné par cette frayeur. Or, davantage qu'une inventivité et une liberté imaginative relevant du *capriccio* (« fantaisies délicates et extravagantes »), le principal critère artistique qui permet à Bocchi de valoriser la réussite du décor est manifestement la ressemblance mimétique (« qui paraissent si vrais, si naturels »), qualité esthétique dont dépend l'illusion qui doit s'opérer sur le spectateur. Voyez comme c'est bien fait ; « belle tromperie », dit de même Guerra à Pratolino. C'est effectivement du théâtre, comme du reste Heikamp en avait eu l'intuition en rappelant l'activité scénographique de Buontalenti, qu'il faut alors rapprocher ce dispositif, et une expression centrale dans le texte, « par leur vraisemblance ils provoquent chez le spectateur du plaisir, mais non sans terreur », nous indique l'une des clés de ce rapport à l'univers théâtral : tout simplement la *Poétique* et sa théorie du plaisir dramatique.

Des générations de philologues et de théoriciens se sont questionnées sur la *catharsis* ; Giacomini, dans la conférence qu'il prononça en 1586 à l'Accademia degli Alterati, au moment même où cette grotte était réalisée, évoquait en particulier le problème du plaisir qui accompagne cette mystérieuse purgation des passions : « Même si le spectateur de la tragédie sait que ce qui est représenté n'est pas vrai, tandis qu'il recourt à l'aide de l'intellect, il n'en est pas moins trompé par l'artificieuse imitation accompagnée d'une douceur illusoire, [...] ressent de la terreur, de la compassion et du chagrin, [...] et éprouve encore d'autres plaisirs ». La tragédie, ajoutait-il, « est agréable grâce à l'imitation[89] ». Jusqu'au XVIIIe siècle, tant que la *mimèsis* règne en maître sur la théorie littéraire et artistique, l'un des propos obsessionnels d'une majorité de discours sur la représentation, théâtrale ou plastique, ceux qui ne cèdent pas à la condamnation platonicienne de l'illusion, tient dans la fiction d'un regard qui se laisserait piéger par ce que lui montre la scène ou l'image[90], selon ce que l'on pourrait appeler le fantasme "plinien" de la vraisemblance mimétique, lequel trouve dans les fameux raisins de Zeuxis l'un de ses paradigmes.

Il s'agit alors de faire croire que l'on croit à ce que l'on voit. Ce qui est en jeu derrière cette duperie de la duperie n'est autre que le plaisir, fondamentalement

85. Sur la technique d'exécution et les canalisations internes de ces sculptures, voir les observations de PIERELLI 1991.

86. BALDINUCCI 1974-1975, vol. II, p. 499 : « Ha questa grotta una grande apertura nel bel mezzo della volta, a simiglianza della Rotonda di Roma ; di tale apertura servissi il Buontalenti per effettuare un suo nuovo concetto, e fu d'accomodare in essa alcuni cristalli, che coprendola tutta, formavano un grosso vaso, dove tenevasi acqua e pesci, i quali da chi era sotto vedeansi entro il medesimo andar vagando, senza togliere alla grotta la necessaria luce ».

87. OVIDE 1969-1972, I, 253-437, vol. I, p. 16-22.

88. BALDINUCCI 1974-1975, vol. III, p. 135 : « L'opere ch'egli dipinse a grottesche furono molte in Firenze e fuori, e fra le prime si annoverano quelle della real villa di Pratolino pel serinisimo granduca Francesco ».

89. GIACOMINI 1972a, p. 364-365 : « lo spettatore de l'atto tragico, benché conosca quello che si rappresenta non esser vero, mentre a l'intelletto ricorre per aiuto, nondimeno, ingannato da l'artifiziosa imitazione da lusinghevole dolcezza accompagnata, [...] sente in sé timore e compassione e pianto ; et [...] prova ancora altri diletti » ; « la tragedia [...] è dilettevole per l'imitazione ».

90. Ce que dit par exemple VASARI 1967, vol. V, p. 281, à propos de la fresque de *La Chute d'Icare* au palais du Te : « La qual invenzione fu tanto bene considerata et immaginata da Giulio, ch'ella par proprio vera ». Que cet illusionnisme doive toute sa saveur à « l'invention » ou à « l'exécution » est un problème central dans la théorie de l'art du XVIe siècle, qui dépasse cependant le cadre de notre analyse.

15

15. Stefano Della Bella, *Vue de la fontaine de l'Apennin à Pratolino*, vers 1652, eau-forte, 24,5 x 37 centimètres. Caen, Musée des Beaux-Arts.

esthétique et certes fort complexe, que donne l'imitation réussie. Aristote lui-même ne manquait pas de le souligner : « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images [*eikonas*] les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres[91] ». La lecture de la grotte que propose Bocchi correspond précisément à un tel principe.

Délices et tourments, ou le jardin comme récit

Les arbres aux épaisses frondaisons, les rochers et les précipices, les cours d'eau tumultueux qui apparaissent dans les fresques de la grotte de Boboli auraient avant tout un caractère générique : il est tout à fait possible d'y voir l'équivalent figuratif d'un *topos* qui, s'il a sans doute connu une fortune plus restreinte que le *locus amoenus*, n'en est pas moins largement présent dans la poésie antique et moderne : le *locus horridus*. Ce dernier semble avoir été principalement introduit par Virgile, par une sorte d'inversion systématique du *locus amoenus*, dans sa description des Enfers au sixième livre de *L'Énéide*. Il y a également recours à propos de la vallée d'Ampsanctus, qui contient une entrée du monde infernal : « Au centre de l'Italie, sous de hautes montagnes, il est un lieu célèbre et dont la renommée a porté le nom en bien des pays, la vallée d'Ampsanctus : pressée sur l'un et l'autre

91. Aristote 1980, 4, 1448b 5-12, p. 43.

de ses versants par le flanc noir d'un bois [*nemoris*] aux feuillages serrés ; au milieu, un torrent fait éclater sur des rochers le fracas de ses tourbillons. Là se voit une caverne pleine d'horreur [*specus horrendum*], les soupiraux du cruel Dis ; un abîme énorme, béant dans une faille de l'Achéron, y découvre des passes empestées où disparut l'Érinys ; l'odieuse divinité soulageait de sa présence le ciel et la terre[92] ». L'environnement montagnard, l'épaisse forêt, le relief escarpé, les rochers, la caverne, le grondement des eaux d'un torrent, chaque élément du *topos* renvoie à une nature sauvage et même hostile à l'homme ; il s'agit bien du double négatif du *locus amoenus*, sous le signe cette fois de l'enfer et non plus du paradis. Il est associé à l'"horreur" au sens latin du terme : un hérissement, un frisson d'effroi, une terreur qui est d'abord d'essence religieuse. La culture médiévale, qui a tellement eu tendance à christianiser Virgile, en hérite : c'est l'espace d'égarement dans lequel Dante, au début de l'*Enfer*, se retrouve projeté, « une forêt obscure car la voie droite était perdue [...], cette forêt féroce et âpre et forte qui ranime la peur dans la pensée ![93] ».

Et c'est sous l'égide de l'Antiquité qu'il semble pleinement réapparaître à la Renaissance, notamment à partir du *Songe de Poliphile*, où il tient un rôle essentiel dans la géographie et la progression du récit. Forêt menaçante des premières pages, val de la Pyramide, ruine du temple de Pluton, cimetière des amants antiques : autant d'éléments qui introduisent, ainsi que l'a souligné Gilles Polizzi en recourant fort pertinemment à un couple central dans l'esthétique de la première moitié du XVIe siècle, une *terribilità* tout en contraste avec la *venustà* du *locus amoenus*, et qui pourrait bien caractériser l'esthétique propre du jardin "maniériste[94]".

Pratolino témoigne amplement de la diffusion de tels motifs, et dans certains cas on ne peut qu'être frappé des convergences assez précises qu'il est possible d'établir avec l'œuvre de Colonna. Lorsque Poliphile contemple l'énorme Pyramide à demi démolie, il fait allusion à Dinocrate[95], l'architecte d'Alexandre, qui avait transformé le mont Athos en figure humaine et dont parle Vitruve dans la préface du deuxième livre du *De architectura*. Il identifie dans le site en ruine les traces de structures de jardins antiques, hippodrome, xyste ou euripe, c'est-à-dire celles qu'un Pline le Jeune avait décrites dans ses lettres. Comme le relève Polizzi, « le chaos s'interprète alors comme l'image du *devenir* historique du jardin, l'effet de la dégradation de la relation entre l'artifice et le naturel[96] » : c'est ce que jouent à montrer les grottes faussement en ruine de Pratolino et de Boboli. Aux abords du monument, le narrateur rencontre « un merveilleux colosse ayant les pieds sans semelles, les jambes creuses et vides, et pareillement tout le reste du corps jusques à la tête qui ne se pouvait regarder sans horreur. [...] Par les cheveux de sa tête, on pouvait monter sur son estomac et de là, entrer en sa bouche par le poil de sa barbe[97] ». Et il s'enfonce alors dans ses entrailles. Un tel géant n'est pas sans rappeler l'*Apennin* de Giambologna (fig. 15, p. 99), montagne anthropomorphe également creusée de galeries et de grottes, et qui par sa taille écrasante peut sembler l'œuvre d'un émule de Dinocrate créée pour le compte d'un nouvel Alexandre[98]. Pénétrant enfin à l'intérieur de la Pyramide, Poliphile est effrayé par un dragon ; dans sa fuite, il ne sait plus s'il ne se trouve pas dans le labyrinthe de Dédale, la caverne de Cacus – l'antre du fils monstrueux de Vulcain où sont accrochées des têtes coupées[99] – ou « en la roche creuse de Polyphème le cruel Cyclope[100] ». Au-delà de cette référence commune, le passage renvoie au principe même de la grotte de Galatée : qui s'avance dans une caverne menaçant de tomber en ruine doit avoir l'impression d'être au milieu de la pire situa-

92. VIRGILE 1977-1980, VII, 563-571, vol. II, p. 104 : « Est locus Italiae medio sub montibus altis, / nobilis et fama multis memoratus in oris, / Ampsancti valles ; densis hunc frondibus atrum / urget utrimque latus nemoris, medioque fragosus / dat sonitum saxis et torto vertice torrens. / Hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis / monstrantur ruptoque ingens Acheronte vorago / pestiferas arepit fauces quis condita Erinys ; / invisum numen terras caelumque levabat » (traduction légèrement modifiée).

93. ALIGHIERI 1992, *Inferno*, I, 2-6, vol. I, p. 24-25 : « una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita [...], esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura ! ».

