

Le Cabinet de curiosités de François I^{er} de Médicis (1569-1572) ou le théâtre d'un nouveau Monde.

Véronique Mérieux



Studiolo de François Ier de Médicis, Palais de la Seigneurie, Florence. 1570-1572

La première définition du qualificatif « bizzarro » proposée en 1612 dans leur dictionnaire par les académiciens de la Crusca limitait son sens à une acception morale, associé à un caractère enclin à la colère (« stizzoso, iracundo »¹). Onze ans plus tard (1623) la deuxième édition propose d'y adjoindre une seconde selon laquelle le vocable « bizzarro » doit être entendu comme un synonyme de « capriccioso » qualifiant toute forme d'invention étant le fruit de l'intervention artificielle de la main (arts) et de l'esprit (intellect) de l'Homme sur la Nature (« altre invenzioni ») en vue de la transformer. L'exemple proposé en 1623 pour illustrer le sens du terme est d'ailleurs extrait d'un ouvrage de botanique et évoque les manipulations et greffes pratiquées sur des végétaux permettant de « trattar la natura »². Cet ajout académique entérine après un siècle d'expérimentations maniéristes, les caprices d'un art qui ne s'attache plus à imiter et reproduire avec vraisemblance la nature dans une quête néoplatonicienne de son essence divine, mais plutôt, on le sait, à en proposer des perceptions

¹ «Bizzarro». Voce completa. Definizione: iracundo, stizzoso, cervel gagliardo. Lat. ferus, iracundus Esempi: Boccaccio. n. 87. 2.: «Una, sopra ogni altra bizzarra, spiacevole, e ritrosa. Boccaccio. nov. 88. 6. «Sdegnoso, iracundo, e bizzarro, più che altro», Dante, Inferno, Canto 8, «Lo Fiorentino, spirito bizzarro, In se medesimo si volgea co' denti.» 8. 38. 3. Giorgio Vasari: «Per la conversazione della loro invidia, con la bizzarra salvatichezza», in *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Accademia della Crusca, Prima edizione (1612), pag.125.

² «Bizzarro». Voce completa. L'usiamo anche per capriccioso. Definizione: iracundo, stizzoso, cervel gagliardo. Lat. ferus, iracundus Esempi: G.Boccaccio. *Decameron* nov. 87. 2. Una, sopra ogni altra bizzarra, spiacevole, e ritrosa, nov. 88. 6. Sdegnoso, iracundo, e bizzarro, più che altro Dante, *Divina Commedia*, Inferno, 8, Lo Fiorentino, spirito bizzarro, In se medesimo si volgea co' denti. 8. 38. 3. Giorgio Vasari: Per la conversazione della loro invidia, con la bizzarra salvatichezza». Definizione: l'usiamo anche per capriccioso. Esempio: Luigi Alamanni. Coltivazione: «E di bizzarre fantasie, come fu nella nostra coltivazione l'innestare, e mille altre invenzioni di far trattar la natura», in *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Accademia della Crusca, Seconda edizione (1623), pag.125.Pag.124. Cf. L. Bolzoni, *Il Teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984, ch. III, *Il Teatro del Camillo e l'Invenzione per lo studiolo di Palazzo Vecchio*, pp. 27-57.

singulières, artificielles, biaisées, détournées, anormales, excentriques, fruits de la seule imagination.

A ce titre le « Studiolo » ou « Stanzino »³ de François de Médicis, fils héritier du Duc de Florence Cosme I^{er}, construit de 1569⁴ à 1572, nous paraît proposer au sein du Palais de la Seigneurie et de ses strates chronologiques, un lieu particulièrement métonymique de cette bizarre invention maniériste et, au-delà, en proposer une sorte de manifeste iconologique. Tout, en effet, dans cet espace confiné situé au premier étage du Palais florentin, le moment de sa construction, son emplacement et sa structure, viendront manifester sa rupture toute maniériste, tant avec l'histoire chaotique et inquiétante qu'il relègue au-delà de ses murs aveugles qu'avec la précédente doctrine renaissante qui subordonnait l'art à la seule quête de la part divine présente dans toute créature de la Nature. Espace de négation et de fuite du réel, il s'avérera exemplaire de ce qu'il est convenu d'appeler le second Maniérisme et de l'option, par définition « bizarre », qui consiste à chercher dans l'invention et dans la transformation de la matière/matrice première naturelle, la forme inédite et imaginée d'un monde alternatif singulier (conforme précisément au « trattar la natura » évoqué par l'Académie de la Crusca dans son dictionnaire). C'est donc à ce lieu, qui cristallise tout à la fois, la fin des dynamiques politiques passées et celle des aspirations néoplatoniciennes désenchantées que nous nous intéresserons aujourd'hui. Précisons que la pièce de ce « guardaroba di cose rare e preziose » fut démantelée à la mort de François (1541-1587), soit 14 ans après sa création et ses panneaux décoratifs furent alors installés au sein du Palais Pitti, nouvelle résidence des grands ducs de Toscane. Elle fut toutefois reconstituée en 1910⁵ à son emplacement d'origine et est aujourd'hui visible dans le cadre de visites exceptionnelles dites « parcours secrets ».

