



HAL
open science

L'extravagance des banquets d'artistes florentins. Une garantie de bon aloi (Florence, 1512)

Véronique Curvin Merieux

► To cite this version:

Véronique Curvin Merieux. L'extravagance des banquets d'artistes florentins. Une garantie de bon aloi (Florence, 1512). Agnès Morini. Curieux personnages, Presses universitaires de Saint-Etienne, 2010, VOIX D'AILLEURS, 978-2-86272-553-6. hal-03612336v2

HAL Id: hal-03612336

<https://hal.science/hal-03612336v2>

Submitted on 14 Apr 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.

L'extravagance des banquets d'artistes florentins.
Une garantie de bon aloi (Florence, 1512)
V. Mérieux
(Université Nice Sophia Antipolis)

Giovan Francesco Rustici (1474-1554) n'a joui ni de son vivant ni auprès de la postérité d'une grande renommée¹. Vasari décide pourtant de lui consacrer une biographie en bonne place de sa deuxième édition des *Vies des plus excellents artistes* (1568). Une biographie de vingt pages dont dix sont consacrées à décrire le détail des menus extravagants des singuliers banquets que l'artiste organisait à Florence dans ses appartements de la Sapienza au titre de fondateur et membre éminent des deux Confréries du Chaudron (Compagnia del Paiolo) et de la Truelle (Compagnia della Cazzuola) toutes deux fondées à Florence à quelques mois d'intervalle en 1512. Ces banquets sont des plus excentriques. Giorgio Vasari est le premier à les juger « fantasques et d'une bizarrerie inconcevable » : mets et convives il est vrai, y superposent, brouillent et invertissent avec un manifeste délice fiction et réalité, beau et laid, succulent et répugnant, dans un jeu permanent du sens dessus dessous. Pourtant, le biographe florentin s'y attarde, risquant de réveiller ou valider bien mal à propos les tenaces stéréotypes de l'artiste extravagant, marginal et peu respectable solidement ancrés dans la mentalité collective, particulièrement depuis les nouvelles de Boccace et Bandello. Pourquoi prendre un tel risque dans un contexte artistique fragilisé et précisément tendu vers une quête de réhabilitation de l'image de l'artiste et de la chose d'art ? C'est ce que nous nous proposerons de comprendre ici, en montrant comment Vasari instrumentalise le récit pittoresque de l'apparente extravagance de ces banquets et de leurs convives, pour inscrire à l'inverse ces manifestations dans les codes les plus attendus du bon aloi politique alors imposés par la nouvelle culture officielle de mise. Le cadre des banquets, les statuts des Confréries évoquées, la rigueur des règlements qui encadrent le déroulement de ces soirées de fêtes, le goût distingué pour les jeux de l'artifice, du paraître et du faux semblant, la maîtrise des plaisirs : toutes ces facettes de l'excentricité singulière de ces repas à thèmes et à malice seront en somme habilement renversées et agréées par Vasari comme autant de manifestations de la plus réglementaire, convenable et donc « *graziosa* » intellectualisation de la chose d'art. L'étrangeté signalée dans ces morceaux d'anthologie devra dès lors être reçue comme une sorte de manifeste gastronomique du Maniérisme naissant en ce début de XVIème siècle (les soirées décrites ayant lieu rappelons-le en 1512). Nous comprendrons en somme que dans le cadre clandestin de ces soirées privées, Vasari nous propose un avant goût des codes et *topoi* artistiques maniéristes que les académies florentines

¹ Giovan Francesco Rustici a été formé dans l'entourage de Verrocchio. Il fut l'ami de Léonard de Vinci et se fit connaître de vivant essentiellement pour ses œuvres en bronze. Il fut invité par François Ier à la cour de France et mourut, à Tours en 1554. Ses œuvres principales sont *La prédication de saint Jean-Baptiste* (1506-1511), groupe en bronze, au-dessus de la porte Nord du baptistère de la cathédrale de Florence, le *Buste de Boccace*, dans l'église Saint Jacques et Saint Philippe à Certaldo en Toscane, et sa terre cuite *Noli me tangere* au Musée National du Bargello de Florence. La première et unique monographie, qui met en lumière la valeur du sculpteur florentin date de 2007 : Philippe Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici, 1475-1554, Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, préface de Marco Collareta, Paris, Arthéna, 2007, 352 pp.

entérineront au grand jour quelques années plus tard, dès leurs créations officielles en 1545 puis 1563, soutenues en cela par le nouveau pouvoir ducal de Cosme Ier de Médicis. Afin de saisir comment, sous la plume de Vasari, l'extravagance des banquets d'artistes florentins devient garantie de bon, il nous faut rappeler quelques données utiles qui nous permettront d'éclairer le contexte politique et artistique de la parution de ces récits et de leur objet.

Lorsque Giorgio Vasari peintre et architecte toscan publie à Florence en 1568 sa seconde édition (Giuntina) des « *Vies des plus excellents artistes de Cimabue à nos jours* », dix-huit ans après sa première édition (Torrentiniana) datant de 1550 (augmentée d'une vingtaine de biographies principalement celles d'artistes membres de la jeune *Accademia del disegno* créée en 1563² et de son autobiographie) il répond, comme le faisait déjà sa première édition, à trois impératifs majeurs. Le premier consiste à préciser au sein de chaque biographie la contribution de chaque artiste à l'évolution des arts en montrant l'excellence supérieure de l'art toscan. On sait en effet que l'architecte Vasari organise son ouvrage constitué d'une centaine d'unités biographiques en trois grands livres, trois grands étages correspondant aux trois grands âges des arts italiens (enfance, épanouissement adolescent et maturité accomplie) dont les biographies d'artistes seraient les pièces conduisant le lecteur, de génération en génération, de maître en disciples, sur la piste du progrès des arts italiens vers l'étage supérieur de la « *perfetta maniera* » de la haute Renaissance dont Michel-Ange constitue avec son génie inégalé la clé de voûte. L'armature porteuse y est constituée essentiellement par les contributions toscanes. Second impératif, thésauriser, répertorier, archiver les œuvres de chaque artiste cité, en proposant la description détaillée de leurs productions les plus dignes d'intérêt : ce travail colossal a pour objectif de représenter littéralement chaque œuvre au lecteur selon la technique de l'*ekphrasis* (empruntée à la rhétorique antique) afin de les préserver de l'oubli, d'une possible destruction et de les livrer à la postérité. Enfin, englobant les deux précédents, le dernier impératif consiste à légitimer la chose d'art en calquant chaque biographie sur le modèle des biographies exemplaires d'hommes célèbres antiques, avec leur cadre édificateur et le plus souvent louangeur (*incipit* mettant en exergue les qualités morales et épithète moralisatrice). Cette dernière tâche de légitimation est cruciale. Il s'agit en effet de faire oublier que les arts sont depuis l'antiquité relégués au rang d'activités mécaniques et figurent encore au moment de la parution des *Vite* au rang des arts serviles. Ce statut peu gratifiant est aggravé par l'image peu recommandable de l'artiste que le succès des nouvelles de Boccace et de Sacchetti a contribué à ancrer dans les mentalités populaires: ces derniers convoquent en effet plus souvent qu'à leur tour les artistes au titre de comparses de situations grotesques burlesques, en leur qualité de personnages portés sur les plaisirs et les vices, ivrognes, coureurs de jupons, hommes de peu de moralité, intéressés, grossiers. L'enjeu est donc essentiel et s'inscrit dans l'effort de réhabilitation initié dès le XV^e siècle par les philosophes Leon Battista Alberti (*De pictura*, 1435) et Marsile

² Créée le 31 janvier 1563, sous le patronage de Cosme Ier par Giorgio Vasari cette académie eut Cosme Ier comme premier président. Pierre Léopold, Grand-duc de Toscane, décrètera en 1784 que l'académie sera renommée *Accademia di Belle Arti di Firenze* (académie des beaux-arts de Florence) : elle est alors installée rue Ricasoli dans un ancien hospice l'*Ospedale di San Matteo* dans le couvent de *San Niccolò di Cafaggio*.