94. POLIZZI 1998 et 1999.

95. COLONNA 1994, I, 3, p. 32 ; COLONNA 1998, vol. I, p. 29.

96. POLIZZI 1999, p. 86.

97. COLONNA 1994, I, 4, p. 39-40, qui suit d'assez près le texte original (COLONNA 1998, vol. I, p. 35).

98. LAZZARO 1990, p. 149, évoque ce lien possible entre l'*Apennin* et la légende de Dinocrate.

99. VIRGILE 1977-1980, VIII, 190-199, vol. I, p. 125.

100. COLONNA 1994, I, 6, p. 66, et COLONNA 1998, vol. I, p. 63, pour la version italienne (« nella cubiculosa spelunca dil terrifico Cyclope »).

16

16. Bartolomeo Ridolfi (attribué à), *Masque grotesque*, avant 1570. Vérone, jardin Giusti.

tion qui puisse s'imaginer. Même si le cas du *puer mingens* de la Lavandière montre que le *Poliphile* fait bien partie de la "culture" du jardin dans l'Italie du XVIe siècle, il faut voir dans le récit de Colonna, plutôt qu'une source directe à l'invention de certaines grottes ou fontaines de Pratolino, le texte fondateur qui a formulé ou redécouvert l'association entre *locus horridus* et jardin, que la villa de François exploite pleinement.

La grotte va ainsi s'affirmer comme l'un des lieux où se concentre cet imaginaire de l'effroi[101]. D'ailleurs on sent parfois les échos du *specus horrendum* virgilien dans des descriptions pourtant moins littéraires. Ainsi chez Fabio Arditio, dans sa relation de la visite de Grégoire XIII à Caprarola : parmi les caves du palais creusées dans la roche, garnies d'excellents vins, se trouve « une profonde grotte s'ouvrant sous terre dans le tuf, [...] dont les ténèbres et le froid induisent en chacun je ne sais quelle horreur » ; seuls les Suisses de la garde, peut-être attirés par les bons crus, se refusent à quitter les souterrains[102]...

À Boboli, si la première salle se rattache au *locus horridus* par son apparence de ruine et ses paysages alpestres, la dernière abrite au contraire Vénus, entourée sur les parois de feuillages et d'oiseaux sur un fond blanc (fig. 14, p. 97). La voûte s'ouvre à nouveau sur le ciel, mais à travers une *pergola* percée de baies au lieu de rochers menaçant de s'effondrer. La discontinuité iconographique s'explique très bien si l'on prend en compte la double connotation littéraire de la caverne : à la périlleuse pesanteur succède maintenant une légèreté aérienne, à la sombre *terribilità* la *venustà* calme et claire. Le *locus horridus* classique renferme souvent en son sein un *locus amoenus*, les Champs Élysées au cœur de l'enfer ou le bocage de la vallée de Tempé, et le roman médiéval joue sur l'alternance des deux *topoi* dans la dynamique narrative. Le parcours narratif du *Songe de Poliphile* ne procède pas autrement : les premières épreuves du héros sont récompensées par la magnificence des festivités et des jardins entièrement artificiels du royaume d'Éleuthérilide, dont l'imminence est annoncée dans le rire déclenché par le *puer*

101. Pour une mise en perspective de cette idée dans l'histoire des jardins, voir Brunon-Mosser 2014.

102. Arditio 1920, p. 388 : « una profonda grotta sotto terra nel tuffo, che oltre non vi si può troppo fermare [...] et ne l'entrare che si fa in essa par che le tenebre et il freddo inducano nella persona non so che di orrore ; et nondimeno tra gli altri li sguizzari della guardia erano tanto animosi, che discendevano in questa caverna tanto sicuramente et si trattenevano tanto volentieri, che non se ne sapevano partire ».

mingens[103] ; après d'autres ruines et lieux sauvages, l'île de Cythère, règne de Vénus, consacre l'aboutissement de la quête[104].

Mise en scène d'un même renversement, l'opposition des deux pôles de la grotte de Boboli tend ainsi à reconstituer cette succession d'émotions contradictoires qui marque le songe initiatique ou l'aventure chevaleresque[105]. Les aménagements de François Ier de Médicis ne sont pas des cas totalement isolés. À Vérone, Agostino Giusti crée entre 1565 et 1580 un jardin davantage marqué par les expériences d'Italie centrale que par la tradition vénète[106]. Devant le palais, un premier terrain rectangulaire en très légère pente est traversé par une allée principale bordée de cyprès, divisé en *quadri* et décoré de statues et de reliefs antiques. Il s'étend jusqu'au pied d'une falaise, haute de près de 20 mètres ; plutôt que de transformer le site en une succession de terrasses, le projet exploite l'escarpement, où sont construites de nombreuses grottes, dédiées semble-t-il aux cinq sens. La grotte principale, s'ouvrant au bout de l'axe, contenait des paysages peints et des miroirs qui donnaient l'illusion de se trouver à l'intérieur d'un jardin. À l'aplomb de celle-ci, un énorme mascaron en forme de monstre à la terrible dentition – attribué à Bartolomeo Ridolfi – supporte une petite balustrade et sert de belvédère sur le premier niveau (fig. 16, p. 101). Toute la partie supérieure, d'où l'on jouit d'un extraordinaire panorama sur la cité traversée par l'Adige, est à nouveau relativement plane ; autrefois plantée d'herbes aromatiques, elle comprend une *palazzina* dédiée à Vénus. Le parcours ascendant n'est donc pas sans rappeler celui d'un Poliphile[107], et c'est à nouveau la déclinaison du *locus amoenus* et du *locus horridus* qui lui sert de fil conducteur.

Le milieu florentin pourrait offrir d'autres exemples que la grotte de Boboli où une telle alternance d'atmosphères, créées à l'aide des connotations poétiques de l'iconographie, serait susceptible de donner une qualité narrative ou dramaturgique au parcours du jardin. Le *bosco regio* inventé par Del Riccio l'illustre bien : les deux grottes où sont représentées au moyen d'automates des histoires de suicide, la fin tragique de Pyrame et Thisbé[108] puis l'agonie de Cléopâtre, sont suivies par une grotte munie d'engins hydrauliques musicaux ; une lanterne et des fenêtres rendront l'espace lumineux et le dominicain annonce d'emblée : « La sixième grotte doit être joyeuse pour ne pas donner trop d'angoisse aux pauvres demoiselles qui ont vu les deux précédentes, lesquelles sont fort tristes[109] ».

Ce jeu d'opposition se retrouve également dans un épisode pittoresque de la vie culturelle sous le règne de François, la fête nocturne organisée en 1578 aux Orti Oricellari, le jardin du palais Rucellai de la via della Scala, que Bianca Cappello avait acheté cinq ans plus tôt et que le grand-duc fréquentait assidûment. Cette mascarade, prévue pour le passage de son frère Vittorio à Florence, est rapportée par un texte à peu près contemporain, l'*Avvenimento ridicoloso in materia di spiriti succeduto nel giardino della Signora Bianca Cappello*, pièce tirée d'un recueil de nouvelles dû à un imitateur de Boccace d'origine vénitienne, Celio Malespini[110]. Lors des préparatifs, une fosse est creusée puis recouverte de quelques planches et de pelouse ; mis au courant, le grand-duc fait disposer dans une loggia destinée à l'hivernage des agrumes la table d'un banquet et une petite grotte où se placeront des musiciens. Le soir venu, la cour se promène dans le jardin. Apparaît le Négromante, qui commence d'étranges incantations ; des fumigations fétides se répandent et bientôt des démons poussent d'affreux hurlements. Le conducteur de ces rites finit par mettre le feu à une charge explosive et, frappant du pied, précipite dans la trappe le prince et les autres participants, qui croient tomber en enfer. Mais des jeunes filles les conduisent alors à la loggia illuminée et parfumée d'odeurs suaves, où ils dînent en écoutant des madrigaux chantés

103. Voir sur ce point Colonna 1998, vol. ii, p. 687, note 1.

104. Je renvoie de nouveau à Polizzi 1998 et 1999.

105. Voir Brunon 2004.

106. Voir les excellents travaux d'Azzi Visentini 1984, et 1990, p. 578-585, ainsi que sa notice dans *Il giardino veneto* (Azzi Visentini 1988, p. 110-113), sur lesquels s'appuie la suite du paragraphe. L'agencement topographique du jardin reste aujourd'hui relativement bien conservé.

107. On pourrait d'ailleurs voir dans la grotte centrale l'équivalent des jardins entièrement artificiels du royaume d'Éleuthérilide, et dans le masque celui de la tête de Méduse qui décore la Pyramide.

108. Ovide 1969-1972, iv, 55-166, vol. i, p. 98-101.

109. Del Riccio 1981, fol. 86v, p. 119 : « La sesta grotta deve essere allegra per non dar tanta angoscia alle povere femminuccie che hanno visto le due passate molto meste ». Pour le détail de ces grottes voir Brunon 2008, appendice 2 (iv, 4-6), p. 788.

110. Voir Berti 1967, p. 144-146; Mourlot 1977, p. 321-323; Bartoli-Contorni 1991, p. 21-24, où le texte est reproduit dans sa quasi intégralité. « Aventurier », Celio Malespini avait été impliqué dans l'assassinat à Florence en août 1572 de Pietro Bonaventuri, le mari de Bianca Cappello coupable d'adultère ; il publia à Venise en 1580 une édition pirate de la *Jérusalem délivrée* (Berti 1967, p. 290 et 305).

17

17. Giovanni Guerra, *Parnasse à Pratolino*, vers 1598, plume, encre brune et aquarelle, 22,8 x 32,9 centimètres. Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

par des voix angéliques. Cependant, lorsqu'à la fin du concert les convives s'apprêtent à se retirer en saluant leur hôte, un grondement terrible disperse la foule dans le jardin.

La fête, où l'ouïe et l'odorat sont soumis à des sensations extrêmes et dont les deux étapes matérialisent parfaitement le contraste entre *locus horridus* et *locus amoenus*, accentue en quelque sorte l'oscillation de l'effroi à l'allégresse. Elle n'est pas sans sentir le soufre : en 1574-1575, l'archevêque de Pise, Pietro Iacopo Bordone, avait dû faire face à plusieurs cas de possession dans un couvent féminin ; il consulta deux professeurs de l'Université, Andrea Cesalpino et Francesco de' Vieri, lequel publia l'année suivante un *Discorso intorno a' demonii, volgarmente chiamati spiriti* – dédié précisément à Bianca Cappello –, où il démontre sur un plan métaphysique l'existence des démons[111]. Démons célestes et sirènes ne cesseront pourtant pas de hanter les spectacles médicéens, comme lors des fameux intermèdes de 1589, dont l'arrière-plan conceptuel se révèle fortement lié à l'hermétisme ficinien[112]. Luciano Berti a justement reconnu comme l'une des constantes de la scénographie ce couple de la terreur et de l'allégresse orchestré dans la fête de 1578, en suggérant que Buontalenti en ait été le véritable « metteur en scène[113] », encore que le récit, doit-on noter, fasse la part belle au grand-duc dans l'idée du divertissement. Les six intermèdes à l'*Amico fido* donnés en 1586 aux Offices jouent sur toutes les nuances de la grotte : de « l'effroyable caverne pleine d'horribles feux », image de l'enfer, à « l'antre souterrain » d'où sortent Zéphyr et Flore pour métamorphoser une campagne désolée par l'hiver en un jardin de délices, et à la grotte pastorale s'ouvrant dans une montagne boisée au dernier intermède[114]. Avec leurs changements de décors à vue et leur thématique fondée sur la déclinaison des quatre éléments, bien plus simple que les subtiles allusions du spectacle organisé trois ans plus tard, il s'agit sans nul doute de l'un des grands précédents aux effets de la scénographie baroque et de ses machineries compliquées, quand l'opposition de l'horreur infernale et des joies paradisiaques deviendra pratiquement banale dans la dramaturgie de l'opéra[115].

