



**HAL**  
open science

# La contribution d'Agnolo Bronzino à l'enquête de Benedetto Varchi ou l'insoluble oxymore entre cadrage académique et intime conviction

Véronique Curvin Merieux

► **To cite this version:**

Véronique Curvin Merieux. La contribution d'Agnolo Bronzino à l'enquête de Benedetto Varchi ou l'insoluble oxymore entre cadrage académique et intime conviction. *Lettres sur l'art à Benedetto Varchi*, 2022. hal-03893836

**HAL Id: hal-03893836**

**<https://hal.science/hal-03893836v1>**

Submitted on 11 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La contribution d’Agnolo Bronzino à l’enquête de Benedetto Varchi ou  
l’insoluble oxymore entre cadrage académique et intime conviction.  
V. Mérieux  
(Université Côte d’Azur)

Lorsque l’homme de lettres, historien et philologue Benedetto Varchi (1502-1565)<sup>1</sup>, membre depuis 1543 de l’Académie florentine, lance en 1547 son enquête autour de la *Maggioranza delle arti*, les priorités politiques que Cosme Ier de Médicis (1519-1574) instaure dès son accession au pouvoir en 1537<sup>2</sup>, ont déjà induit une conjoncture artistique dégradée dans la capitale toscane. L’ensemble des situations professionnelles des sept artistes sollicités pour son enquête par l’académicien l’atteste. Il nous est précieux pour appréhender la conjoncture hétérogène qui fonde les positionnements déontologiques divers que révèle l’enquête, au-delà de son objet de théorisation objective. Parmi les contributions recueillies, celle d’Angelo di Cosimo di Mariano, Agnolo Bronzino (1503-1572), retiendra ici notre attention pour sa dualité foncière, symptomatique des profonds questionnements de nombre d’artistes dans la période interrogée. La réponse du peintre présente en effet un hiatus, une anomalie inattendue de la part du plus académique de tous, alors portraitiste officiel de la cour ducale et chef de file de l’iconographie médicéenne. Nous observerons la fracture que met à jour la réponse de Bronzino à son ami Varchi et tenterons de comprendre ce qu’elle traduit, à la manière d’un manifeste, de l’essence du paradoxe intrinsèque de la démarche artistique maniériste qui selon Daniel Arasse « tout en exaltant l’artifice, [...] développe une conscience approfondie de la dimension subjective de l’œuvre »<sup>3</sup>. Nous y dévoilerons une antinomie singulière, similaire à celle qui signe en miroir ses portraits de cour aux clairs obscurs tranchés, dont la rigidité hiératique et amidonnée d’académisme est toujours traversée par l’agitation intérieure de regards insondables et de mains étirées, soumis à de mystérieuses et incontrôlables contorsions intérieures. Quelle insoluble tension trahissent ces distorsions soulignées par une lumière crue, quelle bipartition expriment ces visages tranchés par le clair obscur qui juxtapose leur part froide et blafarde et leur plus noire part d’ombre? La tension paradoxale de la lettre de Bronzino, la seule établie autour de cette foncière dissonance entre cadre académique et

---

<sup>1</sup> La publication des *Due Lezioni*, entre 1549 et 1550 (1549 pour le calendrier florentin), est postérieure aux Leçons devant l’Académie. Voir L. MENDELSON, *Benedetto Varchi’s “Due lezioni” and Cinquecento Art Theory*, p. XV, XVII, XXIII, 3, 10, 89 et 93, pp. 89-102.

<sup>2</sup> Cosme est Duc de Florence (20 septembre 1537 -21 août 1569) puis Grand-duc de Toscane jusqu’à sa mort.

<sup>3</sup> « Tout en exaltant l’artifice, la pratique maniériste développe une conscience approfondie de la dimension subjective de l’œuvre », dans D. ARASSE et A. TONNESMANN, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, coll. « L’Univers des formes », 1997, p. 18.

anomalies irrégulières qui le débordent, nous invitera à le comprendre. Une évocation préalable des réponses de ses maîtres et modèles, Michel-Ange et Pontormo, permettra d'éclairer en partie la clé d'une telle distorsion.

L'aseptisation rhétorique échafaudée par Varchi dans sa Leçon finale pour désamorcer les épineux débordements de ces artistes qui fragilisent le cadre de son étude et son docte objet, viendra confirmer que ces interférences problématiques et singulières sont incompatibles avec la distanciation idéale requise par l'institution.

À l'heure de l'enquête, l'essor exceptionnel de la Renaissance florentine du grand *Quattrocento* s'étiole. Dès les premières années de son exercice, le Duc Cosme compense sa fragile légitimité<sup>4</sup> par une politique militaire d'expansion territoriale ruineuse. Il dote à grand frais le nouvel Etat ducal constitué d'une structure administrative qu'il installera à compter de 1560 aux Offices. L'austérité économique ricoche dès les années 1540 sur le milieu et la production artistiques. Les déplacements des artistes qui s'inscrivaient encore dans les premières décennies du siècle dans la spirale d'une exportation vertueuse du génie florentin, changent de nature. Insuffisamment sollicités, peu payés ou sous d'inacceptables délais (Benvenuto Cellini en fera longuement état dans sa *Vie*<sup>5</sup>), nombre d'artistes sont désormais contraints d'aller chercher à Rome ou Paris auprès de la cour du pape ou de François I<sup>er</sup> la reconnaissance et les contrats généreux que Florence ne leur offre plus. Deux des artistes interrogés par Varchi en 1547 attestent cette conjoncture dégradée : Michel-Ange a alors depuis 15 ans définitivement quitté Florence pour Rome (1532) et Cellini rentre tout juste de la cour bellifontaine où il a travaillé cinq années (1540-1545), après 17 autres passées au service de la cour papale. Le récit qu'il brosse de son retour à Florence en août 1545 dans son autobiographie (1554) témoigne des déconvenues amères des artistes soumis au bon vouloir de Cosme<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Après le dernier intermède républicain (1527-1530) et l'assassinat d'Alexandre de Médicis, en 1537, la vieille garde des conservateurs partisans de Charles V prévient tout retour d'une république indépendante en intronisant Duc Cosme de Médicis (18 ans), descendant de la quatrième génération de Laurent, frère de Cosme l'Ancien, fils de Jean des Bandes Noires.