Ficin (*Theologia platonica*, 1485) qui avaient tous deux revendiqué la promotion des arts au rang d'arts libéraux, arguant la dignité respectable de l'artiste nécessairement induit dans son travail à une démarche intellectuelle (Leon Battista Alberti) et par ailleurs instrument et miroir du divin en tant que créateur de Beau (Marsile Ficin).

Compte tenu de ces paramètres et contraintes, le lecteur est en droit de s'étonner qu'en bonne place de sa troisième partie, troisième étage de l'excellence, olympique artistique des *Vite*, Vasari choisisse, dans la biographie du sculpteur Giovan Francesco Rustici, de nous décrire avec une fascination confinante à la complaisance, les pratiques étranges des deux confréries florentines apparues en 1512 qui rassemblaient des artistes florentins autour de rites culinaires apparemment déviants. On sait pourtant le systématique rejet que Vasari oppose dans sa construction à toute forme d'excentricité suspecte : cette dernière est toujours synonyme sous sa plume d'artiste officiel d'une singularisation dangereuse pour la cohésion d'un art toscan idéal présenté comme univoque³. À ce titre, le biographe n'évoque guère l'étrangeté de quelques productions que comme un contrepoint (un épouvantail) de « *la bella maniera toscana* », présentée comme seule garante du bon aloi toscan, et fondée sur des valeurs cardinales artistiques communes : l'« *ordine* », la « *simmetria* », la « *disposizione* », l'« *imitazione* », et la « *grazia* » de mise. Toute tentation de singularité, périlleuse pour la conformité et la convenance artistiques est, dans cette logique, condamnée. Les productions ou comportements étranges présents au cœur de ce troisième âge de perfection font donc, comme il se doit, l'objet d'une sévère censure dont le biographe use et abuse pour déclasser les artistes y ayant cédé dans leur vie ou parcours artistiques. On se souvient des cas de ces artistes toscans qui, coupés de leur foyer de formation florentin après une expatriation ponctuelle ou définitive, versent sous la plume de Vasari dans de coupables déviations. En rupture avec la *graziosa maniera* qui la caractérisait initialement, leur production se corrompt sous nos yeux de même que leur existence : ils perdent aux dires du biographe leurs repères et sombrent dans une irrémédiable folie (on songe ici à son évocation de la décadence de la manière du Rosso à Rome, et de sa mort suicidaire à Paris⁴). D'autres cas d'étranges déviations esthétiques frappent certains artistes restés quant à eux à Florence, mais toutefois coupables de s'être progressivement détachés du modèle toscan pour tenter de singulières et donc condamnables expérimentations : on voit ces derniers se perdre dès lors, cesser d'être d'eux-mêmes (« *fuori di sé, stravagante, fuori di cervello* ») et conduire leur art à une impossible compréhension par le spectateur qui, privé de ses repères et clés de lecture familiers, se retrouve désorienté. On se souviendra à cet égard de la description que Vasari nous propose du Jugement dernier exécuté par Pontormo dans l'église de San Lorenzo à Florence et pour lequel il s'ingénie à ne répertorier que ce qu'il n'y trouve pas de conforme à ses attentes⁵.

3 Cf. V. Mérioux, *La terza età des Vies de Vasari : dynamiques fondamentales et étayages*, « Chroniques italiennes », N° 69, numéro 1 Série Web, Spécial concours 2001/2002, lien [www.univ-paris3.fr/recherche/chroniques italiennes](http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniques_italiennes).

⁴ Voir à ce sujet V. Mérioux, *Hors de Florence point de Salut : les périls de l'émigration artistique sous la plume de Giorgio Vasari (1568)*, in *AAVV*, « Exil, Migration, Création », Colloque international Université Créteil Paris XII, 27-29/04/2006, Institut des mondes anglophone, germanique et roman, (Imager).

⁵ Giorgio Vasari, « Oltre ciò, in uno de' canti dove sono i quattro Evangelisti nudi con libri in mano, non mi pare, anzi in niun luogo, osservato né ordine di storia, né misura, né tempo, né varietà di teste, non

Pourtant, Giovan Francesco Rustici et ses prestigieux invités (dont le déjà célèbre Andrea Del Sarto) réunis lors de ces étranges banquets, se voient épargnés par le couperet de la condamnation vasarienne par ailleurs unanime. Les banquets sont certes signalés pour leur intrigante bizarrerie, mais leur organisateur est tout au plus qualifié de « *capriccioso e piacevole uomo* ». Le message adressé au lecteur averti est clair : le terme de « caprice », plutôt anodin et bienveillant sous la plume de Vasari, est réservé à des personnalités artistiques certes singulières, mais dont l'extravagance demeure dans les limites de la convenance et ne se manifeste que ponctuellement. La manière des artistes concernés n'en est pas altérée, et aucun ne verse dans la radicale marginalité par ailleurs déplorée et condamnée chez d'autres. On comprend donc que Giovan Francesco Rustici n'appartient pas aux artistes « déviants » et bénéficie d'une indulgente impunité. A preuve, le biographe s'enthousiasme littéralement au récit des banquets à thèmes qu'il organise, au point qu'il en perdra pendant quelques pages le fil et la maîtrise de son récit⁶. La digression qui va en effet l'absorber durant dix pages, sur les vingt globales de la biographie est bien trop longue : Vasari en a conscience, mais anticipe la critique en arguant qu'elle n'est en rien hors de propos pour plusieurs raisons qu'il prend soin d'énoncer⁷. Ce sont précisément ces raisons que nous examinerons ici pour comprendre en quoi ces étranges banquets et l'intérêt que Vasari leur porte, répondent aux impératifs de son académique cahier des charges. Nous comprendrons ainsi que sous cet apparent paradoxe, se dissimule, en anamorphose, la démonstration très habile et maîtrisée du bon aloi normatif auquel elles répondent. Citons, pour mieux comprendre un extrait, certes long, mais indispensable à notre analyse relatif à la Compagnia del Paiuolo (compagnie du Chaudron):

« [...] l'ordine delle cene era questo (il che racconto volentieri, perché è quasi del tutto dismesso l'uso di queste Compagnie), che ciascuno si portasse alcuna cosa da cena, fatta con qualche bella invenzione, la quale, giunto al luogo, presentava al signore, che sempre era un di loro, il quale la dava a chi più gli piaceva, scambiando la cena d'uno con quella dell'altro. Quando erano poi a tavola, presentandosi l'un l'altro, ciascuno avea d'ogni cosa, e chi si fusse riscontrato nell'invenzione della sua cena con un altro, e fatto una cosa medesima, era condannato. [...] »⁸

cangiamento di colori di carni, et insomma non alcuna regola né proporzione, né alcun ordine di prospettiva; ma pieno ogni cosa d'ignudi, con un ordine, disegno, invenzione, componimento, colorito e pittura fatta a suo modo, con tanta malinconia e con tanto poco piacere di chi guarda quell'opera, ch'io mi risolvo, per non l'intendere ancor io, se ben son pittore, di lasciarne far giudizio a coloro che la vedranno: perciò che io crederei impazzarvi dentro et avvilupparmi, come mi pare che, in undici anni di tempo che egli ebbe, cercass'egli di avviluppare sé e chiunque vede questa pittura con quelle così fatte figure. E se bene si vede in questa opera qualche pezzo di torso che volta le spalle o il dinanzi, et alcune apiccature di fianchi, fatte con meraviglioso studio e molta fatica da Iacopo, che quasi di tutte fece i modelli di terra tondi e finiti, il tutto nondimeno è fuori della maniera sua, e, come pare quasi a ognuno, senza misura [...]. », *Vita di Jacopo da Pontorno, Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Edizione Giuntina, Sansoni, Firenze, 1981, Vol. VI, pp. 286-287.

⁶ G. Vasari, « Ma perché sto io a contare tutti i particolari? », *Vita G.F. Rustici*, Vol. VI, *op. cit.*, p.614.

⁷ G. Vasari, « Ma è tempo oggimai dopo questa, che parrà forse ad alcuno troppo lunga digressione, che non del tutto a me pare fuor di proposito per molte cagioni stata raccontata, che io torni alla Vita del Rustico. Giovanfrancesco adunque, », *ibidem*, p. 619.