111. Vieri 1576.

112. Voir Morel 1991, p. 292-303.

113. Berti 1967, p. 144. On pourrait ajouter que l'architecte avait déjà travaillé pour Bianca Cappello en restructurant sa résidence de la via Maggio au début des années 1570 (voir Fara 1995, p. 59 et 106-107, fig. 161-164), où le motif de la chauve-souris introduit à la base des fenêtres préfigure même l'atmosphère "démoniaque" de la mascarade.

114. Baldinucci 1974-1975, vol. ii, p. 512-516 : « un'orrida caverna piena d'orribilissimi fuochi » ; « una sotterranea spelonca ». Voir à ce sujet Mourlot 1977, p. 311-331.

115. Mais, en amont, cette dichotomie théâtrale s'enracine aussi dans la tradition médiévale, comme l'a souligné Beijer 1956.

On ne saurait passer sous silence l'évidente affinité entre l'atmosphère des intermèdes florentins et celle créée sous la direction du même Buontalenti dans la villa de François. Mais, encore une fois, nul n'est totalement dupe : la « douceur illusoire » dont parle Giacomini est affaire de projection imaginaire, c'est-à-dire de "convention" théâtrale, de ce pacte implicite que le public signe en entrant dans la salle : le théâtre « n'est peut-être pas plus illusion que réduction de l'illusion », rappelle le psychanalyste Octave Mannoni[116]. On pourrait alors distinguer différents degrés d'intensité dans les émotions "théâtrales" que procure un jardin comme Pratolino. Par exemple, la grotte de Galatée joue sur l'ambiguïté du lieu où se trouve le spectateur : il est à la fois placé devant une "scène", celle que jouent les automates dans la niche du fond, et lui-même plongé dans un espace de représentation, le décor en trompe-l'œil qui l'environne. En revanche, le petit hémicycle qui donne sur le Parnasse, espace extérieur et non plus fermé, lui permet de faire une halte ; il s'agit, comme le note Guerra (fig. 17, p. 103), d'un « théâtre commode pour les spectateurs afin de voir aussi bien que d'entendre l'harmonie[117] », soit la musique exécutée par un orgue hydraulique. Dans la fraîcheur reposante de l'ombre des arbres, avant que celle plus pernicieuse des *scherzi d'acqua* ne reprenne le jeu incessant de l'immersion, le petit spectacle apparaît paradoxalement comme un "entracte" à l'intérieur de ce grand théâtre qu'est Pratolino.

Dans ce panorama des émotions liées à l'expérience du jardin, je dois laisser de côté l'émerveillement (*meraviglia*), dans la mesure où il est moins conçu comme émotion que comme réaction cognitive à un phénomène dont les causes nous échappent, conformément au *thaumaston* aristotélicien[118]. Il faudrait en outre passer en revue d'autres lieux exemplaires, tels que le Sacro Bosco de Bomarzo. Quoi qu'il en soit, on doit souligner que les émotions contrastées que doit susciter le jardin composent un concert réglé par un système subtil de références expressives : elles répondent à une *poétique*. Si elles sont véritablement *ludiques*, c'est qu'elles reposent sur ce que la théorie littéraire nomme depuis Samuel Coleridge la « suspension volontaire de l'incrédulité » (*willing suspension of disbelief*) : le plaisir de l'illusion consentie, comme au théâtre, ainsi que le montrent les fêtes de cour et les intermèdes orchestrés par Bernardo Buontalenti, le génial concepteur de Pratolino.

116. Mannoni 1969, « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », p. 183. Sur cette question dans la culture de la Renaissance, voir Jones-Davies 1983.

117. « Teatro commodo a li spettatori così per vista come per udire l'armonia ».

118. Voir Brunon 2008, p. 315 *sq*.

Bibliographie

Acidini Luchinat-Galletti 1992
Cristina Acidini Luchinat, Giorgio Galletti, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Pacini, Ospedaletto 1992.

Acidini Luchinat-Garbero Zorzi 1991
Boboli 90. Atti del Convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino, sous la direction de Cristina Acidini Luchinat, Elvira Garbero Zorzi, Edifir, Florence 1991, 2 vol.

Alberti 1966
Leon Battista Alberti, *L'architettura* [*De re aedificatoria*], éd. et traduction italienne de Giovanni Orlandi, introduction et notes de Paolo Portoghesi, Il Polifilo, Milan 1966, 2 vol.

Alberti 1992
Leon Battista Alberti, *De la peinture / De pictura*, [éd. Cecil Grayson], traduction de Jean Louis Schefer, Macula-Dédale, Paris 1992 (rédigé en 1435).

Alberti 2015
Francesca Alberti, *La peinture facétieuse*.

Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret, Actes Sud, Arles 2015.

Alighieri 1992
Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, éd. Giorgio Petrocchi, traduction de Jacqueline Risset, Flammarion, Paris 1992, 3 vol. (rédigé entre 1303 et 1321).

Añón Feliú 1998
Felipe II : el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo xvi, sous la direction de Carmen Añón Feliú, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998 (Actes du colloque d'Aranjuez, 1998).

Arditio 1920
Fabio Arditio, « Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia », dans *Documenti sul barocco in Roma*, éd. Johannes Albertus Franciscus Orbaan, Società Romana di Storia Patria, Rome 1920 (rédigé en 1578), p. 365-418.

Aristote 1980
Aristote, *La Poétique*, éd. et traduction de Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Éditions du Seuil, Paris 1980.

Aristote 2000
Aristote, *Petits Traités d'histoire naturelle* (*Parva naturalia*), traduction, introduction et notes de Pierre-Marie Morel, Flammarion, Paris 2000.

Avery 1987
Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Phaidon-Christie's, Oxford 1987.

Avery 1991
Charles Avery, « The "Garden called Bubley". Foreign impressions from Florentine gardens and a new discovery relating to Pratolino », dans Acidini Luchinat-Garbero Zorzi 1991, vol. i, p. 147-154.

Avery-Radcliffe 1978
Giambologna, 1529-1608, Sculptor of the Medici, sous la direction de Charles Avery-Anthony Radcliffe, Arts Council of Great Britain, Londres 1978.

Azzi Visentini 1984
Margherita Azzi Visentini, « Il Giardino Giusti di Verona », dans *Il giardino come labirinto della storia. Convegno internazionale, Palermo, 14-17 aprile 1984. Raccolta degli atti*, Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini, Palerme [1984], p. 177-181.

Azzi Visentini 1988
Il giardino veneto. Storia e conservazione, sous la direction de Margherita Azzi Visentini, Electa-Regione del Veneto, Milan 1988.

Azzi Visentini 1990
Margherita Azzi Visentini, « La grotta nel giardino veneto del Cinquecento », dans *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, sous la direction de Giuseppe Morganti, École française de Rome-Soprintendenza Archeologica di Roma, Rome 1990 (actes du colloque de Rome, 28-30 novembre 1985), p. 561-585.

Bachelard 1993
Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie générale française, Paris 1993 (première édition 1942).

Baldinucci 1974-1975
Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728)*, éd. Ferdinando Ranalli, réimpression éditée par Paola Barocchi, Studio per Edizioni Scelte, Florence 1974-1975, 7 vol.

Ballerini-Medri 1999
Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa, sous la direction d'Isabella Lapi Ballerini, Litta Maria Medri, Centro Di, Florence 1999.

Baltrušaitis 1995
Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes. Les perspectives dépravées-1*, Flammarion, Paris 1995 (première édition 1957, mise à jour 1983).

Barocchi, 1971-1977
Scritti d'arte del Cinquecento, éd. Paola Barocchi, Riccardo Ricciardi, Milan-Naples 1971-1977, 3 vol.

Barolsky 1978
Paul Barolsky, *Infinite Jest. Wit and humor in Italian Renaissance art*, University of Missouri Press, Londres-Columbia (mo) 1978.

Bartoli-Contorni 1991
Leandro Maria Bartoli, Gabriella Contorni, *Gli Orti Oricellari a Firenze. Un giardino, una città*, Edifir, Florence 1991.

Beijer 1956
Agne Beijer, « Visions célestes et infernales dans le théâtre du Moyen-Âge et de la Renaissance », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, sous la direction de Jean Jacquot, Éditions du cnrs, Paris 1956-1975, 3 vol., vol. i, 1956, p. 405-417.

Berti 1967
Luciano Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Edam, Florence 1967.

Bocchi 1591
Francesco Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di Pittura, di Scultura, di Sacri Tempii, di Palazzi i più notabili artifizii et più preziosi si contengono*, Florence 1591.

Borghini 1584
Raffaello Borghini, *Il Riposo. In cui della pittura e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori e Scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione ; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Giorgio Marescotti, Florence 1584.

Brook 1991
Anthea Brook, « Sixteenth Century "Genre" Statuary in Medici Gardens and Giambologna's Fontana del Villano », dans Acidini Luchinat-Garbero Zorzi 1991, vol. i, p. 113-130.

Brunon 1998
Hervé Brunon, « Les mouvements de l'âme : émotions et poétique du jardin

maniériste », dans Añón Feliú 1998, p. 103-136.

Brunon 1999
Hervé Brunon, « (D)écrire le paysage : un éloge du lac de Garde au xvie siècle. Contribution à une archéologie de l'arpentage », *Les Carnets du paysage*, 4, 1999, p. 114-129.

Brunon 2002
Hervé Brunon, « L'orizzonte enciclopedico : la catalogazione del sapere nel 'giardino di memoria' di Agostino Del Riccio », dans *Il giardino e la memoria del mondo*, sous la direction de Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Antonella Pietrogrande, Leo S. Olschki, Florence 2002, p. 59-75.

Brunon 2004
Hervé Brunon, « Du *Songe de Poliphile* à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage », *Polia. Revue de l'art des jardins*, 2, 2004, p. 7-26.