Afin de saisir toute la richesse de l'écart mis en œuvre dans ce Cabinet de curiosités qui compte parmi plus célèbres de ceux qui furent élaborés à travers l'Europe dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, nous procéderons dans un premier temps à une rapide mais nécessaire contextualisation de sa construction. Celle-ci nous permettra d'établir le lien étroit entre sa conception et la nouvelle configuration politique qui incite alors la plupart des responsables institutionnels italiens à un repli vers des sphères d'activité plus strictement privées dont le collectionnisme constitue une manifestation privilégiée. Ces éléments de contextualisation posés, nous examinerons en quoi nous sommes autorisés à estimer que ce Cabinet s'impose comme un espace exemplaire de la bizarrerie telle que la définit dès 1623 la Crusca. Notre examen s'articulera autour de deux perspectives. La première permettra de repérer la bizarrerie maniériste dans le maillage d'inventions, que ses concepteurs y ont opéré et dont nous rechercherons à manifester la cohérence. Analogies, contiguïté ou associations d'images, nous permettront, de raccorder entre eux les objets représentés aux objets

³ Dans certains cas Vincenzo Borghini utilise également le terme « scrittoio » qui désigne une petite pièce de travail depuis le XV^{ème} siècle. Voir à ce sujet, Lina Bozoni, « L'invenzione dello Studiolo di Francesco I », in *Le arti del principato mediceo*, Firenze, Olschki, 1980, p. 255.

⁴ Les travaux destinés à la réhabilitation des petites pièces du premier étage du Palais Vieux commencent à l'été 1569. L'achèvement attesté par le paiement des cadres et portes des armoires peut être situé en de février 1572. Cf. E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, S.P.E.S., Firenze, 1980, pp. 341-347.

⁵ C'est Giovanni Poggi et Alfredo Lensi qui en 1910 reconstituèrent l'ensemble sur la base des lettres échangées entre Vincenzo Borghini et Giorgio Vasari découvertes au sein des archives Rasponi Spinelli. Cf. G. Poggi, « Lo studiolo di Francesco I nel Palazzo Vecchio di Firenze », *Il Marzocco*, XV, 1910, pp. 86-91. La critique postérieure s'attache depuis Schaefer à redonner son sens initial à l'ensemble. Cf. S. Schaefer, *The studiolo of Francesco I in the Palazzo Vecchio in Florence*, Ph. D. Diss, Bryn Mawr University, Philadelphia, 1976, pp. 12-14. P. Morel, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », in *Symboles de la Renaissance*, II, ouvr. coll., dir. D. Arasse, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1982, p. 185-205 et 254-258. Feinberg L. J., *Nuove riflessioni sullo Studiolo di Francesco I*, in Chiarini M.-Darr P. A.-Giannini C., a cura di, *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 giugno-29 settembre 2002, Chicago, The Art Institute of Chicago, 9 novembre 2002-2 febbraio 2003, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 16 marzo-8 giugno 2003) Skira, Milano 2002, pp. 57-75

collectionnés et de révéler au final une conception inédite des pouvoirs du savoir, visant à démontrer les prodigieuses vertus des transformations scientifiques et techniques humaines, et de leur aptitude à inventer un monde virtuel possible. La seconde perspective directement liée à la précédente s'attachera à confirmer la nature initiatique de cet espace où le néophyte est invité à comprendre la valeur fondamentale de l'expérience alchimique, fondamentalement synecdotique de la « pensabilité » même d'un univers nouveau que toute la pièce tend par ailleurs à signifier.

Attachons-nous à comprendre en premier lieu en quoi l'espace du Studiolo s'impose comme lieu de repli biaisé à la marge du chaos hostile d'une histoire invalidante. Construit nous l'avons dit entre 1570 et 1574, soit deux ans avant la mort de son père Cosme et sa prise de fonction à la tête du Grand-duché, l'espace du Cabinet du jeune François s'impose indéniablement comme un espace maniériste en ce qu'il est marginal et décalé dans le dispositif architectural du premier étage du Palais de la Seigneurie où il prend place. Il apparaît d'emblée particulièrement symptomatique de cet écart, en ce qu'il jouxte ledit grand Salon des Cinq-cents avec lequel il communique aujourd'hui (pas à l'origine) par une porte dérobée. Rappelons que ce Salon des Cinq-cents conçu en 1495 par Jérôme Savonarole est depuis sa création lieu emblématique de l'exercice du pouvoir florentin. Initialement épuré et sobrement dévolu au travail des conseils de la république savonarolienne, il continuera d'accueillir les instances républicaines sous la gestion de Piero Soderini qui passera respectivement commande à Léonard et Michel-Ange des fresques monumentales représentant les batailles d'Anghiari et de Cascina. Ce n'est qu'en 1555 que le père de François, Cosme Ier confia à Giorgio Vasari, la mission de détourner définitivement la salle de sa destination première de siège des magistratures de la République en imposant sa restructuration monumentale (54 mètres de long, 23 de large, 18 de haut) et un programme iconographique à sa gloire (apothéose) et à celle de l'état régional que la conquête de Sienne vient parfaire en 1555. Ce Salon consacre donc l'ultime étape vers l'accomplissement effective de l'état toscan illustrée dans ses étapes successives dans les fresques des parois latérales et ses 42 caissons décorés les étapes et fin d'une ère de conquête territoriale et d'affirmation politique. Ce Salon qui devient dès lors salle d'apparat destiné aux hôtes de marque, cristallise donc en ses murs l'alternance et l'évolution du pouvoir politique florentin, passé en quelques générations de la république au duché, de la cité à l'état toscan.