⁸ *Ibidem*, pp. 608-609.

In questa tornata, il presente del Rustico fu una caldaia fatta di pasticcio, dentro alla quale Ulisse tuffava il padre per farlo ringiovanire: le quali due figure erano capponi lessi che avevano forma d'uomini, sì bene erano acconci le membra et il tutto con diverse cose tutte buone a mangiare. Andrea del Sarto presentò un tempio a otto facce, simile a quello di San Giovanni, ma posto sopra colonne; il pavimento era un grandissimo piatto di gelatina con spartimenti di varii colori di mosaico; le colonne, che parevano di porfido, erano grandi e grossi salsicciotti; le base e i capitegli erano di cacio parmigiano, i cornicioni di paste di zuccheri, e la tribuna era di quarti di marzapane; nel mezzo era posto un leggio da coro fatto di vitella fredda, con un libro di lasagne che aveva le lettere e le note da cantare di granella di pepe, e quelli che cantavano al leggio erano tordi cotti col becco aperto e ritti, con certe camiciuole a uso di cotte, fatte di rete di porco sottile; e dietro a questi, per contrabasso, erano due pippioni grossi, con sei ortolani che facevano il sovrano.[...] ⁹

Un second extrait nous éclaire sur la Compagnia della Cazzuola (compagnie de la Truelle):

« Le feste che costoro feciono in diversi tempi furono infinite; ma ne dirò solo alcune poche per chi non sa l'uso di queste Compagnie, che oggi sono, come si è detto, quasi del tutto dismesse.[...] Quivi, dico, avendo il signor della Compagnia comandato che ognuno dovesse trovarsi vestito in che abito gli piaceva, con questo, che coloro che si scontrassero nella maniera del vestire et avessero una medesima foggia, fussero condannati, comparsero all'ora deputata le più belle e più bizzarre stravaganze d'abiti che si possano imaginare. Venuta poi l'ora di cena, furon po sti a tavola secondo le qualità de' vestimenti: chi aveva abiti da principi ne' primi luoghi, i ricchi e gentiluomini appresso, et i vestiti da poveri negl'ultimi e più bassi gradi. [...] ¹⁰

Un'altra volta, il convito fu ordinato in questa maniera. Cerere, cercando Proserpina sua figliuola, la quale avea rapita Plutone, entrata dove erano ragunati gli uomini della Cazzuola dinanzi al loro signore, gli pregò che volessino accompagnarla all'inferno; alla quale dimanda dopo molte dispute essi acconsentendo, le andarono dietro. E così entrati in una stanza alquanto oscura, videro in cambio d'una porta una grandissima bocca di serpente, la cui testa teneva tutta la facciata; alla quale porta d'intorno accostandosi tutti. Per che entrati tutti per quella bocca piena di denti, che, essendo gangherata, s'apriva [...]

E perché erano in quella stanza tutte dipinte le bolge del regno de' dannati e le loro pene e tormenti, dato fuoco a uno stopino, in un baleno fu acceso a ciascuna bolgia un lume, che mostrava nella sua pittura in che modo e con quali pene fussero quelli che erano in essa tormentati. Le vivande di quella infernal cena furono tutti animali schifi e bruttissimi in apparenza, ma però dentro, sotto la forma del pasticcio e coperta abominevole, erano cibi delicatissimi e di più sorti. La scorza, dico, et il difuori mostrava che fussero serpenti, bisce, ramari, lucertole, tarantole, botte, ranocchi, scorpioni, pipistrelli et altri simili animali, et il didentro era composizione d'ottime vivande. E queste furono poste in tavola con una pala, e dinanzi a ciascuno e con ordine, dal diavolo che era nel mezzo; un compagno del quale mesceva con un corno di vetro, ma di fuori brutto e spiacevole, preziosi vini in coreggiuoli da fondere invetriati, che

⁹ *Ibidem*, pp. 609-610.

¹⁰ *Ibidem*, p. 613.

servivano per bicchieri. Finite queste prime vivande, che furono quasi un antipasto, furono messe per frutta, fingendo che la cena, àffatica non cominciata, fusse finita, in cambio di frutta e confezzioni, ossa di morti iù giù per tutta la tavola: la quali frutta e reliquie erano di zucchero. »¹¹

Pour saisir la pertinence de cette double évocation, en apparence fort peu conforme au cahier des charges du troisième Livre des *Vite*, il nous faut tout d'abord examiner le cadre de la biographie concernée. Giovan Francesco Rustici (Florence 1474 - Tours 1554), même s'il fréquente à Florence les plus illustres artistes en activité (il est un ami proche de Léonard de Vinci) est, nous l'avons dit, un artiste mineur: il n'a qu'une demi-douzaine d'œuvres à son actif, toutes réalisées pour des commanditaires privés. Vasari ne les a pas eues sous les yeux et avoue d'ailleurs nous en livrer les quelques détails de seconde main qui lui ont été rapportés. La faveur qu'accorde Vasari à cet artiste en insérant sa biographie en si bonne place de son édition *Giuntina (1568)*, non loin de celle du divin Michel-Ange, ne tient donc pas à sa production, clairement subsidiaire dans la biographie. Pourquoi dès lors lui avoir réservé une telle place de choix ?

La première justification de cet hommage appuyé est de nature politique. Le mérite principal de Rustici fut en effet d'être le fondateur de la Compagnia del Paiolo¹² (Confrérie du Chaudron) et membre éminent de la Compagnia della Cazzuola (Confrérie de la Truelle), toutes deux fondées à Florence à quelques mois d'intervalle en 1512, comme prend bien soin de nous le préciser Vasari. Or cette date est fondamentale pour Florence : le 16 septembre 1512 marque en effet le retour aux affaires florentines de la famille Médicis qui, à l'issue du siège des troupes Françaises de 1494 et de la fuite de Piero, avait quitté devant de la scène de la ville depuis. Durant leur absence, le paysage culturel florentin avait été profondément bouleversé. Girolamo Savonarole avait fait régner sur la ville la chape de plomb de sa théocratie moralisatrice (1494-98), fustigeant les artistes pour avoir pactisé avec le pouvoir corrompu de l'oligarchie des grands familles pro médicéennes. Après lui, Florence avait connu sous l'égide du gonfalonier Piero Soderini (1502-1512) un rétablissement du système républicain que le précédent gouvernement oligarchique des Médicis avait peu à peu dévoyé. Ces années d'instabilité politique avaient mis à mal la splendeur harmonieuse de la culture humaniste du grand *Quattrocento* et installé dans la cité du lys une austérité inédite. Durant cette période de crise politique, la vie culturelle florentine s'était quelque peu éteinte : les joyeuses et clandestines représentations de quelques troupes théâtrales avaient subsisté. La principale se faisait appeler le *Cenacolo del Bon Umore*. Basée à proximité du *Mercato Vecchio*, cette petite troupe fondée sous le règne de Piero de Medici donnait alors leurs représentations devant le "*popolo minuto*", sur les places et dans les rues proches du marché de San Lorenzo. Mais durant la prise de pouvoir de Savonarole, leurs spectacles satiriques qui croquaient riches et puissants, avaient été relégués dans les auberges ou les banquets privés. Le *Cenacolo* s'était ainsi par nécessité progressivement spécialisé dans un théâtre comique et burlesque autour de

¹¹ *Ibidem*, pp. 615-616.

¹² Recréée en 1950, la *Compagnia del Paiolo* fut reçue au Vatican et au Sénat par le Président Fanfani, qui en fut membre d'honneur, tout comme Giovanni Spadolini. Miro', Picasso, De Chirico même en auraient fait partie.

thèmes culinaires, mis en scène lors fêtes de mariages, de baptêmes, d'anniversaires, de déjeuners et « dîners d'affaires », organisés par la classe bourgeoise de Florence dans la ville et ses alentours.