Brunon 2008
Hervé Brunon, *Pratolino : imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du xvie siècle*, 2008 (édition numérique, en ligne sur tel.archives-ouvertes.fr; thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2001).

Brunon 2018
Hervé Brunon, « Conjurer la mélancolie, ou la physiologie de l'allégresse dans l'Italie de la Renaissance », *Histoire culturelle de l'Europe*, 3, 2018 (édition numérique, en ligne sur unicaen.fr/mrsh/hce).

Brunon 2023
Hervé Brunon, « L'eau et l'imaginaire corporel dans les jardins italiens au xvie siècle », *Les Carnets du paysage*, 41, 2023.

Brunon-Mosser 2014
Hervé Brunon, Monique Mosser, *L'Imaginaire des grottes dans les jardins européens*, Hazan, Paris 2014.

Caillois 1967
Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, Gallimard, Paris 1967 (première édition 1958).

Chastel 1988
André Chastel, *La Grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Le Promeneur, Paris 1988.

Coffin 1991
David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton University Press, Princeton (nj) 1991.

Colonna 1994
Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, éd. Gilles Polizzi, traduction de Jean Martin, Imprimerie Nationale, Paris 1994 (édition originale J. Kerver, Paris 1546).

Colonna 1998
Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, fac-similé, traduction italienne et commentaire de Marco Ariani, Mino Gabriele, Adelphi, Milan 1998, 2 vol. (édition originale Aldo Manuzio, Venise 1499).

Cranz 1976
F. Edward Cranz, « The Renaissance Reading of the *De Anima* », dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, Vrin, Paris 1976 (actes du colloque de Tours, juillet 1973), p. 359-376.

Del Riccio 1981
Agostino Del Riccio, « Del giardino di un re », éd. Detlef Heikamp, dans *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, sous la direction de Giovanna Ragionieri, Leo S. Olschki, Florence 1981, p. 65-123.

Deonna 1958
Waldemar Deonna, « Fontaines anthropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant "mingens" », *Genava*, n.s., vi, 1958, p. 239-296.

Dezzi Bardeschi-Vezzosi 1985
Il ritorno di Pan. Ricerche e progetti per il futuro di Pratolino, sous la direction de Marco Dezzi Bardeschi, Alessandro Vezzosi, Alinea, Florence 1985.

Fara 1995
Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti*, Electa, Milan 1995.

Freud 1968
Sigmund Freud, *Métapsychologie*, traduction de Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris 1968 (édition originale 1915).

Galien 1995
Galien, *L'Âme et ses passions. Les passions et les erreurs de l'âme. Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, traduction de Vincent Barras, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand, Les Belles Lettres, Paris 1995.

Galletti 1999
Giorgio Galletti, « La genesi della Grotta Grande di Boboli », dans Ballerini-Medri 1999, p. 228-239.

Giacomini 1597
Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini, *Orationi e discorsi*, Sermartelli, Florence 1597.

Giacomini 1972a
Lorenzo Giacomini, « De la purgazione della tragedia » (discours prononcé en 1586), dans Giacomini 1597, p. 29-52, édité dans *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, éd. Bernard Weinberg, Gius. Laterza & Figli, Bari 1970-1974, 4 vol., vol. iii, 1972, p. 345-371.

Giacomini 1972b
Lorenzo Giacomini, « Del furor poetico » (discours prononcé en 1587), dans Giacomini 1597, p. 53-73, édité dans *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, éd. Bernard Weinberg, Gius. Laterza & Figli, Bari 1970-1974, 4 vol., vol. iii, 1972, p. 421-444.

Gombrich 1971
Ernst H. Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, traduction de Guy Durand, Gallimard, Paris 1971 (édition originale 1960).

Goyet 1996
Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Honoré Champion, Paris 1996.

Graziani 1989
Françoise Graziani, « Le *concetto*

dans le sonnet », dans *Le Sonnet à la Renaissance*, sous la direction d'Yvonne Bellenger, Aux Amateurs de livres, Paris 1989 (actes du colloque de Reims, 17-19 janvier 1986), p. 103-109.

Graziani 1996
Françoise Graziani, « Le miracle de l'art : le Tasse et la poétique de la meraviglia », *Revue des études italiennes*, xlii, 1-2, 1996, p. 117-139.

Gurrieri-Chatfield 1972
Francesco Gurrieri, Judith Chatfield, *Boboli Gardens*, Edam, Florence 1972.

Harvey 1975
Ruth E. Harvey, *The Inward Wits. Psychological theory in the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute-University of London, Londres 1975.

Heikamp 1964
Detlef Heikamp, « L'architecture de la métamorphose », *L'Œil*, 114, juin 1964, p. 2-9.

Heikamp 1965
Detlef Heikamp, « La Grotta Grande del giardino di Boboli », *Antichità viva*, iv, 4, 1965, p. 27-43.

Heikamp 2003
Detlef Heikamp, « L'interno della Grotta Grande del Giardino di Boboli », dans *Palazzo Pitti : la reggia rivelata*, sous la direction de Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Vincenzo Saladino, Giunti, Florence-Milan 2003, p. 446-475.

Heikamp 2006
Detlef Heikamp, « Il Nano Morgante nel giardino pensile degli Uffizi », dans *Giambologna : gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, sous la direction de Beatrice Paolozzi Strozzi, Demetrios Zikos, Giunti, Florence 2006, p. 294-301.

Holderbaum 1956
James Holderbaum, « A Bronze by Giovanni Bologna and a Painting by Bronzino », *Burlington Magazine*, xcviii, 1956, p. 439-445.

Horace 1978
Horace, *Épîtres*, éd. et traduction de François Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris 1978.

Jones-Davies 1983
Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance, sous la direction de Marie-Thérèse Jones-Davies, Jean Touzot, Paris 1983.

Keutner 1956
Herbert Keutner, « Der Giardino Pensile der Loggia dei Lanzi und seine Fontäne », dans *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Mann, Berlin 1956, p. 240-251.

Klein 1983
Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, éd. André Chastel, Gallimard, Paris 1983 (première édition 1970).

Kuwakino 2011
Koji Kuwakino, *L'architetto sapiente. Giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il xvi e il xvii secolo*, Leo S. Olschki, Florence 2011.

Lazzaro 1990
Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden. From the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century central Italy*, Yale University Press, New Haven (ct)-Londres 1990.

Lorris-Meun 1992
Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et traduction de Armand Strubel, Librairie générale française, Paris 1992 (rédigé vers 1230-1270).

Mannoni 1969
Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Éditions du Seuil, Paris 1969.

Medri 1999
Litta Maria Medri, « Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta Grande nel Giardino di Boboli », dans Ballerini-Medri 1999, p. 215-227.

Meyer 1991
Michel Meyer, *Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Librairie générale française, Paris 1991.

Monga 1983
[Anonyme], *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile*, éd. Luigi Monga, Slatkine, Genève 1983 (rédigé en 1588-1589).

Montaigne 1983
Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, éd. Fausta Garavini, Gallimard, Paris 1983 (rédigé en 1580-1581).

Morel 1991
Philippe Morel, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*, Académie de France à Rome-École française de Rome, Rome 1991.

Morel 1998
Philippe Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au xvie siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Macula, Paris 1998.

Morgan 2016
Luke Morgan, *The Monster in the Garden. The grotesque and the gigantic in Renaissance landscape design*, Univeristy of Pennsylvania Press, Philadelphie (pa) 2016.

Moryson 1907-1908
Fynes Moryson, *An Itinerary Containing his Ten Yeeres Travell*, James Maclehose and Sons, Glasgow 1907-1908, 4 vol. (édition originale 1617).

Moss 2002
Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, traduction sous la direction de Patricia Eichel-Lojkine, Droz, Genève 2002 (édition originale 1996).

Mourlot 1977
Élisabeth Mourlot, « "Artifice naturel" ou "nature artificielle" : les grottes médicéennes dans la Florence du xvie siècle », dans Danielle Boillet, José Guidi, Alain Godard, Élisabeth Mourlot,

Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance. II-Le courtisan travesti, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1977, p. 303-342.

Murutes 1973
Harry Murutes, « Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's *Adrians* », *Burlington Magazine*, cxv, 845, 1973, p. 518-525.

Ovide 1969-1972
Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. et traduction de Georges Lafaye, Les Belles Lettres, Paris 1969-1972, 3 vol.

Park 1988
Katharine Park, « The Organic Soul », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, sous la direction de Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler, Jill Kraye, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1988, p. 464-484.

Parrochia 1997
Daniel Parrochia, *Météores : essai sur le ciel et la cité*, Champ Vallon, Seyssel 1997.

Pichot 1993
André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, Gallimard, Paris 1993.

Pierelli 1991
Louis D. Pierelli, *La Camera degli Prigioni nella Grotta Grande. Modi e materiali della decorazione*, dans Acidini Luchinat-Garbero Zorzi 1991, vol. I, p. 57-66.

Polizzi 1998
Gilles Polizzi, « Les paysages erotomachiques : éléments d'une grammaire du jardin maniériste », dans Añón Feliú 1998, p. 335-362.

Polizzi 1999
Gilles Polizzi, « Poliphile ou les combats du désir », dans *Le Jardin, notre double. Sagesse et déraison*, sous la direction d'Hervé Brunon, Autrement, Paris 1999, p. 81-100.

Rava 1970
Carlo Enrico Rava, « Hellbrunn : una Pratolino del Nord », *Antichità viva*, IX, 3, 1970, p. 27-45.

Ricc. 2312
[Description anonyme de Pratolino], « Non lunge da Firenze [...] lietissima Primavera », Florence, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 2312, fol. 125r-131r (rédigé vers 1588 ; numérisé sur echo.mpiwg-berlin.mpg.de/content/pratolino/sources).

Sgrilli 1742
Bernardo Sansone Sgrilli, *Descrizione della Regia Villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*, Stamperia Granducale, Florence 1742.

Soderini 1902-1907
Giovanvettorio Soderini, *Opere*, éd. Alberto Bacchi della Lega, Romagnoli dell'Acqua, Bologne 1902-1907, 4 vol.

Tervarent 1956
Guy de Schoutheete de Tervarent, « L'origine des fontaines anthropomorphes », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts-Académie royale de Belgique*, XXXVIII, 1956, p. 122-129.

Testa 1991
Fausto Testa, *Spazio e allegoria nel giardino manierista. Problemi di estetica*, La Nuova Italia, Florence 1991.

Thompson 1976
Billie Gene Fischer Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli, 1529-1599*, Ann Arbor-Londres 1976 (thèse de doctorat, University of Michigan, University Microfilms International).

Tolomei 1978
Claudio Tolomei, « Lettera a Giambattista Grimaldi » (datée du 26 juillet 1543), dans *Fons Sapientiae. Renaissance garden fountains*, sous la direction d'Elisabeth B. MacDougall, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington (DC) 1978, p. 12-14.