C'est précisément au terme de cette restructuration, au moment donc où l'ambitieux projet d'expansion régionale est accompli, que le fils de Cosme (1541-1587) prend en avril 1574 les rennes du Grand-duché. Ces circonstances expliquent sans doute en partie le désintérêt attesté par ses correspondances et les documents d'archives que le jeune Grand-duc va dès son accession au titre manifester pour la gestion des affaires de la ville qu'il délègue aux nombreux fonctionnaires de la solide administration léguée par son père. Sa négligence replacera d'ailleurs très vite l'état toscan sous l'autorité du saint Empire dont son père avait veillé à s'affranchir. Des 13 années de son règne, éclipsées par les 37 de celui de son père (1574-1587), l'histoire retient d'ailleurs essentiellement son despotisme maladroit contesté par de nombreuses conjurations. Ce parcours du souverain toscan rappelle que, en cette seconde moitié du XVIème siècle, la nouvelle distribution des forces sur l'échiquier politique italien relègue les petits et moyens états de l'Italie du centre nord, pour la plupart soumis à la domination espagnole ou française, au statut de satellites de peu de poids, au sein desquels les souverains n'ont qu'un rôle subsidiaire d'exécutants. L'absence d'enjeux politiques véritables explique sans doute en partie que le jeune Grand-duc ait préféré aux ors du pouvoir les activités plus occultes qu'il pratique dans un atelier qu'il fait aménager au couvent de San Marco, ledit « Casino » de San Marco. Là, le jeune François s'essaie dès l'âge de 15 ans aux techniques artisanales les plus diverses et sophistiquées, telles que la fonte du cristal de roche, la fabrication de la porcelaine, l'orfèvrerie, le travail du verre et des métaux : autant d'activités qu'il poursuivra ensuite dans la fonderie qui sera installée dès 1556, au rez de

chaussée de la tour du Palais de la Seigneurie sous la chambre de Clément VII et la sienne (Alfredo Lensi affirme que les fours en étaient encore visibles en 1929⁶). C'est donc là, à proximité de sa chambre à coucher d'un côté et du Salon des Cinq-cents de l'autre et au-dessus de cette fonderie, que François décide en 1569 d'implanter un Cabinet de curiosités, qu'il fera aménager dans une pièce laissée de côté pour son exigüité lors de la restructuration du Palais par Vasari.

Outre son emplacement à la marge des ambitions étatiques paternelles dont le salon des Cinq-cents illustre la démesure, le Cabinet s'oppose également à l'immense salle d'apparat, par sa structure. Construite à la manière d'un écrin ou d'une cassette précieuse dont le couvercle bombé est évoqué par la voûte en berceau du plafond, la petite pièce rectangulaire du Studiolo n'est à sa création accessible que par la chambre du jeune François (la porte en trompe l'œil qui ouvre aujourd'hui sur le Grand Salon d'apparat a en effet été ajoutée ultérieurement). La seule autre issue est l'escalier dérobé, dissimulé derrière une porte décorée d'un panneau peint, qui donne accès depuis le Cabinet au bureau de travail dit « Tesoretto » de son père situé en léger décalé, juste au-dessus. Le Studiolo présente donc la particularité de ne comporter aucune fenêtre, et de ne pouvoir être éclairé qu'artificiellement⁷, si bien que Marco Dezzi Bardeschi l'assimile à un espace typiquement « initiatique » présentant toutes les caractéristiques d'un hypogée (soit de ces pièces obscures réservées au culte égyptien) ou d'une grotte (1980)⁸. Entièrement recouvert de boiseries et de décors peints, c'est donc dans cette pièce obscure et hermétique, qui abritera ses collections d'objets précieux et ses méditations solitaires. Sa dimension réduite, sa destination strictement privée, sa position dérobée aux regards paraissent attester que le souverain n'a désormais plus vocation à prendre en main le destin d'un état perfectible (comme l'avaient fait dans la pièce voisine chacune en leur temps les instances républicaines puis duciales) et y prend acte de son impuissance à influencer sur son assujettissement avéré au pouvoir impérial⁹. L'histoire, invitée dans les murs du premier (dans l'iconographie relatant les hauts faits d'armes du père) ne met que davantage en valeur dans un jeu de contrastes en clair obscur, le rétrécissement opéré par le second, qui paraît s'être rétracté en un espace étriqué et intime, enclos sur lui-même, espace secret nous l'avons dit, et coupé de la lumière du temps de l'histoire : espace marginal.