Toutefois, hormis ces quelques festivités privées, c'est dans un contexte morose que les Médicis reprennent le pouvoir en 1512 et que se tiennent pour la première fois les banquets évoqués par Vasari. Ce premier retour au pouvoir (avant leur retour définitif en 1530) se fait en quelque sorte malgré les florentins, sous la pression du futur pape Léon X (1513-1521), qui anime depuis Rome le parti familial des pro-médicéens. Le nouveau pouvoir doit reconquérir la sympathie du peuple florentin et recouvrer sa popularité perdue. Il doit par ailleurs tenter de faire oublier le climat d'austérité qui a transformé, au-delà du périmètre florentin, l'ensemble de l'échiquier culturel italien. En 1512, la ville de Florence s'est en effet vidée de ses plus brillants créateurs, disparus tels Lippi ou Botticelli (morts en 1510) ou partis pour des centres artistiques italiens et européens, résolument plus attractifs et rémunérateurs. François I^{er} attirera bientôt à la cour de France au sein de son Ecole de Fontainebleau de nombreux jeunes talents florentins (Rosso, Primaticcio Cellini) et, dès 1513, la cour papale devient le premier pôle artistique italien, reléguant Florence à un rôle subalterne¹³.

Une des priorités politiques est donc de redorer un blason culturel terni et de redynamiser le tissu qui avait sous-tendu l'épanouissement des arts au siècle précédent. Les Médicis vont alors miser sur un levier qui avait déjà su par le passé faire ses preuves aux heures de gloire du grand Laurent. Sur le modèle de la *Compagnia dei Maghi* (Confrérie des Mages dite également des Etoiles)¹⁴ créée par ce dernier qui avait divertifié Florence de ses cortèges costumés, le nouveau pouvoir mise sur les structures souterraines des confréries qui constitueront un des dispositifs majeurs chargé de rétablir la confiance réciproque entre la classe possédante de Florence, les artistes et la population. C'est elles qui seront chargées d'organiser les triomphes, défilés, repas et mascarades qui, dès février 1513, saluent le rétablissement du carnaval (interdit sous Savonarole) puis, la même année, l'élection de Giovanni di Lorenzo au pontificat sous le nom de Léon X. Toutes ces festivités sont par ailleurs longuement décrites par Vasari dans ses *Vite*¹⁵. Dès 1512, les deux premières confréries sont créées sous l'impulsion

¹³ Rappelons le camouflet suprême infligé à Cosme I^{er} qui multipliera en vain les tentatives de faire revenir à Florence Michel-Ange parti pour Rome en 1506 après sa déception suite à l'annulation de la commande de la façade de San Lorenzo, et qui s'y établira définitivement en 1530 pour ne plus jamais faire retour dans sa toscane natale.

¹⁴ Fondée à la fin du XIII^{ème} siècle, cette Confrérie laïque fut transférée en 1436 par Cosme L'Ancien, au couvent San Marco après la réhabilitation de ce dernier par Michelozzo. Elle était consacrée aux saints Rois mages et avaient son oratoire dans l'église de la Via Larga. La Compagnia dei Magi avait pour tâche principale d'organiser tous les trois ans la fête des Mages le jour de l'Épiphanie dans les rues de la ville (à partir de 1447, ce sera tous les cinq ans). Une fois établie dans le complexe du couvent, la confrérie devint ne de splus importantes de la ville, comptant plus d'une centaine de membres. Les Médicis manifestaient une particulière prédilection pour elle et pour les figures des Mages choisis comme sujet de nombreuses peintures décoratives dans le palais de Via Larga : les plus connues étant la fresque de Fra Angelico qui orne la cellule de Cosme L'Ancien à San et l'*Adoration des Mages* de Benozzo Gozzoli ornant la Chapelle privée du Palais Médicis.

¹⁵ Vasari décrit dans la biographie d'Andrea del Sarto les majestueux cortèges et la spectaculaire scénographie (décor en stuc et en bois, toiles peintes, arcs de triomphe...) à la préparation desquels participèrent les plus célèbres artistes florentins tels que Piero di Cosimo, Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso Fiorentino, Andrea di Cosimo Feltrini, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli. Ils recréèrent à l'instigation des Médicis, un travestissement de Firenze en Rome antique et en Jérusalem 'céleste. Trois

directe de membres de la famille Médicis. La Compagnie du *Diamante* (Diamant), qui réunit trente-six jeunes gens de bonne famille triés sur le volet, est dirigée par Julien de Médicis, frère du futur nouveau pape. Celle du *Broncone* (Rameau de laurier reverdissant¹⁶), emblème de la famille médicéenne, compte quant à elle trente-six membres, emmenés par Lorenzo di Piero di Lorenzo, dédicataire du *Prince* de Machiavel).

Les Compagnies du Chaudron et de la Truelle s'inscrivent dans cette même impulsion politique (Julien de Médicis d'ailleurs en deviendra rapidement membre). Vasari saisit donc ici l'occasion d'attester et d'illustrer le renouveau culturel impulsé par ces structures pilotées par les Médicis. Le message est clair. La ville renoue avec la tradition médicéenne des grandes fêtes nocturnes et élégantes où se mêlaient artistes de talent et jeunesse dorée pro-medicéenne. Le troisième âge des arts dans lequel s'insère cette biographie trouve là son cadrage politique. Dès l'entrée en matière, l'enjeu politique des confréries et de leurs banquets est immédiatement repérable dans le lien, sans cesse établi par Vasari, entre leurs activités et la protection médicéenne dont elles bénéficient. L'*incipit* édificateur vantant les qualités morales attendues de l'artiste est ici remplacé par une évocation insistante de la protection éclairée accordée par la famille Médicis à cet artiste peu connu.

« È gran cosa ad ogni modo che tutti coloro i quali furono della scuola del giardino d'i Medici e favoriti del magnifico Lorenzo Vecchio, furono tutti eccellentissimi. La qual cosa d'altronde non può essere avvenuta se non dal molto anzi infinito giudizio di quel nobilissimo signore, vero mecenate degl'uomini virtuosi; il quale, come sapeva conoscere gl'ingegni e spiriti elevati, così poteva ancora e sapeva riconoscergli e premiarli. Portandosi dunque benissimo Giovanfrancesco Rustici, cittadin fiorentino, nel disegnare e fare di terra, mentre era giovinetto, fu da esso magnifico Lorenzo, il quale lo conobbe spiritoso e di bello e buono ingegno, messo a stare, perché imparasse, con Andrea del Verocchio ».¹⁷

Plus loin, malgré la longueur déjà excessive des descriptions, Vasari prend soin de n'oublier personne : il inflige au lecteur la liste complète des membres des deux compagnies (douze membres pour la première et vingt-quatre pour la seconde) qui réunissent aux côtés des artistes des représentants de grandes familles « majeures » ou « grasses », toutes proches des Médicis. Le cadrage oligarchique de ces activités garantit donc « d'entrée de jeu » la qualité courtoise du cercle choisi des participants. Aucun membre ne dépare. La noblesse du fondateur dont Dionigi da Diaceto, gentilhomme distingué et respectable, gère les affaires¹⁸, est confirmée par une pratique

chairs triomphaux somptueusement décorés symbolisaient les trois âges de l'homme. Six autres chairs imaginés par Iacopo Nardi, illustraient les âges heureux du monde, de celle de Saturne à celle d'Auguste et de Trajan, suivis par un septième char allégorique décoré par Baccio Bandinelli faisant allusion au nouvel âge d'or attendu avec le retour des Médicis.

¹⁶ La plante emblème de la famille Médicis étant le laurier, l'appellation de la confrérie fait une claire allusion au retour au pouvoir de cette dernière.

¹⁷ G. Vasari, *Vita di Giovan Francesco Rustici*, op. cit., p. 599.