Vasari 1967
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, éd. Paola Della Pergola, Luigi Grassi, Giovanni Previtali, Aldo Rossi, Istituto Geografico De Agostini, Novare 1967, 9 vol. (édition originale Giunti, Florence 1568).

Vezzosi 1986
Il concerto di statue, sous la direction d'Alessandro Vezzosi, Alinea, Florence 1986.

Vieri 1576
Francesco de' Vieri, *Discorso intorno a' demonii, volgarmente chiamati spiriti*, traduit du latin par Pietro Gambarelli, Bartolomeo Sermatelli, Florence 1576.

Vieri 1586
Francesco de' Vieri, *Discorsi delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore*, Giorgio Marescotti, Florence 1586.

Virey 1999
Claude-Énoch Virey, *Vers itinéraires. Allant de France en Italie. 1592. Allant de Venise à Rome. 1593*, éd. Anna Bettoni, Société des Textes Français Modernes, Paris 1999.

Virgile 1977-1980
Virgile, *L'Énéide*, éd. et traduction de Jacques Perret, Les Belles Lettres, Paris 1977-1980, 3 vol.

Weinberg 1970-1774
Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, éd. Bernard Weinberg, Laterza, Bari 1970-1974, 3 vol.

Wiles 1933
Bertha Harnes Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1933.

Zangheri 1979
Luigi Zangheri, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Gonelli, Florence 1979, 2 vol.

Riassunti / Summaries / Résumés / Zusammenfassungen

George Brocklehurst
Convivial Humanism: Giovanni Pontano on scholarship as virtuous play

This article investigates two concepts of Giovanni Pontano's late philosophy, that of 'conviviality' (*conviventia*) detailed in his collection of treatises on the social virtues (1498) and that of graceful playfulness in personal relations (*facetudo*) from the *De sermone* (1502). Both these virtues, which were coined by Pontano, capture the playful and informal character of his scholarly practice. For Pontano the good of being a scholar consists in enjoying recreation with other scholars. This article proposes to examine Pontano's late philosophical production as evidence for the socio-intellectual practices of his sodality.
The concepts of conviviality and graceful playfulness, articulated within the framework of Pontano's Aristotelian training, reflect this humanist's conception of scholarship as a ludic practice.

Umanesimo conviviale: Giovanni Pontano sull'erudizione come gioco virtuoso

Questo articolo indaga due concetti della tarda filosofia di Giovanni Pontano, quello di "convivialità" (*conviventia*) illustrato nella sua raccolta di trattati sulle virtù sociali (1498) e quello della leggiadra giocosità nelle relazioni personali (*facetudo*) dal *De sermone* (1502). Entrambe queste virtù, che furono coniate da Pontano, colgono il carattere giocoso e informale della sua pratica accademica. Per Pontano il bene dell'essere uno studioso consiste nel divertirsi con altri studiosi. Questo articolo si propone di esaminare la tarda produzione filosofica di Pontano come prova delle pratiche socio-intellettuali del suo sodalizio. I concetti di convivialità e di leggiadra giocosità, articolati nell'ambito della formazione aristotelica di Pontano, riflettono la concezione umanistica dell'erudizione come pratica ludica.

Geselliger Humanismus: Giovanni Pontano über Gelehrsamkeit als virtuoses Spiel

Im Beitrag werden zwei Konzepte aus dem philosophischen Spätwerk Giovanni Pontanos untersucht, nämlich das in seiner Sammlung von Traktaten zu den gesellschaftlichen Tugenden (1498) erläuterte Konzept der „Geselligkeit" (*conviventia*) und das der graziösen Verspieltheit (*facetudo*) aus der Schrift *De sermone* (1502). Beide Tugenden, für die Pontano die Begriffe prägte, reflektieren das Spielerische und Informelle seiner Gelehrtentätigkeit. Das Gute am Gelehrtendasein ist für Pontano die Freude an der Erholung zusammen mit anderen Gelehrten. Der Beitrag untersucht Pontanos philosophisches Spätwerk als Quelle für die sozio-intellektuellen Praktiken seines Kreises.
Die im Rahmen der aristotelischen Ausbildung Pontanos dargestellten Konzepte der Geselligkeit und graziösen Verspieltheit reflektieren seine Auffassung der humanistischen Gelehrsamkeit als ludische Praxis.

Hervé Brunon
Allégresse, rire et effroi : les émotions ludiques dans la poétique des jardins italiens de la seconde moitié du XVIe siècle

À la Renaissance, les émotions ont été un terrain privilégié pour des discours théoriques que nous rattacherions aujourd'hui à deux grandes sphères : ce qui touchait à l'"esthétique", à une pensée de la représentation littéraire et artistique et du plaisir qu'elles provoquent, telle que la construisaient la poétique, la rhétorique et la théorie de l'art, n'était pas forcément séparé – comme l'atteste le cas de Lorenzo Giacomini – d'une "psychologie" qui demeurait intégrée dans le champ plus vaste de la médecine et, d'une manière générale, de ce que l'on appelait alors la "philosophie naturelle". Les modèles poétiques du rapport affectif au paysage (*locus amoenus* et *locus horridus*) se révèlent en fait conditionner la portée émotionnelle du jardin, les *affetti* ou états mentaux qu'il doit favoriser, sur lesquels insistent volontiers les témoignages contemporains. L'allégresse se double du rire, plus ou moins ambigu, dans le cas des représentations prosaïques et parodiques de scènes de genre et de l'immersion parfois violente que provoquent les *scherzi d'acqua*. Toutefois, dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'atmosphère du jardin oscille désormais entre *diletto* et *terrore*, accordant le plaisir de l'effroi comme à la Grotta Grande de Boboli. Si les émotions contrastées que doit susciter le jardin sont "ludiques", c'est qu'elles reposent sur ce que la théorie littéraire nomme la « suspension volontaire de l'incrédulité » : le plaisir de l'illusion consentie, comme au théâtre, ainsi que le montrent les fêtes de cour et les célèbres intermèdes florentins orchestrés par Bernardo Buontalenti, le génial concepteur de Pratolino.

Joy, laughter and horror: playful emotions in the poetry of Italian gardens of the second half of the 16th century

During the Renaissance era, emotions were a favoured territory for the theoretical discussions that we would today link to two main spheres: one related to 'aesthetics,' to a concept of literary and artistic representation and the pleasure that they arouse, as created by poetry, rhetoric and the theory of art, which was not necessarily separate – as shown by the case of Lorenzo Giacomini – from a 'psychology' which remained an integral part of the wider field of medicine; and the other, generally speaking, to what was then called 'natural philosophy'. The poetic models of a sentimental bond with the landscape (*locus amoenus* and *locus horridus*) in effect influence the emotional impact of the garden, the affections (*affetti*) or states of mind that it should encourage, on which the contemporary testimonies eagerly insist. Joy is accompanied by more or less equivocal laughter in the case of prosaic and parodic representations of genre scenes and of the sometimes violent drenching brought about by the water features (*scherzi d'acqua*). By the second half of the 16th century, however, the atmosphere of the garden fluctuated between delight (*diletto*) and terror (*terrore*), giving the pleasure of horror as in the Grotta Grande in the Boboli gardens. While the contrasting emotions that the garden should arouse are 'playful,' they are based on what literary theory calls the 'voluntary suspension of incredulity:' the pleasure of a permitted illusion, as in the theatre, as shown in court festivities and the famous Florentine interludes orchestrated by Bernardo Buontalenti, the brilliant designer of Pratolino.

Freude, Scherz und Schrecken: spielerische Emotionen in der Poetik italienischer Gärten aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts

In der Renaissance waren Emotionen ein beliebtes Spielfeld für theoretische Diskurse, die wir heute zwei großen Sphären zurechnen würden. Das, was mit „Ästhetik" zu tun hatte, einem Sinn für die literarische und künstlerische Darstellung und den daraus resultierenden Genuss in der Form, wie Ästhetik sich aus Poetik, Rhetorik und Kunsttheorie aufbaut, war, wie der Fall von Lorenzo Giacomini zeigt, nicht notwendigerweise getrennt von einer „Psychologie", die auf dem weiteren Gebiet der Medizin und ganz allgemein von dem, was man damals als Naturphilosophie bezeichnete, angesiedelt war. Die poetischen Modelle der affektiven Beziehung

zur Landschaft (*locus amoenus* und *locus horridus*) sind der Rahmen für die emotionale Dimension des Gartens, die zu erreichenden *affetti* bzw. Geisteszustände, über die sich Zeitgenossen nur allzu gern ausließen. Zur Freude gesellt sich mehr oder minder zweideutig der Scherz im Falle der prosaischen und parodistischen Darstellungen von Genrebildern und der gelegentlich heftigen Effekte der *scherzi d'acqua*. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts schwankt die Atmosphäre von Gärten allerdings zwischen *diletto* und *terrore* und bereitet dem Besucher Vergnügen und Schrecken wie in der Grotta Grande im Boboli-Garten. Wenn nun die entgegengesetzten Gefühle, die Gärten erregen sollen, „ludisch" sind, dann beruht dies auf der literarischen Theorie der „willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit", dem Genuss der als solche akzeptierten Illusion wie im Theater, so wie dies auch die Hoffeste und die berühmten Florentiner Intermedien zeigen, die von Bernardo Buontalenti, dem genialen Schöpfer von Pratolino, orchestriert wurden.

Eleonora Gamba
Il compleanno di un patrizio veneziano alla fine del secolo XV fra divertimento ed erudizione: la testimonianza del De ludo talario *di Leonico Tomeo*

Il contributo propone una lettura analitica del dialogo *Samnutus, sive de ludo talario* dell'umanista Niccolò Leonico Tomeo, pubblicato nel 1524 nella raccolta dei *Dialogi*, ma redatto negli ultimi anni del Quattrocento. Ambientato nella dimora del patrizio Marco Sanudo, di cui si festeggia il compleanno, esso descrive i passatempi di alcuni membri dell'élite veneziana della fine del secolo XV: dopo il banchetto, c'è chi si intrattiene con una partita a scacchi, chi gioca ai dadi (?), chi s'immerge nella lettura e chi approfitta del momento di *otium* per approfondire alcune curiosità sui giochi in epoca classica. Attraverso le voci erudite di Leonico e del fratello Fusco, il dialogo indaga l'origine dei giochi nel mondo greco-romano, per poi soffermarsi sugli astragali e in particolare sulla denominazione delle loro facce e sui relativi punteggi. L'autore prende così le distanze da alcuni commentatori in voga a quei tempi, come Teodoro Gaza, Domizio Calderini e Giorgio Merula, e propone alcune originali emendazioni filologiche a un passo aristotelico che tratta l'argomento, ma che risulta corrotto. Fornisce inoltre interessanti notizie sulla pratica del gioco a Venezia ancora nella seconda metà del secolo XV, tornato di moda, ma considerato puerile. Non mancano giudizi di valore sulla ludicità e sull'opportunità di farne oggetto di studio, pratiche ben tollerate se servono per impiegare in modo proficuo il tempo libero.