⁶ Selon Valentina Conticelli, entre 1569 et 1570 plusieurs traces des paiements des matériaux destinés à la fonderie du Palais vieux sont enregistrés ou évoqués la « fonderia del duca » et dans d'autres la « fonderia del principe » : il s'agit donc encore alors de lieux distincts ayant des destinations différentes avant qu'en 1574 l'atelier de fonderie du prince ne soit transféré au « casino di San marco ». V. Conticelli, «Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563-1581), in AAVV., *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, Colloque 20-22 juin 2002, direction de Philippe Morel, Coll. Histoire de l'art, Académie de France à Rome, Villa Medici, Somogy Ed., Rome, 2006, pp. 207-268, p.253. La fonderie de Palais Vieux est décrite par l'ambassadeur vénitien Vincenzo fedeli : « E dove si fanno tali mirabili cose, è un luogo grande che si chiama la Fonderia, nella quale si lavora di continuo con infinita varietà di fuoco, di fucine, di fornente, di lambicchi ; e il duca vi va spesso e vi sta e vi lavora di sua mano con grandissima sua dilettazone ; ed è cosa rara da vedere per l'ordine e per la coppia dei rimedi ritrovati e fatti per la salute dei corpi umani. Di modo che etiam alle cose naturali attende questo prinicpe per scoprir i mirabili secreti della natura, fra li quali si comprende eziando la investigazione dei metalli. » in A. Lensi, *Palazzo vecchio*, Alinari I In-8, VIII-288, Firenze, 1912 p 290.

⁷ Luciano Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, 1967, Firenze, Maschietto editore, Pistoia, 2002 pp. 51-59.

⁸ Dezzi Bardeschi M., a cura di, *Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio*, Le Lettere, Firenze 1980, p. 33.

⁹ En 1545, son père avait tout comme lui fait aménager, à proximité de sa chambre à coucher située à l'étage supérieur une petite pièce intime quadrangulaire dont les murs étaient couverts d'armoires dont les portes en bois étaient peintes *a fresco* mais celle-ci faisait davantage office de bureau, de lieu de travail, de discussion de décisions diplomatiques. A côté des objets rares et des curiosités des plantes médicinales et d'autres objets d'intérêt scientifique reçus d'autres souverains des pays d'Europe, le Duc y conservait essentiellement des documents personnels de travail. Cf. S. Schaefer, *op. cit.*, pp. 12-14.

Nous retiendrons donc en premier lieu le maniérisme de cet entrechoquement brutal entre ces deux espaces, dont les proportions et destinations antinomiques juxtaposent dans une sorte d'oxymoron architectural, bizarre car non harmonieux, deux échelles spatiales, deux systèmes et conceptions antagonistes du pouvoir, deux temps historiques marquant le passage de la dynamique républicaine puis ducal à l'inertie d'un collectionnisme méditatif et conservateur : espace public contre espace privé, gigantisme contre exigüité, réception contre exclusion, amplitude lumineuse contre clôture obscure. La pièce de François impose le hiatus idéologique entre une institution italienne passée encore tendue vers l'action l'affirmation et l'expansion, et la posture du nouveau souverain qui opte pour un repli dans un espace individuel, conçu comme un lieu de prise de distance artificielle et intellectuelle avec le réel. On songe ici au retranchement similaire opérés par les courtisans de Castiglione dans leur pièce exclusive du palais d'Urbino, isolés à l'écart du monde extérieur par et pour leurs discussions ludiques et idéales, qui comme ici imaginent un monde de perfection courtesane derrière les volets clos qui leur font oublier qu'entre temps la vie a continué, que le jour s'est levé et qu'au-dehors la cité s'éveille. La force vive de la cité florentine trouve de même ici au cœur du palais florentin, dans ce Cabinet hermétique un lieu paradigmatique d'une forme d'embaumement du pouvoir, où le temps civique et séculier n'est plus invité et semble s'être figé dans les traces fossiles qu'en proposent les objets rares qui y sont jalousement conservés. C'est cette rupture définitive avec le temps de l'histoire qui y impose un retranchement dans un espace fantasmagorique, le seul où il soit encore possible d'être maître du jeu. La similarité de cette posture avec celle de l'inspiration artistique maniériste est à cet égard manifeste : faute de pouvoir agir sur le monde en proie à la crise, il s'agira d'y recréer de toute(s) pièce(s) un microcosme complexe entièrement fruit de l'imagination.

La bizarrerie maniériste du lieu ne s'impose ainsi pas uniquement dans la mise à l'écart du monde qu'il autorise au Grand-duc. Car le jeune souverain ne se contente pas, en concevant cet espace, d'y fuir une réalité devenue impraticable qu'il thésauriserait dans ses collections secrètes, selon un réflexe fétichiste : un Monde laissé au dehors qu'il reconstituerait de toute pièce dans ce cabinet dans une sorte de compilation mélancolique. Il y imagine et fait représenter un microcosme totalement réinventé : une sorte d'univers parallèle auto-référent, une utopie merveilleuse qui invalide le réel et ambitionne d'y substituer une nouvelle forme. Cet espace, « bizarre » par excellence, le sera donc également selon une seconde perspective, en tant que lieu d'invention, d'imagination, tel que le définit la Crusca : (« bizarre fantasia e altre invenzioni »). Souvenons-nous tout d'abord que selon son acception ancienne la valeur sémantique du terme « invenzione » est double : il désigne à la fois l'invention et l'exposition d'arguments par l'esprit mais aussi la découverte de ce qui est caché, inconnu, occulte. Or, cette double acception, invention et révélation de l'occulte, trouve bien dans notre petite pièce coffret une de ses plus complexes illustrations.