¹⁸ G. Vasari : « Giovanfrancesco; il quale, perciò che, oltre all'essere di famiglia nobile, aveva da vivere onestamente, faceva l'arte più per suo diletto e desiderio d'onore che per guadagnare. » *Vita di Giovan Francesco Rustici*, *ibidem*, p. 600.

de l'art exclusivement dictée par son plaisir et non par la nécessité de gagner sa vie : un luxe qui, nous dit Vasari, met *de facto* les artistes à l'abri de tout soupçon de médiocrité¹⁹. Elle est à l'égal de celle des membres, tous issus de familles majeures et tous banquiers, notaires ou gentilshommes (Jacopo Bottegai, Francesco Rucellai et son père Domenico, Giovambattista Ginori, Pieraccino Bartoli, etc) dont l'adhésion du prestigieux Julien de Médicis vient en quelque sorte garantir la parfaite convenance. S'il est aisé de comprendre l'enjeu politique de cette évocation des confréries au troisième étage des *Vite*, on s'explique mal la longueur excessive d'une digression consacrée au détail somme toute *a priori* subsidiaire de rites culinaires. Vasari constate lui-même qu'il en dit trop, mais tout en formulant ce constat (fait exceptionnel dans son corpus biographique), il indique au lecteur que sa digression n'est pas si hors de propos que cela, « pour bien des raisons »²⁰ dont il ne nous instruit pas davantage. En quoi donc ces étranges banquets à thèmes sont-ils pertinents à ses yeux ? Pourquoi le fascinent-ils au point qu'il en perdra le fil et la maîtrise de son récit²¹ ? Pourquoi Giovan Francesco Rustici et ses invités se voient-ils épargnés par le couperet acéré que Vasari réserve d'ordinaire à toute pratique « aussi bizarre qu'inconcevable »²², selon ses propres termes. Leur organisateur est tout au plus signalé comme homme « capriccioso ». Or le caprice est une caractérisation anodine chez Vasari : il désigne des actes ou des personnalités ponctuellement singuliers à l'inverse de l'inconvenance installée de la bizarrerie qui entraîne les artistes foncièrement excentriques vers la déraison (Rosso, Pontormo). L'indulgence du biographe paraît ici inattendue, car Rustici accumule les comportements insolites : il s'intéresse à la nécromancie, élève chez lui une véritable étrange ménagerie. Un porc épic mange à sa table, un aigle et corbeau dressés l'accompagnent partout et il élève à demeure des serpents enfermés dans une pièce murée de son appartement²³. Pourquoi tant d'excentricité n'est-elle pas ici comme ailleurs plus sévèrement sanctionnée ? Nous le comprendrons en examinant le cadre strict que le biographe retient de ces manifestations dont l'étrangeté est en quelque sorte compensée par la maîtrise artistique, ludique et courtoise en tous points convenue qu'elles mettent en œuvre..

¹⁹ G. Vasari : « E per dirne il vero, quegli'artifici che hanno per ultimo e principale fine il guadagno e l'utile, e non la gloria e l'onore, rade volte, ancorché sieno di bello e buono ingegno, riescono eccellentissimi; senzaché il lavorare per vivere, come fanno infiniti aggravati di povertà e di famiglia, et il fare non a capricci e quando a ciò sono vòlti gli animi e la volontà, ma per bisogno dalla mattina alla sera, è cosa non da uomini che abbiano per fine la gloria e l'onore, ma da opere, come si dice, e da manovali: perciò che l'opere buone non vengon fatte senza essere prima state lungamente considerate. », *ibidem*, p.600.

²⁰ G. Vasari : « Ma è tempo oggimai dopo questa, che parrà forse ad alcuno troppo lunga digressione, che non del tutto a me pare fuor di proposito per molte cagioni stata raccontata, che io torni alla Vita del Rustico. », *ibidem*, p.619.

²¹ G. Vasari : « Dopo, venuti i medesimi in campo con una gran colonna fasciata di trippe di vitella cotte, e quella disfatta, e dato il lesso di vitella e caponi et altro di che era composta, si mangiarono la basa di cacio parmigiano et il capitello acconcio maravigliosamente con intagli di caponi arrosto, fette di vitella e con la cimasa di lingue. Ma perché sto io a contare tutti i particolari? », *ibidem*, p.614. .

²² G. Vasari : « bizzarre stravaganze », *ibidem*, p.619.

²³ G. Vasari : « Aveva un'aquila e un corbo che dicea infinite cose sì schiettamente, che pareva una persona. Attese anco alle cose di negromanzia, e mediante quella intendo che fece di strane paure ai suoi garzoni e familiari: e così viveva senza pensieri. Avendo murata una stanza quasi a uso di vivaio e in quella tenendo molte serpi ovvero bisce che non potevano uscire, si prendeva grandissimo piacere di stare a vedere, e massimamente di state, i pazzi giuochi ch'elle facevano e la fierezza loro. », *ibidem*, p.609.

Un premier cadrage est apporté par le lieu qui accueille les banquets. Les banquets de la Compagnie du Chaudron, à l'image du premier décrit, réunissent en effet les convives dans les ateliers privés de Rustici situés dans le bâtiment de la « *Casa della Sapienza* ». Il s'agit d'un édifice fondé par Niccolò da Uzzano en 1357 et situé entre le couvent de San Marco et la Santissima Annunziata. Après avoir abrité jusqu'en 1370, le *Studium*, l'université de Florence et avant d'accueillir à compter de 1542 les leçons de l'*Accademia fiorentina*, il accueille après sa réhabilitation en 1394 plusieurs ateliers d'artistes. C'est donc le lieu florentin par excellence où l'art et la chose intellectuelle murissent, s'expriment et sont mis en œuvre : sa destination ordinaire est d'accueillir l'inspiration artistique. Il est le lieu où s'opèrent quotidiennement le basculement du réel dans la dimension fictive de l'illusion artistique. Ce lieu de création artistique offre donc un premier cloisonnement hermétique entre ce qui s'y passe et la réalité temporelle des convives qu'il accueille. Tout ce qui s'y déroule est imperméable, étranger au réel et donc d'autant moins répréhensible en vertu de sa vocation première. Tout n'y est légitimement qu'art et artifice. On ne s'étonnera pas de ce fait d'y voir installées des machineries autorisant toutes les transgressions et fictions les plus inimaginables²⁴. Tout cela n'est jamais qu'artifice. A l'instar de ce premier lieu, les banquets de la Truelle sont quant à eux organisés dans la cour de Santa Maria Novella²⁵ où furent forgées, nous précise incidemment Vasari, les portes en bronze du baptistère de San Giovanni Battista: or ces portes et leur mise en œuvre viennent ouvrir symboliquement dans le texte le champ de la création artistique, repoussant à la marge le réel et ses repères. Les banquets et leurs rituels sont donc immédiatement assimilables dans le texte à de pures réalisations artistiques : ils laissent intacts au-dehors la normalité et son ordre rationnel. Tout péril de prégnance directe sur le quotidien et la réalité de ces artistes toscans, tout soupçon d'étrangeté foncière est écarté par la distance fictionnelle. La nature même du lieu choisi pour cadre et décors des banquets justifie par ailleurs la fascination que Vasari s'autorise devant ces manifestations « anormales ». Il s'agit de plaisirs purement esthétiques que Vasari s'applique à décrire selon les codes attendus de l'*ekphrasis* qu'il réserve ordinairement aux œuvres d'art strictement entendues. Si donc cette digression n'est pas hors de propos, c'est que ces créations culinaires, éphémères, périssables et apparemment subsidiaires nous sont proposées ici en tant qu'œuvres d'art à part entière. L'option est confirmée par plusieurs éléments : les ingrédients du repas dépassent leur nature comestible, ils sont matériaux d'élaboration de compositions

²⁴ G. Vasari : « Giovanfrancesco diede da cena a questa sua Compagnia del Paiuolo, ordinò che servisse per tavola un grandissimo paiuolo fatto d'un tino, dentro al quale stavano tutti, e pareva che fussino nell'acqua della caldaia: di mezzo alla quale venivono le vivande intorno intorno, et il manico del paiuolo, che era alla volta, faceva bellissima lumiera nel mezzo, onde si vedevono tutti in viso guardando intorno. Quando furono adunque posti a tavola dentro al paiuolo benissimo accomodato, uscì del mezzo un albero con molti rami che mettevono innanzi la cena, cioè le vivande a due per piatto; e ciò fatto, tornando a basso dove erano persone che sonavano, di là a poco risorgeva di sopra e porgeva le seconde vivande, e dopo le terze, e così di mano in mano, mentre attorno erano serventi che mescevano preziosissimi vini. » *ibidem*, p.610.