Amusement and erudition in the birthday celebrations of a Venetian nobleman in the late 15th century, as seen in De ludo talario *by Leonico Tomeo*

The contribution offers an analytical reading of the dialogue *Samnutus, sive de ludo talario* by the humanist Niccolò Leonico Tomeo, published in the collection of *Dialogi* in 1524, but actually written in the final years of the 1400s. Set in the home of the patrician Marco Sanudo, who is celebrating his birthday, the work describes the pastimes of members of the Venetian elite in the late 15th century: after the banquet, some guests engage in a game of chess, others play dice (?), some spend the time reading and others take advantage of the opportunity for *otium* to explore curious aspects of game-playing in the classical age. The dialogue, played out through the erudite voices of Leonico and his brother Fusco, delves into the origins of games in the Greco-Roman world and then concentrates on knucklebones and how their faces were named and scored. The author thus distances himself from certain commentators who were in vogue at the time, such as Teodoro Gaza, Domizio Calderini and Giorgio Merula, and proposes a number of original, philological amendments to a corrupted passage on the subject by Aristotle. He also provides interesting information about the practice of the game in the second half of 15th century Venice, where it was popular but considered childish. The dialogue also offers appreciative judgements on the value of ludicity in general and of studying the phenomenon, especially inasmuch as it ensures that leisure time is put to good use.

L'anniversaire d'un patricien vénitien à la fin du XVe siècle entre divertissement et érudition : le témoignage du De ludo talario *de Leonico Tomeo*

La contribution propose une lecture analytique du dialogue *Samnutus, sive de ludo talario* de l'humaniste Niccolò Leonico Tomeo, publié en 1524 dans le recueil des *Dialogi* mais rédigé durant les dernières années du XVe siècle. Se déroulant dans la demeure du patricien Marco Sanudo, dont on fête l'anniversaire, il décrit les passe-temps de certains membres de l'élite vénitienne de la fin du XVe siècle : après le banquet certains se divertissent en jouant aux échecs, d'autres aux dés (?), il y a ceux qui s'immergent dans la lecture et ceux qui profitent du moment de *otium* pour approfondir quelque curiosité sur les jeux de l'époque classique. Grâce aux voix érudites de Leonico et de son frère Fusco, le dialogue enquête sur l'origine des jeux dans le monde gréco-romain, pour ensuite s'attarder sur les osselets et en particulier sur la dénomination de leurs faces et sur les scores relatifs. L'auteur prend ainsi les distances de certains commentateurs à la mode à cette époque, comme Teodoro Gaza, Domizio Calderini et Giorgio Merula, et propose quelques corrections philologiques originales à un passage aristotélicien qui affronte l'argument mais qui résulte corrompu. Il fournit en outre des informations intéressantes sur la pratique du jeu à Venise encore durant la seconde moitié du XVe siècle, revenu à la mode, mais considéré puéril. Ne manquent pas les jugements de valeur sur l'aspect ludique et sur l'opportunité d'en faire un objet d'étude, pratiques bien tolérées si elles servent à employer de manière fructueuse le temps libre.

Martial Guédron
La caricature : plaisir et discrédit d'un petit jeu d'imitation

Apparue en Italie à la fin de la Renaissance, souvent présentée comme un délassement d'atelier qui se pratiquait dans les moments de détente entre des occupations autrement plus sérieuses, la caricature n'en nourrit pas moins des liens étonnants et féconds avec la tradition académique, plus particulièrement avec la théorie de l'imitation de la nature telle qu'elle s'est développée avec l'âge classique sous l'impulsion de Giovan Pietro Bellori. En altérant, par dérision ludique, l'aspect physique et les proportions de leurs modèles, en traçant des effigies d'une ressemblance singulière parce que reposant sur l'ellipse autant que sur l'hyperbole, les premiers caricaturistes s'amusaient, avec plus ou moins d'efficacité, à retourner le principe souverain du beau idéal, à savoir n'imiter que les éléments les plus parfaits de la nature en les choisissant suivant des normes bien précises de goût, de convenance, de bienséance et de perfection. Ce n'est pas le moindre paradoxe que les plus habiles représentants de ce petit jeu graphique furent des artistes savants qui, à en croire la tradition historiographique, s'étaient mis en quête de la raison, de la beauté et de la vérité.

The caricature: pleasure and disrepute of a small imitation game

Appearing in Italy at the end of the Renaissance and often presented as a workshop recreation which flourished in the idle moments between far more serious occupations, the caricature nevertheless drew strength from the amazing and prolific links with academic tradition, more specifically with the theory of the imitation of nature, to the extent that it thrived with the classical age spearheaded by Giovan Pietro Bellori. By mockingly playful alteration of the physical appearance and proportions of their models, drawing images of a singular likeness because based as much on omission as on hyperbole, the first caricaturists had fun, with varying degrees of success, in turning around the sovereign principal of ideal beauty, in knowing how to imitate only the most perfect elements of nature, choosing them by following very precise standards of taste, propriety, seemliness and perfection. It is by no means paradoxical that the most skilful representatives of this little graphic game were savant artists who, if historiographical tradition is to be believed, were looking for reason, beauty and truth.

Die Karikatur: Vergnügen und Verruf eines kleinen Spiels mit der Nachahmung

Obgleich sie sich zum Ende der Renaissance in Italien wohl als der Entspannung dienender Zeitvertreib zur Erholung von weit ernsthafteren Beschäftigungen entwickelte, profitierte die Karikatur von erstaunlichen, fruchtbaren Beziehungen mit der akademischen Welt und insbesondere mit der Theorie der Natur-Nachahmung, wie sie in der klassizistischen Tradition unter dem Einfluss Giovan Pietro Belloris entwickelt wurde. Durch die auf spielerische Weise verhöhnende Veränderung des physischen Erscheinungsbildes und der Proportionen ihrer Modelle, basierend auf dem Wechselspiel zwischen Übertreibung und Weglassen, hatten die frühen Karikaturisten – mit wechselndem Erfolg – ihren Spaß daran, den obersten Grundsatz der idealen Schönheit auf den Kopf zu stellen, wozu sie nur die vollkommensten Elemente der Natur nachahmten und ihre Auswahl anhand klarer Regeln von Geschmack, Schicklichkeit. Anstand und Vollkommenheit trafen. Dabei ist es keineswegs paradox, dass die fähigsten Vertreter dieses kleinen zeichnerischen Spiels bewanderte Künstler waren, die, wenn man der Überlieferung Glauben schenken möchte, nach Vernunft, Schönheit und Wahrheit strebten.

Haohao Lu
Games, Flirtation, and the Use of Interpretive Risk. Jan Sanders van Hemessen's Portrait of Husband and Wife Playing Tables

This study addresses the notion of interpretive risk in the early 16th-century Netherlands, taking as its focus Jan Sanders van Hemessen's curiously equivocal portrait of a couple playing backgammon. The author suggests that the couple's feigned conflict instantiates flirtation – an intertwinement of apparent discord and tacit understanding between two willing and in-tune people. The painting does more than depict flirtation, though; it also enacts such a peculiar exchange between the sitters. Pitting their ambiguous moods against the late, arbitrary stage of their game, thus casting further doubt on the origins of their dispute, it playfully extends the depicted equivocation to the viewer, who must approach the work as a kind of cagey opponent. The result is a reflexive circuit of beneficial falsehood and suspicion. As Hemessen's portrait contends, the withdrawal of certainty, far from preventing understanding, makes the taking of interpretive risk a form of spectatorial productivity.

Giochi, schermaglie amorose e uso del rischio interpretativo. Ritratto di marito e moglie che giocano a tavola reale, *di Jan Sanders van Hemessen*

Questo saggio affronta il concetto di rischio interpretativo nei Paesi Bassi dell'inizio del secolo XVI, prendendo come fulcro il ritratto curiosamente equivoco di una coppia che gioca a tavola reale realizzato da Jan Sanders van Hemessen. L'autore suggerisce che la rivalità simulata dalla coppia mostri una schermaglia amorosa, un intreccio di apparente discordia e tacita intesa tra due persone disponibili e in sintonia. Tuttavia, il dipinto fa molto più che rappresentare una schermaglia amorosa: mette in atto uno scambio caratteristico tra i modelli. Contrapponendo i loro stati d'animo ambigui alla fase finale e arbitraria del gioco, gettando così ulteriori dubbi sull'origine della loro rivalità, estende giocosamente l'equivoco raffigurato allo spettatore, che deve avvicinarsi all'opera come a una sorta di avversario circospetto. Il risultato è un circuito riflessivo di falsità e sospetto proficui. Come suggerisce il ritratto di Hemessen, la revoca della certezza, lungi dall'impedire la comprensione, fa dell'assunzione del rischio interpretativo una forma di produttività da parte dello spettatore.

Spiele, Flirten und die Nutzung des interpretatorischen Risikos. Jan Sanders van Hemessens Porträt von Mann und Frau beim Backgammon-Spiel

Im Beitrag, in dessen Mittelpunkt Jan Sanders van Hemessens eigenartig zweideutiges Porträt eines Paars beim Backgammon-Spiel steht, geht es um das Konzept des interpretatorischen Risikos in den Niederlanden des frühen XVI. Jahrhunderts. Es wird argumentiert, dass der vorgetäuschte Konflikt des Paares Ausdruck des Flirtens ist – eine Verflechtung von scheinbarer Zwietracht und stillschweigendem Sichverstehen zwischen zwei willigen und eingestimmten Menschen. Dennoch stellt das Bild mehr als nur Flirten dar. Es setzt auch einen besonderen Austausch zwischen den Figuren in Szene. Der Kontrast zwischen ihren mehrdeutigen Stimmungen und dem späten Spielstatus nährt weiteren Zweifel am Ursprung ihres Streits und überträgt die gemalte Mehrdeutigkeit auf den Betrachter, der sich dem Werk wie eine Art zurückhaltender Widersacher nähern muss. Im Ergebnis steht ein rückbezüglicher Kreislauf von wohltuender Unaufrichtigkeit und Verdacht. Wie van Hemessens Porträt zeigt, verhindert die Verweigerung von Gewissheit zwar keineswegs das Verstehen, doch macht sie das interpretatorische Risiko zu einer Form von Produktivität seitens des Betrachters.