Comme ce fut le cas pour tous les cabinets du genre, c'est à un érudit que fut confiée l'« *invenzione* » du Studiolo, en la personne de l'incontournable bénédictin et grammairien don Vincenzo Borghini, qui au prétexte d'inventorier et de permettre de repérer aisément l'emplacement des objets de curiosité répartis et entreposés dans les placards (« per segno et per inventario da ritrovar le cose »), va, au terme d'une collaboration étroite avec le Duc avec qui il correspond, soumettre ce petit espace à un véritable réseau de significations, régi par un ordre de correspondances sophistiqué qui entrecroise et superpose, les éléments représentés et les objets conservés dans ses armoires, mais aussi les sens singuliers explicites et la totalité implicite de l'ensemble. Nous ne nous étendons pas sur le détail de ce système de signification qui a été méticuleusement et récemment démonté par Valentina Conticelli dans

son ouvrage consacré au Studiolo florentin¹⁰. Nous rappellerons simplement pour en illustrer la complexité inventive quelques éléments, nécessaires à la compréhension de la trame qui préside au sens de cette pièce toute entière attachée à proposer une nouvelle dynamique dialectique entre Art/Nature. Voyons comment en examinant successivement les différentes parties constitutives de l'ensemble.

Le plafond tout d'abord. Décoré *a fresco*, la voûte du plafond s'organise autour de la représentation des quatre éléments (feu, ciel, terre, eau), des quatre humeurs (chaud, froid, sec, humide), des quatre saisons des caractères, et des signes zodiacaux répartis à leurs tours en fonction des quatre éléments, saisons, et humeurs associées. Le tout est ponctué par quatre couples d'angelots enlacés qui symbolisent les liens nécessaires actifs à établir entre les divers éléments. Un cosmogramme, et une « Nature et Prométhée » sur lesquelles nous reviendrons sont par ailleurs réalisés au centre du plafond par Francesco Morandini dit il Poppi. Les murs par ailleurs, sont divisés en deux parties. Sur la partie supérieure sont disposés 14 panneaux carrés, peints sur ardoise, qui représentent en binôme les matériaux ou éléments naturels d'une part et les arts mécaniques qui les exploitent (ateliers de joaillerie, orfèvrerie, travail de l'ivoire, du verre ou du cristal de roche, fonte des métaux marqueterie, chimie) de l'autre : tous ces éléments sont logiquement reliés aux quatre éléments représentés au-dessus. Ainsi, sous l'allégorie de l'élément Terre figuré au plafond, sont représentées une « Mine de diamants » et « La mine d'or », peinte par Maso da San Frediano et Zucchi, mais également un atelier de joaillerie. Sous l'élément Air, Naldini peint « La Chute d'Icare », et « L'allégorie des songes », sous lequel Stradano représente l'atelier des « Les alchimistes » parmi lesquels on reconnaît François I^{er} : la thématique du rêve, état d'élévation vers des vérités supérieures, est ici illustré par la démarche alchimique¹¹. Sous l'allégorie du Feu, Macchietti représente « Les bains de Pouzzoles », mais aussi la forge de Vulcain. Enfin, sous l'allégorie de l'Eau, illustré par « Le passage de la mer Rouge » de Santi di Tito, Alessandro Allori peint « La pêche des perles » (ressources naturelles), et au-dessous l'atelier d'orfèvrerie dans lesquelles les perles sont montées et qui renvoie aux bijoux de perles baroques contenus dans le placard du dessous correspondant. A côté de ces représentations, les portraits de Cosme et Eléonore de Médicis, parents de François, apparaissent dans les lunettes des murs latéraux les plus étroits.

Huit statues de bronzes¹² de divinités mythologiques venaient par ailleurs proposer dans des niches en marbre des allégories incarnant les quatre éléments. Sur la partie inférieure sont installés 20 placards dotés de portes décorées de panneaux ovales peints. Chaque épisode, mythologique légendaire ou historique peint, renvoie à son tour à la fois à l'un des quatre Éléments évoqués au plafond, à l'art représenté dans la partie murale supérieure et aux objets naturels et/ou manufacturés rares entreposés dans les placards, eux aussi on l'a dit associés verticalement à l'élément et à l'activité artisanale qui est à l'origine de sa fabrication. Les objets de la collection enfin répondent à leur tour au comme il se doit à la grille de programmation de Borghini qui associe systématiquement Nature et Art à des valeurs correspondantes¹³. En effet pièces rares et « merveilles » naturelles, bois rares, pierres précieuses ou brutes, coquillages et coraux, perles métaux précieux, baumes et poisons naturels ou la célèbre corne de licorne (payée 6000 florins) côtoient comme autant de témoins

¹⁰ V. Conticelli, "Prometeo, natura e il genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemich", in *"Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz"*, 46, 2004, pp. 321-356

¹¹ A propos du mur de l'Air, cf. A. Perifano, "Conoscere per immagini: l'Invenzione di Vincenzo Borghini per l'Allegoria dei sogni nello Stanzino di Francesco de' Medici", in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, ed. F. La Brasca, Besançon, 2005, II, pp. 105-147.