[..] E così entrati in una stanza alquanto oscura, videro in cambio d'una porta una grandissima bocca di serpente, la cui testa teneva tutta la facciata; alla quale porta d'intorno accostandosi tutti, mentre Cerbero abaiava, dimandò Cerere se là entro fusse la perduta figliuola; et essendole risposto di sì, ella soggiunse che desiderava di riaverla.», *ibidem*, p.615.

²⁵ G. Vasari : « La prima della Cazzuola, la quale fu ordinata da Giuliano Bugiardini, si fece in un luogo detto l'Aia da Santa Maria Nuova, dove dicemo di sopra che furono gettate di bronzo le porte di San Giovanni.», *Vita di Giovan Francesco Rustici*, op. cit., p.613.

artistiques, travaillés à la truelle au même titre que les enduits ou les pigments amalgamés par des fresquistes :

« A un altro pasto, che fu ordinato dal detto Bugiardino e da Giovanfrancesco Rustici, comparsero gl'uomini della Compagnia, sì come avea il signor ordinato, tutti in abito di muratori e manovali: cioè, quelli che andavano per la maggiore, con la cazzuola che tagliasse et il martello a cintola, e quegli che per la minore vestiti da manovali col vassoio e manovelle da far lieva, e la cazzuola sola a cintola. Et arrivati tutti nella prima stanza, avendo loro mostrato il signore la pianta d'uno edificio che si aveva da murare per la Compagnia, e dintorno a quello messo a tavola i maestri, i manovali cominciarono a portare le materie per fare il fondamento: cioè vassoi pieni di lasagne cotte, per calcina, e ricotte acconce col zucchero; rena fatta di cacio, spezie e pepe mescolati; e per ghiaia confetti grossi e spicchî di berlingozzi; i quadrucci, mezzane e pianelle, che erano portate ne' corbelli e con le barelle, erano pane e stiacciate. Venuto poi uno imbasamento, perché non pareva dagli scarpellini stato così ben condotto e lavorato, fu giudicato che fusse ben fatto spezzarlo e romperlo; per che datovi dentro e trovatolo tutto composto di torte, fegategli et altre cose simili, se le goderono, essendo loro poste innanzi dai manovali. Dopo, venuti i medesimi in campo con una gran colonna fasciata di trippe di vitella cotte, e quella disfatta, e dato il lessò di vitella e caponi et altro di che era composta, si mangiarono la basa di cacio parmigiano et il capitello acconcio maravigliosamente con intagli di caponi arrosto, fette di vitella e con la cimasa di lingue. Ma perché sto io a contare tutti i particolari? ».²⁶

Sublimés par l'imagination des acteurs-convives, les mets se font art, spectacle, au point que le regard prime sur la bouche et que l'allusion à leur consommation est totalement subsidiaire dans le texte (toute entière contenue en deux simples verbes en fin de récit, « *se la goderono...* », « *si mangiarono la basa...* »). La devise (*motto*) de la Compagnie du Chaudron qui ouvre chaque banquet est précisément « *l'arte si fa a cena* ». La pertinence de la curiosité sans limite de Vasari pour ces soirées est donc justifiée par le cadre signalé : la distinction du réel étant clairement posée et l'illusion artistique mise en évidence (comme le cadre de séparation d'un tableau), la convenance des artistes est indemne et l'inconvenante étrangeté autorisée et légitime. La fenêtre temporelle durant laquelle ils se déroulent vient épaissir encore davantage s'il en était besoin les traits de contour du cadre soigneusement apposé par le biographe. Les banquets ayant en effet lieu la nuit, les présents ayant donc cessé leur activité régulière d'artistes ou d'hommes d'affaires, le tout se déroule sous le sceau de l'oisiveté, à la marge du temps et de la vie réels. L'intégrité de la création artistique « régulière » ne risque donc pas d'être parasitée, contaminée par ces fantaisies hors norme. Le basculement (renversement) hors des repères temporels communs est soutenu par la complexité des jeux de miroirs fictionnels déployés. Au fil de ses descriptions, Vasari dépeint en effet sous nos yeux une sorte de polyptique où s'invertissent en anamorphose, plusieurs plans de représentation dans une superposition vertigineuse du sens dessus dessous où l'illusion préside. Cadre spatiotemporel, créations culinaires et

²⁶ *Ibidem*, p. 614.

modalités de participation même des convives : rien n'échappe pour finir à la règle du faux semblant.

On feint la fin du repas alors qu'il ne fait que débiter:

« Finite queste prime vivande, che furono quasi un antipasto, furono messe per frutta, fingendo che la cena (a fatica non cominciata), fusse finita, in cambio di frutta e confezzioni, ossa di morti iù giù per tutta la tavola: la quali frutta e reliquie erano di zucchero. »²⁷

Sous leur affreuse apparence, les plats révèlent une exquise délicatesse :

« Le vivande di quella infernal cena furono tutti animali schifi e bruttissimi in apparenza, ma però dentro, sotto la forma del pasticcio e coperta abominevole, erano cibi delicatissimi e di più sorti. La scorza, dico, et il difuori mostrava che fussero serpenti, bisce, ramarri, lucertole, tarantole, botte, ranocchi, scorpioni, pipistrelli et altri simili animali, et il didentro era composizione d'ottime vivande. [...] ...un compagno del quale mesceva con un corno di vetro, ma di fuori brutto e spiacevole, preziosi vini in coreggiuoli da fondere invetriati, che servivano per bicchieri. [...] Le vivande di quella infernal cena furono tutti animali schifi e bruttissimi in apparenza, ma però dentro, sotto la forma del pasticcio e coperta abominevole, erano cibi delicatissimi e di più sorti.²⁸

On se travestit, en particulier lors des banquets de la Truelle et on passe à table, non pas en fonction de sa véritable identité, ou de son rang social, mais en fonction du statut que confère son déguisement :

Quivi, dico, avendo il signor della Compagnia comandato che ognuno dovesse trovarsi vestito in che abito gli piaceva, con questo, che coloro che si scontrassero nella maniera del vestire et avessero una medesima foggia, fussero condannati, comparsero all'ora deputata le più belle e più bizzarre stravaganze d'abiti che si possano immaginare. Venuta poi l'ora di cena, furon po sti a tavola secondo le qualità de' vestimenti: chi aveva abiti da principi ne' primi luoghi, i ricchi e gentiluomini appresso, et i vestiti da poveri negl'ultimi e più bassi gradi.²⁹

Les présents vont jusqu'à se prêter, au-delà des confusions des déguisements, à de macabres jeux de rôles³⁰ qui démultiplient les strates et distances salvatrices de la

²⁷ G. Vasari, *ibidem*, p.616.

²⁸ G. Vasari, *ibidem*, pp.616-617.

²⁹ *ibidem*, p.613.

³⁰ « ...il convito fu ordinato in questa maniera. Cerere, cercando Proserpina sua figliuola, la quale avea rapita Plutone, entrata dove erano ragunati gli uomini della Cazzuola dinanzi al loro signore, gli pregò che volessino accompagnarla all'inferno; alla quale dimanda dopo molte dispute essi acconsentendo, le andarono dietro. [...] Per che entrati tutti per quella bocca piena di denti, che, essendo gangherata, s'apriva a ciascuna coppia d'uomini che entrava e poi si chiudeva, si trovarono in ultimo in una gran stanza di forma tonda, la quale non aveva altro che un assai piccolo lumicino nel mezzo, il quale si poco risplendeva, che a fatica si scorgevano. Quivi essendo da un bruttissimo diavolo, che era nel mezzo con un forcione, messi a sedere dove erano le tavole apparecchiate di nero, comandò Plutone che per onore di