Gherardo Ortalli
Messico e lotterie

L'esperienza del Messico nel campo della ludicità e in specifico in quello delle lotterie è esemplare rispetto ai rapporti che potevano istituirsi tra una lontana capitale europea e le sue colonie. In particolare, nell'ambito del grande impero coloniale spagnolo, quello della Nuova Spagna fu non soltanto il primo vicereame a essere istituito da Madrid, ma anche quello della massima estensione, con il suo cuore in Città del Messico. I percorsi della colonizzazione seguivano le vie più diverse e in parallelo si muovevano le pratiche ludiche e legate al gioco. In questa prospettiva le lotterie sono un esempio evidentissimo dei legami tra la società e la cultura spagnole e quelle d'oltreoceano, con percorsi in larga misura destinati a durare

nel tempo e fra loro intrecciati. Peraltro, seguire le vicende delle lotterie messicane significa anche recuperare (sia pure in estrema sintesi) la loro stretta connessione con i generali sviluppi culturali e politici che segnavano le vicende del paese, in un lungo legame con la realtà di tradizione iberica.

Mexico and lotteries

The experience of Mexico in the sphere of ludicity, and of lotteries in particular, is a good example of the relationship that could develop between a distant European capital and its colonies. In the context of Spain's great colonial empire, New Spain was not only the first viceroyalty to be established by Madrid; it was also the biggest, with Mexico City at its heart. The process of colonisation followed several different routes, which were paralleled by developments in ludic practices and game-playing. From this point of view, lotteries offer a clear example of the enduring and intermixed links between Spanish society and culture and those in Mexico. In addition, tracing the history of Mexican lotteries also gives an admittedly partial insight into their close connection with the general cultural and political developments of the country and their abiding reflection of Spanish tradition.

Mexiko und Lotterien

Die Geschichte des Spiels in Mexiko und insbesondere die dortige Lotteriegeschichte stehen beispielhaft für Beziehungen zwischen einer europäischen Hauptstadt und ihren weitab gelegenen Kolonien. So war insbesondere innerhalb des riesigen spanischen Kolonialreichs Neuspanien nicht nur das erste von Madrid eingerichtete Vizekönigreich, sondern auch das flächenmäßig größte mit Mexiko-Stadt als Hauptstadt in seiner Mitte. Die Kolonisierung erfolgte auf unterschiedlichste Weise und parallel dazu fanden auch ludische Aktivitäten ihren Weg nach Mexiko. In dieser Perspektive stellen Lotterien ein klares Beispiel für die nachhaltigen und auf vielfältige Weise miteinander verflochtenen Beziehungen zwischen der spanischen Gesellschaft und Kultur und den Überseeterritorien dar. Die Geschichte der mexikanischen Lotterien nachzuzeichnen bedeutet gleichzeitig (wenn auch nur ganz allgemein), ihre enge Verknüpfung mit den allgemeinen kulturellen und politischen Entwicklungen in dem stark durch die iberische Tradition geprägten Land herauszustellen.

Autori/Authors/ Auteurs/Autoren

Alessandro Arcangeli
As well as lecturing in Early Modern History at the University of Verona, Alessandro Arcangeli is a cultural historian who is active in research networking (Chair of the International Society for Cultural History, 2013-2017) and in methodological and historiographical reflection on the field (see for instance his *Cultural History. A concise introduction*, London 2012). His main research interests include the cultural history of dance, leisure, dreams and the affective life in the European Renaissance. His most recent book is *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna* (Milan 2018).

Anna Bellavitis
Having earned her PhD from the École des Hautes Études en Sciences Sociales-EHESS-Paris, Anna Bellavitis is currently Full Professor of Early Modern History at the University of Rouen where she directs the *Groupe de Recherche d'Histoire*. She participated in the research promoted by the Fondazione Benetton Studi Ricerche *Le campagne trevigiane in età moderna*, publishing the book *Noale. Struttura sociale e regime fondiario di una podesteria della prima metà del secolo XVI* (Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova, Treviso 1994). Her present research interests concern women and gender history, labour history and family history in early modern Venice. Her recent publications include: *Il lavoro delle donne nelle città dell'Europa moderna* (Viella, Rome 2016; English translation Palgrave Macmillan, London 2018). She has recently directed an international research project on apprenticeship in early modern Venice, the results of which will be published in *Apprenticeship, Work, Society in Early Modern Venice*, edited with Valentina Sapienza, (Routledge, London, forthcoming).

Anna Bognolo
Currently a lecturer in Spanish Literature at Verona University, Anna Bognolo's research interests centre on links between Italy and chivalric romances in the Spanish Renaissance. Together with Stefano Neri she set up the *Mambrino Project*, which organises an annual international seminar on chivalric romances and Renaissance narrative, and publishes the journal *Historias Fingidas*. She directs *Mapping Chivalry. Romanzi cavallereschi spagnoli dal Rinascimento al XXI secolo*: a digital approach, financed under PRIN 2017 (legislation to promote projects of pre-eminent national importance), pursued jointly by the Universities of Verona, Roma-Sapienza, Trento and Salerno. She also has a deep-seated interest in the works of Miguel de Cervantes and in literary theory. Her publications include *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo* (ETS, Pisa 1997); *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula* (Bulzoni, Rome 2013, 'Biblioteca del Cinquecento').

George Brocklehurst
Currently working towards a PhD at the Warburg Institute, University of London, George Brocklehurst's project, funded by the London Arts and Humanities Partnership (LAHP) and supervised by Sara Miglietti and Alessandro Scafi, explores the reception of the Greco-Roman symposium in Italian humanist literature. He holds degrees in classics from the University of Saint Andrews and the Institute for Classical Studies, University of London. His article *Giovanni Pontano's Convivial Poetics. The Lepidina (1496) and the Renaissance art of banqueting*, recently won the 2021 Society for Neo-Latin Studies Early Career essay prize.

Hervé Brunon
Specialising in the History of Gardens, Landscape and Ecology, Hervé Brunon is the Director of Research at the Centre national de la recherche scientifique/ French National Centre for Scientific Research (Centre André Chastel, Paris). His contribution to the field of environmental humanities embraces a number of different disciplines (history, art history, philosophy, anthropology, literature, botany, and so on). Initially centred on notions of nature, his work subsequently concentrated on the poetic perception of places, exploring motifs such as the labyrinth and the grotto, and on concepts such as wisdom. He is a member of the editorial committee of the journal *Les Carnets du paysage* and of the scientific committee of the Fondazione Benetton Studi Ricerche. His published works include: *Jardins de sagesse en Occident* (Seuil, 2014); *L'Imaginaire des grottes dans les jardins européens* (with Monique Mosser, Hazan, 2014); *De la peinture au jardin* (edited with Denis Ribouillault, Olschki, 2016).

Peter Burke
Emeritus Professor of Cultural History, University of Cambridge, and Fellow of Emmanuel College, Peter Burke's latest book is *Play in Renaissance Italy* (2021).

Diego D'Elia
Now a Lieutenant Colonel in the Carabinieri Corps and Chair Holder at the Centre of Excellence for the Stability Police Units in Vicenza, Diego D'Elia earned a PhD in Cultural Heritage Protection and went on to conduct research on the bibliographic, cultural, legal, artistic, iconological and iconographic aspects of chess history, with specific interest in the late Mediaeval and Renaissance periods. He has published many authoritative articles and books, including editions of the ms. Vaticano Boncompagni N3 and of the ms. 1475 of the Biblioteca Bertoliana, as well as a critical edition of the *Deventer Poem*. His research has revealed numerous unpublished documents, including an engraving for *La Filosofia degli Scacchi* by Marco A. Severino (17th century), the oldest known draft prints of a chess book (Lucena, circa 1497), a Venetian chess poem of the 18th century and a translation into English of *Una partita a scacchi* by Giuseppe Giacosa (Biblioteca Apostolica Vaticana, Patetta 839).

Antonella Fenech
A researcher at the Centre national de la recherche scientifique/French National Centre for Scientific Research (Paris), and deputy director of the Centre André Chastel (CNRS, Sorbonne University, Culture Ministery), Antonella Fenech was a fellow of the Académie de France and the École française in Rome, and of the Kunsthistorisches Institut in Florence. Her works on early modern art in Italy consider artistic and visual productions in their political (*Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie*, 2011; *Histoire de Florence par la peinture*, 2012) and cultural dimension (*Frises peintes. Le décor des villas et palais au Cinquecento*, 2017, with Annick Lemoine; *Les façades peintes. XVe-XVIIe siècle*, with Jérémie Koering, forthcoming). Recently, her work has been devoted to ludic practices in images and societies in the early modern period (several articles already published). As a fellow of the Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University (2023), she continues research for her new book – *Sottosopra. Corps à contre-sens dans les images entre Moyen âge et modernité* – which deals with the modalities, functions, expressions, semantic and empathic dimensions of the human body depicted 'upside down,' in the Western visual culture of Modernity.

Alberto Fiorin
Since graduating in History with a dissertation entitled *Il gioco d'azzardo a Venezia nel Settecento*, Alberto Fiorin has conducted historical and anthropological

research in the field of games and gaming. He conceived and curated the exhibition *Fanti e denari. Six centuries of games* (Venice, 1989) and was associated in various ways with the following exhibitions: *Il Gioco dell'amore. Venetian Courtesans from the 1300s to the 1700s* (Venice, 1990); *Alte Spielverbote – Verbotene spiele* (Salzburg, 1995); *The World of Giacomo Casanova* (Venice, 1998); *The Discovery of Childhood* (Venice, 1999). His numerous publications include: "Ritrovi di gioco nella Venezia settecentesca", *Studi Veneziani*, n.s., XIV, 1987; "Nascita e sviluppo delle lotterie a Venezia", *Homo Ludens*, VII, 1997.

Eleonora Gamba
Having completed a first degree at Bologna University, Eleonora Gamba went on to earn an MA and a PhD at Milan and Padua Universities respectively. As a classical philologist, her work concerns the transmission of Greek and Latin texts in the Late Middle Ages, the history of books in the early years of printing and libraries in the Age of Humanism and the Renaissance. In 2019-2020 she worked on the *Commentaria in Aristotelem Graeca et Byzantina* project of the Berlin Academy of Sciences. In 2021-2022 the Catholic University of Milan awarded her a research post to catalogue the 15th century printed documents owned by Bergamo Civic Library in the 'Material Evidence in Incunabula' database. She is a member of the Archivio Bergamasco and of the Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo and her work includes collaboration with the Centro di Ricerca Europeo Libro, Editoria, Biblioteca-CRELEB of the Catholic University of Milan, the journal *La Bibliofilía* and with an important international auction house.

Martial Guédron
Currently Professor of Art History at the University of Strasbourg, Martial Guédron has directed the series 'Cultures visuelles' (Presses universitaires de Strasbourg), since 2018. His research focuses on the body as the basis of figurative representation and as an abiding object of investigation on the part of aesthetics, science, and morality. His publications include: *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)* (H. Champion, Paris 2003), *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage* (Hazan, Paris 2011), *Visage(s). Sens et représentations en Occident* (Hazan, Paris 2015) and, with Laurent Baridon, *L'art et l'histoire de la caricature* (Citadelles & Mazenod, Paris 2021). He has also curated several exhibitions, including, with Thérèse Willer, *Rire à pleines dents. Six siècles de satire graphique* (Strasbourg, Musée Tomi Ungerer, Centre international de l'illustration, 2021).