¹² Les statues furent exécutées par Giambologna, l'Ammannati, Danti, Rossi et Stoldo Lorenzi et ne furent pas achevées avant 1576.

¹³ Saturne/Plomb/Tempérance, Jupiter/Pierres précieuses/Justice, Mars/Fer/Courage, Soleil/Or/Force héroïque ; Vénus/Cuivre/Hilarité ; Mercure/Argent/Prudence ; Lune/Étain/Versatilité.

des défis lancés par l'homme aux lois de la Nature, des pièces ou substances transformées manufacturées, comme des bois gravés et les marqueteries, incrustations et camées, paysages sur calcaire, reliefs en porphyre ou en serpentine, vases en lapis-lazuli ou en cristal de roche, des triomphes de porcelaines, médailles en or bronze ou argent ciselées souvent issues de la Fonderie située au sous-sol, et petits théâtres d'automates et modèles réduits mécaniques très prisés par François (mécanique de maîtrise du temps).

Plusieurs interprétations ont été avancées pour expliquer ce souci de mise en réseau entre Nature et Sciences : l'intention mnémotechnique est la plus évidente dans un lieu où ces associations sont utiles au catalogage et au repérage d'objets dont Valentina Conticelli et Lina Bolzoni ont montré qu'elle s'inspire du théâtre de la mémoire de Giulio Camillo¹⁴ (1480-1544). Carlo Dezzi Bardeschi évoque quant à lui comme Schaefer la possibilité que cette trame renvoie à la conception du nouveau souverain idéal théorisé par Giambattista della Porta dans un ouvrage publié en 1558 et que Borghini aurait lu, (*Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri*) celle d'un souverain éclairé qui maîtriserait d'autant mieux sa cité qu'il aurait une connaissance scientifique complète du Cosmos. Mais le désintérêt déjà évoqué de François pour les affaires de l'Etat rend peut recevable l'hypothèse que le jeune souverain ait voulu apporter, en ce lieu privé, sa caution à une doctrine du prince idéal. Plus probablement, l'ensemble des murs, panneaux, représentations objets et statues répondent à une iconologie moins politique qu'hermétique dont le plafond bombé de ce coffret de sens caché nous livre la clé.



Prometeo e Natura, Francesco Morandini, detto il Poppi, 1570-1572. Plafond

La première représentation clé installée sur la voûte est, rappelons-le, un cosmogramme hippocratique-galénique symbole depuis les temps anciens des quatre éléments et quatre humeurs et l'univers (comme la tétrade de Pythagore)¹⁵. Ce cosmogramme fait référence à la fois à la doctrine d'Hippocrate qui préconisait de chercher dans la seule Nature les moyens de guérir les maladies et à la doctrine de Galien qui proposait à l'inverse une méthode basée sur la théorie des humeurs et qui prônait la fabrication des remèdes médicaux obtenus par de mélanges, coctions et préparations chimiques. Le cosmogramme rappelle donc à la fois l'existence première incontournable d'un monde constitué de ses quatre éléments, base de

¹⁴ "Il gioco degli occhi. L'arte della memoria fra antiche esperienze e moderne suggestioni", in *Memoria e memorie. Convegno internazionale di studi. Roma, 18-19 maggio 1995, Accademia dei Lincei*, a cura di L. Bolzoni, V. Erlindo, M. Morelli, Firenze 1998, pp. 1-28.

¹⁵ Lire à propos du cosmogramme l'article de M. Caciorgna, « Fonti letterarie classiche e tradizione iconografica nella decorazione dello Stanzino di Francesco I », in *L'architettura civile in Toscana. Il Cinquecento e il Seicento*, a c. Di A. Restucci, Milano, 1999, pp. 505-522.