fiction. La fiction théâtrale s'invite d'ailleurs à proprement parler au cours de ces soirées nocturnes, puisque seront successivement représentées à partir de 1515 des créations théâtrales alors très en vogue à la cour d'Urbino Mantoue et Ferrare: la *Calandria* de Bernardo Bibbiena, les *Suppositi* et *La Cassaria* de l'Arioste, la *Clizia* et la *Mandragore* de Machiavel³¹. On sait aujourd'hui le rôle déterminant qu'eurent ces représentations des compagnies dans la naissance puis la diffusion de la comédie italienne qui, sur le modèle des comédies de Plaute et Terence, renaît au même moment, dans les cours d'Italie centrale. Les garde-fous interposés par Vasari excluent donc toute possibilité de contamination du réel par l'étrange. Les deux espaces restent soigneusement clivés. Pour Vasari et les enjeux édificateurs de son texte, il est essentiel que les divagations de ces personnages d'artistes restent circonscrites, et autorisées uniquement dans cette zone de digression, annoncée comme telle, comme le bord du cadre qu'il y peint. Voilà, insinue l'auteur, le seul champ où l'étrange peut et doit rester autorisé. Les expérimentations culinaires imaginées lors de ces distorsions du réel permettent en quelque sorte de les désamorcer, de les exorciser dans un champ de l'imaginaire qui fait basculer les convives dans une dimension parallèle, dans laquelle ils perdent contact avec l'univers du réel. Cette rupture sciemment opérée par la plume de Vasari est confirmée au terme du premier banquet de la Truelle. Vasari y réveille sous nos yeux ses convives qui, « ramenés » par une pluie inattendue à leurs temps et réalités respectifs, repartent chacun chez eux en hâte³². Cette pluie qui lave des souillures de la nuit et fait renaître les convives au réel n'est pas sans rappeler le jour qui point derrière les fenêtres closes du palais d'Urbino à l'aube de la dernière nuit de conversation courtoise des courtisans de Castiglione³³. Dans ce cas comme dans celui qui nous occupe, le retour au temps commun est ainsi signifié après une parenthèse ludique et aristocratiquement oisive. La porte de l'étrange n'est donc qu'entrouverte et la fascination à laquelle Vasari se laisse aller est autorisée et légitime uniquement parce qu'elle reste strictement assimilable à un plaisir esthétique. Dans ce champ *dilettevole*,

quelle sue nozze cessassero, per insino a che quivi dimoravano, le pene dell'inferno; e così fu fatto. E perché erano in quella stanza tutte dipinte le bolge del regno de' dannati e le loro pene e tormenti, dato fuoco a uno stopino, in un baleno fu acceso a ciascuna bolgia un lume, che mostrava nella sua pittura in che modo e con quali pene fussero quelli che erano in essa tormentati. », *ibidem*, p.

³¹ « [...] la Calandra di Messer Bernardo cardinale di Bibbiena, I Suppositi e La Cassaria dell'Ariosto, e la Clizia e Mandragore del Machiavel (1° fois 1524), con altre molte », *ibidem*, p.618.

³² « basta che quando fu tempo di svegliare, venendo una pioggia finta dopo molti tuoni, tutti lasciarono il lavoro e si fuggirono, et andò ciascuno a casa sua. », *ibidem*, p.615.

³³ B. Castiglione: « Ma perché la lite tra voi potrebbe esser troppo lunga, sarà ben a differirla insino a domani. - Anzi a questa sera, - disse messer Cesare Gonzaga. - E come a questa sera? - disse la signora Duchessa. Rispose messer Cesare: - Perché già è di giorno; - e mostrolle la luce che incominciava ad entrar per le fessure delle finestre. Allora ognuno si levò in piedi con molta meraviglia, perché non pareva che i ragionamenti fossero durati più del consueto, ma per l'essersi incominciati molto più tardi e per la loro piacevolezza aveano ingannato quei signori tanto, che non s'erano accorti del fuggir dell'ore; né era alcuno che negli occhi sentisse gravezza di sonno, il che quasi sempre interviene, quando l'ora consueta del dormire si passa in vigilia. Aperte adunque le finestre da quella banda del palazzo che riguarda l'alta cima del monte di Catri, videro già esser nata in oriente una bella aurora di color di rose e tutte le stelle sparite, fuor che la dolce governatrice del ciel di Venere, che della notte e del giorno tiene i confini; dalla qual pareva che spirasse un'aura soave, che di mordente fresco empando l'aria, cominciava tra le mormoranti selve de' colli vicini a risvegliar dolci concenti dei vaghi augelli. Onde tutti, avendo con riverenza preso commiato dalla signora Duchessa, s'inviarono verso le lor stanze senza lume di torchi, bastando lor quello del giorno;[...] ». Il Cortegiano, , L.IV, ac. Carlo Cordié, , Mondadori ed., 1991, pp. 360-361.

le désordre, mimé, joué, récité et raconté dans le périmètre enclos de la représentation, n'est qu'illusion, artifice d'étrangeté, art en soi.

Cette mise en perspective posée, les détournements culinaires ne peuvent s'apparenter aux yeux du lecteur qu'à un carnaval élégant où l'on ne fait que feindre de transgresser les lois de la *Convenienza*, sous le contrôle d'une posture explicite qui relève de la plus insigne *Grazia* aristocratique. En cela la dernière contrainte édicatrice du cahier des charges est remplie. Dès lors, aucun vil stéréotype ne risque de s'inviter dans le texte hormis celui que Baldassare Castiglione a codifié quelques années plus tôt (1527) à l'adresse des courtisans italiens et européens. L'étrangeté répond à l'inverse à un code strict qui fédère en miroir ces quelques convives choisis, insignes acteurs de la nouvelle société florentine, autour de rites qui écartent tout risque de spontanéité instinctive, vile, grossière. La brutalité même de l'instinct de s'alimenter est mise à distance par les artifices et mises en scène imposés : viandes, terrines, douceurs et autres ingrédients défilent en abondance à la table des convives selon des protocoles rigoureux. On atteint là au comble de la maîtrise aristocratique très contenue des plaisirs de la bouche, au profit de ceux des yeux et de l'esprit. En se proposant de dévoiler ces pratiques au regard du lecteur, Vasari vient donc parfaire l'image d'artistes indemnes de toute brutalité instinctive. Quoi de plus élégant en effet que la maîtrise élégante qui s'interpose ici entre les artistes et leur nourriture : il n'est à aucun moment question de démontrer un appétit réel. Jamais on ne voit les artistes dans l'acte de manger : on ne mange pas, on picore, on ne fait que goûter, après avoir sacrifié à des mises en scènes et rituels qui diffèrent encore et mettent à distance la consommation des plats³⁴. La distance ludique est d'autant plus élégante et aristocratiquement connotée qu'il se fait au prix d'un très « chic » et indécent gaspillage. Ce gaspillage est d'ailleurs d'autant plus choquant que pour réaliser leurs mises en scène culinaires, les convives utilisent des ingrédients de prix, dignes de tables distinguées : pas de vulgaires poulets ou de poules, mais de bien gras chapons d'élevage, des grives, des épices et condiments rares et coûteux (le poivre et le sucre candi et non le sel trop populaire, fromage parmesan, gâteaux, gélatine, grandes saucisses, veau, lasagnes, pigeons, ortolans, grives, chapons...) et des vins de grands prix versés, comme le prévoient les statuts et sans états d'âme, sur la tête des convives nouveaux membres intronisés:

« [...] i manovali cominciarono a portare le materie per fare il fondamento: cioè vassoi pieni di lasagne cotte, per calcina, e ricotte acconce col zucchero; rena fatta di cacio, spezie e pepe mescolati; e per ghiaia confetti grossi e spicchî di berlingozzi; i quadrucci, mezzane e pianelle, che erano portate ne' corbelli e con le barelle, erano pane e stiacciate. Venuto poi uno imbasamento, perché non pareva dagli scarpellini stato così ben condotto e lavorato, fu giudicato che fusse ben fatto spezzarlo e romperlo. »³⁵

Le plaisir de savourer l'imagination ingénieuse et docte qui préside à chaque composition culinaire domine tous les autres. Le discours de Vasari entérine ainsi un

³⁴ « [...] che ciascuno si portasse alcuna cosa da cena, fatta con qualche bella invenzione, la quale, giunto al luogo, presentava al signore, che sempre era un di loro, il quale la dava a chi più gli piaceva, scambiando la cena d'uno con quella dell'altro. Quando erano poi a tavola, presentandosi l'un l'altro, ciascuno avea d'ogni cosa, e chi si fusse riscontrato nell'invenzione della sua cena con un altro, [...]», *ibidem*, p.613.