Antonio Iodice
A research fellow at the University of Genoa and an honorary research fellow at the University of Exeter, Antonio Iodice's research interests include early modern commerce and political economy, with a special focus on risk-management tools, maritime trade and individual business activities. He contributes to the international projects *Risky Business: Insurance Pricing Database 14th-19th century*, coordinated by Sabine Go; *A Global History of Free Ports 1600-1900*, coordinated by Koen Stapelbroek; and the ERC project *AveTransRisk*, coordinated by Maria Fusaro. He has recently published "General Average in Genoa: between rules and customs," in *Sharing Risk. General average and European maritime business (VI-XVIII centuries)*, edited by Andrea Addobbati, Maria Fusaro, Luisa Piccinno, London 2022 (pp. 1-28); with Luisa Piccinno, "Whatever the Cost. Grain trade and the Genoese dominating minority in Sicily and Tabarka (16th-18th centuries)," *Business History*, special issue: *Minorities and Grain Trade in Early Modern Europe*, 2021, pp. 1-20.

Juan Antonio Jiménez Sánchez
A lecturer at the University of Barcelona since 2011, Juan Antonio Jiménez Sánchez's research work has focused on the study of public spectacles during Late Antiquity, especially the analysis of the imperial monopoly over all recreational events during the Late Empire and the complex relationship that Christianity maintained with the spectacles of the Roman-Pagan tradition; the result of this line of research has resulted in two monographs (*La cruz y la escena: cristianismo y espectáculos durante la Antigüedad Tardía*, 2006 and *Los juegos paganos en la Roma cristiana*, 2010), and numerous articles and communications in specialised congresses. Another line of research involves the study of pagan survival in the Christian world of Late Antiquity, as well as the civil and canonical legislation intended to put an end to these remnants of idolatry and superstitious practices. Noteworthy contributions in this field are the monograph *Agobardo de Lyon. Sobre el granizo y los truenos. Introducción, traducción y comentarios* 2018, as well as numerous articles and contributions to collective works.

Haohao Lu
A Visiting Assistant Professor of Art History at Vassar College, Haohao Lu teaches Early Modern Art in Northern Europe. She completed her doctorate at Indiana University Bloomington, with a focus on early 16th-century Netherlandish art. She has held a Samuel H. Kress Institutional Fellowship at Leiden University and the Allen Whitehill Clowes Curatorial Fellowship at the Indianapolis Museum of Art. She has contributed to the edited volume *Ut pictura amor* (2017) and the *Clowes Collection Catalogue* of the Indianapolis Museum of Art (2022).

Francesco Lucioli
Currently a lecturer in Italian at the Sapienza University of Rome and an Adjunct Assistant Professor in Italian at University College Dublin, Francesco Lucioli has worked on chivalric poetry and the reception of the *Orlando furioso*, conduct literature for women and the relationship between literature and the visual arts. He is the author of *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia* (Sapienza Università Editrice, Rome 2013), *Jacopo Sadoleto umanista e poeta* ('Roma nel Rinascimento,' Rome 2015), *Tramutazioni dell'Orlando furioso* (Edizioni di Storia e Letteratura, Rome 2020). He edited Agostino Valier's *Instituzione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane* (MHRA, Cambridge 2014) and Giuliano Dati's *Aedificatio Romae* ('Roma nel Rinascimento,' Rome 2012). With Francesca Aceto, he also co-edited *Giocare tra medioevo ed età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa* (Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, Treviso-Rome 2019).

Gherardo Ortalli
Professor Emeritus of Mediaeval History at the University of Ca' Foscari, Venice and a member of numerous academies and societies in Italy and elsewhere, Ortalli is especially interested in the mentality, culture and history of ludicity; he has been the editor of the journal *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* since its first issue. In 2017 he was awarded the 'Chabod' Prize by the Accademia dei Lincei for the best Italian work of mediaeval, modern or contemporary history published in the previous five years. He is President Emeritus of the Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venice.

Paolo Procaccioli
A lecturer in Italian Literature at the University of Tuscia from 1993 to 2022, Paolo Procaccioli's main interest is in Late Mediaeval and Renaissance vernacular literature and his publications range in subject matter from the 14th to the 18th century. His research covers early exegesis of Dante, the *novella* after Boccaccio, Pietro Aretino, polygraphs such as Dolce, Ruscelli, Doni and Sansovino, Marcolini and publishing in the 1500s, Renaissance parodic exegesis, 16th century treatises on handwriting, 16th- and 17th-century art criticism and letter-writing in the Early Modern period. He is amongst the promoters of the inter-university 'Cinquecento plurale' and 'Carteggi' research groups. He is an ordinary member of the Accademia dell'Arcadia and a corresponding member of the Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venice.

Antonella Stelitano
A member of the Italian Sports History Society, Antonella Stelitano's publications include *Olimpiadi e Politica* (Forum, Udine 2008), *Le Olimpiadi all'ONU. Le Nazioni Unite e lo sport dall'embargo all'Olimpismo* (CLEUP, 2012), with Jacopo Tognon, *Sport, Unione Europea e Diritti Umani* (CLEUP, 2012) and with Alejandro M. Dieguez and Quirino Bortolato, *Bicicletta, società e chiesa ai tempi di Pio X* (San Liberale, 2013), *Pio X, le Olimpiadi e lo Sport* (San Liberale, 2012) and *I Papi e lo Sport. Oltre un secolo di incontri e interventi* (Lev, 2015) for which she won the 'Mario Alighiero Manacorda' national award for sports historiography in 2016. She won the 2021 'Premio Bancarella Sport,' and in 2022 she became a member of the Accademia Olimpica Nazionale Italiana. She holds a Coni Bronze Star for sporting merit.

Manfred Zollinger
A lecturer in Economic and Social History at the Vienna University of Economics and Business, Manfred Zollinger specialises in the History of Gambling. He is the author of *Bibliographie der Spielbücher: 1473-1700* (1996), *Geschichte des Glücksspiels vom 17. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg* (1997), and the editor of *Random Riches. Gambling Past & Present* (2016). He has also been a member of scientific boards and curator of various exhibitions on the subject in Paris, Brussels, La Tour-de-Peilz and Vienna.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022
da The Factory s.r.l. (Roma)
in 300 copie
su carta Arena Ivory Smooth da 140 grammi della Fedrigoni per l'interno
e su cartoncino Century Cotton Laid Premium White da 280 grammi della Fedrigoni per la copertina

Riassegnare centralità storica alle "cose del gioco" (ludica, appunto), al senso della festa, al ruolo dello sport: è questo il terreno sul quale intendiamo lavorare. È un lavoro che punta a cogliere momenti sottovalutati della generale vicenda storica, con attenzione particolare ai contesti sociali e antropologici. È un lavoro che si colloca all'intersezione tra forme diverse della ricerca, senza istituire gerarchie o deleghe. È un lavoro circolare, dall'indagine alla documentazione, dalla selezione dei materiali alla cura editoriale. «Ludica», insomma, vuole contribuire a rafforzare lo spessore critico di comportamenti e attitudini che assumono ampia rilevanza in una società connotata da istanze culturali diffuse, da una crescente dimensione del tempo libero, oggi e, ancor più, domani. Gli ambiti troppo spesso classificati come "poco seri" e lasciati ai margini, diventano quelli sui quali l'indagine si annuncia più fertile, la riflessione più urgente. La rivista contiene perciò interventi di carattere assai vario, apparati informativi, saggi in forma monografica su temi di rilievo. I contributi vengono di norma pubblicati in lingua originale, accompagnati da riassunti in tre lingue, così da rispondere alle esigenze del panorama internazionale degli studi, offrendo un comune nodo di relazioni e di scambi.

Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco, 28, 2022
Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella

Gherardo Ortalli, *Messico e lotterie*

Premio Gaetano Cozzi
Eleonora Gamba, *Il compleanno di un patrizio veneziano alla fine del secolo* XV *fra divertimento ed erudizione: la testimonianza del* De ludo talario *di Leonico Tomeo*

George Brocklehurst, *Convivial Humanism: Giovanni Pontano on scholarship as virtuous play*

Ludic Emotions
Alessandro Arcangeli, Antonella Fenech, *Ludic Emotions: some introductory reflections*

Haohao Lu, *Games, Flirtation, and the Use of Interpretive Risk. Jan Sanders van Hemessen's 'Portrait of Husband and Wife Playing Tables'*

Hervé Brunon, *Allégresse, rire et effroi: les émotions ludiques dans la poétique des jardins italiens de la seconde moitié du* XVI*e siècle*

Martial Guédron, *La caricature: plaisir et discrédit d'un petit jeu d'imitation*

Schede/Observations/Fiches/Karten
Occasioni ludiche. Gioco e scrittura del gioco nella tradizione letteraria italiana: Paolo Procaccioli, *La fortuna, i dadi, il lotto di Girolamo Garimberto*

Diego D'Elia, *"La battaglia di due re con finte schiere": una mostra bibliografica sul gioco degli scacchi alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza*

Antonella Stelitano, *Ruota a ruota. Storie di biciclette, manifesti e campioni. Treviso, Museo nazionale Collezione Salce, 24 maggio-30 ottobre 2022*

Libri/Books/Livres/Bücher
Mario Resta, *«Cristo vale meno di un ballerino?». Danza e musica strumentale nel vissuto dei cristiani di età tardoantica*, recensión de Juan Antonio Jiménez Sánchez

Serio ludere. Sagesse et dérision à l'âge de l'Humanisme, a cura di Hélène Casanova-Robin, Francesco Furlan, Hartmut Wulfram, recensione di Francesco Lucioli

Nicholas Scott Baker, *In Fortune's Theater. Financial risk and the future in Renaissance Italy*, recensione di Antonio Iodice

Heinrich Bebel, *Facetiae. Jokes and funny stories from the sixteenth century*, edited and translated by Sebastian Coxon, review by Peter Burke

Jesús Gómez, *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, recensione di Anna Bognolo

Bob Harris, *Gambling in Britain in the Long Eighteenth Century*, Rezension von Manfred Zollinger

Donna e sport nella storia d'Italia. Atti del VII *convegno nazionale* SISS, a cura di Antonella Stelitano e Matteo Monaco, recensione di Anna Bellavitis

Dell'andare in bicicletta e altre divagazioni. Antologia per ciclisti e sognatori, traduzione e cura di Francesca Cosi e Alessandra Repossi, illustrazioni di Fabio Consoli, recensione di Alberto Fiorin