tous les savoirs mais aussi la nécessaire et fructueuse alliance entre Art et Nature qui permet à l'homme grâce à la maîtrise des principes élémentaires de les transformer dans une dynamique positive. La peinture « Nature et Prométhée », viendra au centre de la voûte confirmer cette dialectique vertueuse nécessaire entre Art et Nature. Assis dans sa grotte du Mont Caucase, le titan Prométhée, attaché par d'épaisses chaînes métalliques, brandit dans sa main droite la torche allumée qui est son attribut caractéristique. De son autre main, il reçoit une pierre brute¹⁶ que lui tend la Nature figurée sous les traits d'une Diane d'Ephèse : entourée d'animaux et de végétaux, elle est étendue nue à ses pieds qui, en généreuse mère nourricière, et allaite de ses quatre seins le règne animal et humain, incarnés par une licorne, un serpent, un enfant et un lapin symbolisant. Sa polymastie¹⁷ renvoie par ailleurs aux quatre éléments également cités par les oiseaux-air, la torche-feu, une branche de corail-eau, les animaux-enfant-terre. Au-dessus de sa tête un angelot les mains tendues symboliserait le Génie humain. La figure du Titan Prométhée spécifiquement liée à l'art de la métallurgie et au feu qu'il déroba (la torche) incarne ici comme traditionnellement¹⁸ les savoirs et arts techniques (à ses pieds on aperçoit du métal, des pierres, des pièces d'orfèvrerie et une roue) puisque selon le récit de Pline l'Ancien, il fabriqua le premier anneau de métal à partir des chaînes qui l'attachaient au mont Caucase. Il symbolise les prouesses de l'art technique et ses vertus civilisatrices sur le monde naturel. On comprend donc que le système de correspondances, de renvois de superpositions du cabinet dépasse ici la simple intention encyclopédique et mnémotechnique d'un catalogue raisonné. Il suggère la pertinence d'une nouvelle dynamique du savoir dans laquelle les arts et les sciences des hommes ne se contenteraient plus d'imiter la Nature, mais entendrait tel Prométhée la faire évoluer vers une forme nouvelle. Comme Giulio Camillo rêvait en somme de le faire avec son « théâtre de la mémoire », ce petit espace confiné propose d'une certaine manière une alternative utopique au monde du vivant, un espace où mettre en œuvre une connaissance scientifique universelle innovante que la Renaissance a échoué à mettre en place en assujettissant trop son savoir à la seule quête du divin contenu dans la Nature¹⁹. Dans le Studiolo, s'imagine et se tisse donc un cosmos, qui se propose de contenir et d'unir dans ses jeux de correspondances verticales et horizontales tous les principes premiers et actifs du monde créé. Le Studiolo devient alors lieu d'un parcours d'initiation, lieu d'une possible transformation et recreation d'un monde régi par la science, un laboratoire où l'initiation/initiative alchimique aurait toute sa pertinence. Bizarre, donc ce lieu le serait aussi dans l'invitation à « trattare la natura » par la transformation alchimique qui y est proposée au spectateur néophyte.

On l'a dit, avant même la mort de son père, le jeune François s'isolait dans son Casino de San Marco, pour pratiquer les techniques les plus sophistiquées, comme obsédé par le défi de plier la Nature à ses désirs, en la dépassant par la mise en œuvre des arts. Le Grand-duc aurait même selon Valeria Conticelli profité de la proximité de sa chambre à coucher où était installé un fourneau pour s'adonner directement à quelques expériences dans son Studiolo cabinet le transformant en véritable un laboratoire *in situ*. Conticelli rappelle à cet égard que l'interprétation alchimique de la figure de Prométhée était déjà présente à l'âge classique, dès les écrits du byzantin Zosimus; (490-510) et en 1515 dans un texte de Giovanni Aurelio

¹⁶ Philosophale selon G. Lensi (1980).

¹⁷ Anomalie anatomique caractérisant les mammifères possédant davantage de mamelles que leur espèce n'en dispose traditionnellement.

¹⁸ Cf. P. Pisi, *Prometeo nel culto attico*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1990

¹⁹ En cela, cet espace tranche avec le Tesoretto de son père 1559, où Giorgio Vasari, peint sur le plafond Les quatre Évangélistes, et sur la voûte les personnifications des *Arts* et des *Muses* : la *Peinture*, la *Sculpture*, l'*Architecture* et la *Musique* aux angles ; l'*Astronomie*, la *Philosophie*, la *Poésie* et la *Géométrie* sur les murs latéraux.

Augurello, *Chrysopoeia*²⁰. Certains commentateurs ont par ailleurs émis l'hypothèse que le cycle entier de représentation, placé sous le signe de Prométhée, fasse référence au processus de genèse de la nature comparable à celui du métal que l'alchimie reconstitue et dont Prométhée incarnerait le chantre²¹. Le mur consacré à l'élément Eau propose certes des images relatives à la pêche des perles et des baleines, mais il représente aussi la préparation des substances aqueuses aux vertus médicinales et curatives contenues dans les placards qui guériront selon les principes galéniques les humeurs brûlantes que le mur consacré au Feu représente²². Mais quoi qu'il en soit, la connotation alchimique nous semble ici tenir moins aux symboles représentés, ou activités pratiquées en ce lieu, qu'à la tentative de son concepteur d'y rassembler tous les éléments premiers de la réalité, dans une structure qui s'ingénie à montrer que des combinaisons infinies d'arts et de savoirs sont possibles, et invite à expérimenter des associations inédites pour produire des connaissances nouvelles. Or il s'agit bien là de l'un des principes fondamentaux de la transformation alchimique. L'enchâssement combinatoire tendrait donc à développer dans ce lieu obscur, à l'écart du réel, la suggestion d'une aptitude de la connaissance et les savoirs techniques humains à maîtriser le monde mais aussi à le transformer (« *invenzioni per trattare la natura* ») et à y trouver de nouvelles combinaisons prodigieuses, merveilleuses, surnaturelles, capables, comme les objets qui y sont placés, allier nature et génie inventif et de surpasser de ce fait ce que la nature ne propose pour sa part qu'à un état brut²³. Dans sa marqueterie de sens, fusion des bronzes, travail du verre et des métaux précieux, ou des pierres dures, chimie médicinale, proposent au final autant de facettes, d'étapes vers l'*opus* alchimique pratiqué par le Grand-duc, qui fait « bizarrement » écho à l'*opus* guerrier de son père qui transforma quant à lui son état en lançant ses armées à l'assaut des cités toscanes. L'un se fait représenter dans le secret de son Cabinet en train de pratiquer son art dans *Les alchimistes* (Giovanni Stradano) l'autre, quelques mètres plus loin, dans le Grand salon d'apparat, met en scène ses conquêtes triomphantes. Chacun à sa manière, aux antipodes l'un de l'autre, signale en somme la nécessité d'une action conquérante sur le monde, l'une politique l'autre magique. Dans les deux cas il s'agit d'une matière à transformer en vue de créer un ordre nouveau.