³⁵ *Ibidem*, p.614.

savoir-vivre dont le cadre cérémonial prévient tout glissement vers les égarements pittoresques où l'extravagance décrite pourrait entraîner convives et auteur. Pas un éclat de rire, pas l'ombre d'une ivresse, aucun écart de langage ni dialogue. La rigueur des règlements interdit tout dérapage singulier et punit de gages³⁶ tout manquement aux règles. Le moindre détail de l'organisation et du déroulement des banquets est ainsi prévu et corseté par les statuts : ces derniers déterminent le calendrier des occurrences, le nombre limité de membres (chacun des douze ne peut être accompagné que de quatre lors des soirées³⁷), les modalités et rôles de chaque membre (chacun doit organiser à tour de rôle un banquet et choisir le thème du soir³⁸). On note donc ici une fois de plus la maîtrise du biographe (malgré sa feinte perte de contrôle) qui parvient à renverser le risque d'incongruité des transgressions décrites pour en faire des illustrations exemplaires de l'incontestable raffinement des milieux artistiques florentins. Le malaise de l'étrangeté et de ses possibles subversions singulières ne pourra ainsi pas déborder vers l'inconvenante anormalité qu'aurait pu suggérer au lecteur un cadre réaliste. Les drastiques dispositifs réglementaires de ces fêtes, qui prévoient punition et exclusion pour chaque contrevenant, garantissent leur foncière conformité qui seule permet de poursuivre le jeu d'illusion.

On l'a compris, Vasari peut donc impunément se laisser aller à ses digressions puisqu'elles servent magnifiquement son propos. Ses convives choisis attestent en ce début de XVI^{ème} siècle un goût distingué pour des artifices dont ils explorent sous nos yeux les facettes sophistiquées, fussent-elles étranges, de l'intellectualisation de la chose d'art, qui sera bientôt au cœur de la culture maniériste du XVI^{ème} et dont on trouve là un avant goût d'anthologie. En choisissant de s'attarder sur ces contournements du réel, strictement récréatifs et encadrés, l'artiste officiel des Médicis illustre et valide le goût naissant pour une culture codifiée, qui se nourrit au propre comme au figuré d'artifice(s), comme pour mieux se préserver, se couper de la réalité crue de la crise globale (sociale, économique, politique, religieuse) qui menace au dehors. Dans le secret de ces réunions des confréries coupées du réel, les artistes semblent, dès 1512, répéter les jeux et l'art du faux semblant dont les institutions académiques proposeront bientôt un prolongement officiel. Les doctes compositions qui ont encore dans ces soirées d'agapes un cadre récréatif se feront en effet plus austères lorsque le cadre académique viendra les codifier sous la politique ducale de Cosme I^{er}. De ces innombrables fêtes il ne restera alors plus trace : elles tomberont en désuétude comme Vasari semble lui-même le regretter³⁹. Plus de cinquante ans plus tard (1568), les agapes

³⁶ « Quivi, dico, avendo il signor della Compagnia comandato che ognuno dovesse trovarsi vestito in che abito gli piaceva, con questo, che coloro che si scontrassero nella maniera del vestire et avessero una medesima foggia, fussero condannati, comparsero all'ora deputata le più belle e più bizzarre stravaganze d'abiti che si possano imaginare. », *ibidem*, p.613.

³⁷ « ciascuno de' quali dodici a certe loro cene e passa tempi poteva menare quattro e non più », *ibidem*, p.609.

³⁸ « E l'ordine delle cene era questo (il che racconto volentieri, perché è quasi del tutto dismesso l'uso di queste Compagnie), che ciascuno si portasse alcuna cosa da cena, fatta con qualche bella invenzione, la quale, giunto al luogo, presentava al signore, che sempre era un di loro, il quale la dava a chi più gli piaceva, scambiando la cena d'uno con quella dell'altro. Quando erano poi a tavola, presentandosi l'un l'altro, ciascuno avea d'ogni cosa, e chi si fusse riscontrato nell'invenzione della sua cena con un altro, e fatto una cosa medesima, era condannato.[...] », *ibidem*, p.610.

³⁹ « Le feste che costoro feciono in diversi tempi furono infinite; ma ne dirò solo alcune poche per chi non sa l'uso di queste Compagnie, che oggi sono, come si è detto, quasi del tutto dismesse. [...] », *ibidem*, p.613.

de 1512 ont en effet laissé place au contrôle, à la censure, aux restrictions budgétaires et les sujets « austères et anémiés » du duché de Cosme Ier (selon l'heureuse expression d'André Chastel) sont venus se substituer aux joyeux convives. En 1540, la création de l'*Accademia fiorentina* puis, en 1563, celle du *Disegno*, assortie de ses règles et ses savants programmes iconographiques, viendront en effet entériner ce goût pour la sophistication et l'intellectualisation de la chose d'art. La *Sapienza* n'accueillera alors plus de festins extravagants, mais les leçons des Maîtres de l'Académie : un glissement symbolique et significatif s'il en est. On observera enfin, que malgré sa prudence, Vasari laisse ici affleurer l'altérité d'un monde artistique maniériste qui déjà au dehors commence à nier « pour de bon », le réel et ses codes et attendus. L'étrangeté maniériste ici désamorcée par le cadre ludique, cultive en effet déjà ce que peut avoir d'inquiétant l'instabilité du réel dont les artistes s'amusent encore ici à la marge. Si en 1512 Andrea del Sarto, alors âgé de 26 ans (1486-1530), est membre de la *Cazzuola*, son disciple Jacopo da Pontormo (qui notons-le n'est pas invité à ces soirées, sans doute au motif de sa basse extraction) travaille déjà du haut de ses 18 ans aux œuvres qui étonneront sous peu ses contemporains (1494-1557) par leurs options singulières, leurs tonalités acidulé, leurs compositions déstructurées⁴⁰. Bronzino (1503-1572), qui deviendra en 1518 l'élève de Pontormo, le Rosso (1494-1540) ou le Parmesan, qui offrira en 1523 la représentation distordue de son autoportrait dans un miroir convexe, constitueront cette nouvelle génération d'artistes qui adoptera le parti pris de l'écart et une esthétique de l'étrange/ étrangère à toute conformité normée. Sans plus aucun contrôle salvateur, hors de tout cadre contraignant, l'étrangeté débordera et envahira pour certains leurs vies autant que leur inspiration et se projettera alors en pleine lumière, sur la scène artistique. Encore enclose dans notre texte dans le strict périmètre du jeu, la bizarrerie pénétrera en quelque sorte la réalité des ces artistes qui franchiront à leurs risques et périls les garde-fous vasariens. Leur art prendra alors véritablement la tangente de la déviance: la dénégation du réel et des maîtres sera alors véritablement consommée.

Une fois de plus, Vasari fait montre d'un manque de lucidité et de clairvoyance dans son appréciation de la réalité artistique de son temps : contraint par ses obligations d'artiste et de biographe officiel, il pratique avec cette observation bien pensante des soirées des confréries un contresens manifeste face à ce qui eût pu lui apparaître comme le banc d'essai du goût artistique maniériste pour la déviance : un goût prêt à éclore au grand jour et qui couve à l'abri des regards dans ces salles sombres comme dans un laboratoire d'alchimiste. Aveuglement volontaire, contresens consentant : c'est en tout cas à son corps défendant qu'il nous livre là ce qui pourrait s'apparenter à un véritable manifeste de l'étrangeté maniériste florentine en imminent devenir. Sachons, au-delà des limites de sa posture d'artiste officiel, lui en savoir gré.

⁴⁰ Dès 1514, Pontormo réalisera à Florence la fresque de la *Sacra Conversazione*, dans la chapelle San Luca de l'église de *Santissima Annunziata*, et en 1515 la *Veronica*, fresque exécutée dans la chapelle des papes, dans l'église Santa Maria Novella, avant de réaliser en 1518 la *Pala Pucci* à San Michele Visdomini, qui constitue la première œuvre dans laquelle il prend une position critique par rapport à son maître. Rappelons qu'il réalisera pour les Médicis les fresques de la villa de Poggio a Caiano (Prato) entre 1519 et 1521.