La forte relation combinatoire de la collection d'objets révèle donc, en anamorphose, l'utopie hermétique. En s'engouffrant dans cette salle peinte, théâtre d'un nouveau Monde, la le sujet observateur pourra lui-même vivre une métamorphose spirituelle, être transformé en opérateur initié par l'expérience des combinaisons conceptuelles. Les images activeront leur sens combinatoire lorsque l'intelligence du concepteur et celle agissante du récepteur se rencontreront et fusionneront pour révéler l'« *invenzione* », promesse de découverte de ce qui est occulté, inconnu. Ce n'est que par cette disposition intellectuelle, par le génie inventif de l'homme, alliés à la force émotive de la découverte du sens caché, que le réseau de relations entre chaque *locus* révélera ses sens édifiants²⁴ : les principes premiers de la Nature, alors

²⁰ V. Conticelli, «Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografie e alchimiche», *Mitteilungen des Kunsthistorischen in Florenz*, 46, 2002, 2-3, pp. 321-356.

²¹ Dezzi Bardeschi (1980) interprète ainsi le cycle à la lumière de l'exaltation de la thématique du rêve en tant qu'état d'élévation vers des vérités supérieures dans un parcours de type alchimique qui débute à la nuit tombée, Nigredo, jusqu'à atteindre la mort au moment de la *Coniunctio* avec le divin.

²² A propos du mur de l'Eau, cf. V. Conticelli, «La parete dell'Acqua nello Stanzino di Francesco I: un epidodio paradigmatico del Naldini e l'armadio del Buontalenti», in *Ritratto e biografia. Arte e culture dal Rinascimento al Barocco*, a c. Di G. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti, La Spezia, 204, pp. 307-339. A propos du mur de l'Air, cf. A. Perifano, «Conoscere per immagini: l'Invenzione di Vincenzo Borghini per l'Allegoria dei sogni nello Stanzino di Francesco de' Medici», in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, ed. F. La Brasca, Besançon, 2005, II, pp. 105-147.

²³ Jonah Gray, *Some Notes on the Studiolo of Francesco I de' Medici*, <http://bronwenwilson.com/collectingsciencefantasia.pdf>

²⁴ Voir à ce sujet l'article de Corrado Bologna « Le retour des dieux anciens : Giulio Camillo et Fontainebleau », Revue « Italique », Droz, p. 109-138.

maîtrisés, permettront à l'Homme de sortir de ses fourneaux, dans un art maîtrisé, un Monde neuf où élaborer des images, travailler des matières permettra de à retrouver les traces que l'Un a imprimées dans la pluralité des choses visibles. Non pas le monde fossile dont l'homme devait retrouver la trace divine sous le superflu de sa matière comme Michel-Ange le suggérait dans son sonnet *Non ha l'ottimo artista* : mais un monde philosophale aussi précieux que la pierre du même nom. En ce sens le Studiolo, sorte de moteur de recherche universel avant l'heure, en ce qu'il prétend englober tout le savoir prêt à l'emploi intellectuel, prophétise l'arrivée imminente de l'âge des lumières encyclopédiques. Le dispositif architectural et le classement des objets dissimulés derrière les représentations inviteront en somme à identifier toutes les formes de la réalité multiple du monde sensible, pour y acquérir une conception unitaire encyclopédique du monde et du savoir. La collection d'objets et d'images les *naturalia*, les *mirabilia* et les *artificialia*, les produits de l'activité humaine et de son imagination et ceux de la nature finissent par constituer un miroir du cosmos et suggèrent au-delà de cette réalité la recherche de nouveaux modèles et formes du savoir. Les images sont signes potentiels (en fait des *signes linguistiques*), les pièces collectionnées sont fragments d'un monde qui propose des hiérarchies et valeurs inédites, signifiant la supériorité de l'Art sur la Nature.