<sup>5</sup> B. CELLINI, *La Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze* (1558), Einaudi, Torino, 1973.

<sup>6</sup> B. CELLINI, « [...] mi tornava in memoria il mio bello stato che io avevo lasciato in Parigi sotto 'l servizio di quel meraviglioso re Francesco, con el quale mi avanzava ogni cosa, e qui mi mancava ogni cosa. », *La vita*, II, c. 55, p. 390 ; « e io disperato, poverello, che mi ero ricordato del mio bello stato che io avevo in Francia, così mi affliggevo », *ivi*, cap.74, p. 421.

En ces temps de restrictions sévères, l'*Accademia fiorentina* créée le 25 décembre 1540 et officiellement inaugurée le 25 mars 1541<sup>7</sup> sous la tutelle du Duc entend offrir le cadre d'un espace de débats intellectuels et régénérer en la concentrant autour d'elle cette vie culturelle dispersée. Elle impose ses statuts et « consuls » et se proclame « institution d'état »<sup>8</sup> dès le 22 février 1542, levant ainsi toute possible ambiguïté sur sa destination politique. Les esprits turbulents et libres de l'*Accademia degli Humidi* (Académie des enflammés) dont l'Académie florentine est une émanation corsetée<sup>9</sup>, sont, nous y reviendrons, progressivement marginalisés puis exclus. Métamorphosée en organe officiel, elle s'instaure Société savante, gardienne du temple de la théorisation philosophique, de l'exaltation de la langue toscane, de la poésie et des grandes œuvres du patrimoine toscan et la commémoration des productions des années fastes de la dynastie médicéenne du siècle précédent. Le contrôle des éditions d'ouvrages et les Leçons académiques prolongent cet encadrement soucieux de l'homologation culturelle des productions artistiques et littéraires de la période dont le régime médicéen s'institue maître d'oeuvre.<sup>10</sup>

Cet effort de cadrage dissimule pourtant mal la diversité des profils qui la composent et les polémiques qui y ont cours. Dès 1541, artistes et intellectuels « enflammés », membres historiques de la première académie dont son fondateur Antonfrancesco Grazzini, mais aussi Martelli, Luigi Tansillo, Benedetto Varchi, Annibal Caro, Antonio Minturno, Bernardo de Médicis, Pontorno, et Bronzino (11 février) intègrent la nouvelle institution. Ils y côtoient des lettrés et intellectuels éclairés comme l'Arétin, Luca Martini, Lorenzo Lenzi, Giovanni della Casa, Pietro Vettori, Niccolò Ardinghelli, Bartolomeo Panciatichi et Stefano Colonna (entré en 1542) et des profils plus conservateurs et proches du Duc, les « Araméens » comme les surnomma plus tard Grazzini, Cosimo Bartoli, Pierfrancesco Giambullari, Giovanbattista Gelli.

---

<sup>7</sup> L'*Accademia fiorentina* ou *Società di eloquenza* est créée le 23 février 1541. Modifiée en 1546 et 1547, elle devient le 13 janvier 1563 l'*Accademia del Disegno* dont le Duc est le fondateur et président d'honneur.

<sup>8</sup> H. PIGAILLEM, *Les Médicis*, Paris, Edition Pygmalion, Flammarion, 2015.

<sup>9</sup> L'*Accademia degli Humidi* créée spontanément le 1er novembre 1540 par un groupe de jeunes marchands et lettrés florentins se consacra à la poésie, à la philosophie puis aux sciences sous le patronage du Duc. Elle tombe en quelques mois sous son influence. Le Duc décide des statuts, membres, lieux et publications. « Le durcissement du régime médicéen en 1549 (loi Polverina) est annoncé dès 1547 dans la vie culturelle, avec un contrôle accru de la participation des académiciens aux leçons ainsi que de leur production littéraire; mais ce durcissement a pour effet de vider l'institution de ses membres et de ses débats », « Une première affirmation de la politique culturelle de Côme Ier : la transformation de l'Académie des "Humidi" en Académie Florentine », *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (première série), A. Rochon (dir.), Paris, Centre de recherche sur la Renaissance italienne, 2, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, pp. 361-438 ; et dans la deuxième série de cette revue : « Culture et politique à Florence de 1542 à 1551 : Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie florentine », *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, A. Rochon (dir.), Paris, Centre de recherche sur la Renaissance italienne, 2, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 149-242.

<sup>10</sup> À la première phase (1545-1547) de publications assurée par Antonfrancesco Doni, succède la création d'une imprimerie ducale auprès de l'éditeur Torrentino.

Ces derniers désapprouvent l'influence grandissante de Varchi, ex opposant au Duc rallié au nouveau régime et nommé malgré cela Consul de l'institution en 12 avril 1545 avec l'approbation de Cosme et le soutien de Luca Martini. Les polémiques, d'abord littéraires<sup>11</sup> puis personnelles, nourrissent et enveniment jalousies, concurrences et conflits internes emmenés par le majordome ducal Pierfrancesco Riccio<sup>12</sup>. Ces derniers aboutissent en 1547 à une réforme des statuts qui exclut habilement tout membre n'ayant pas composé des œuvres de poésie dans la plus pure tradition de la poésie classique toscane. L'exclusion frappe, à l'exception de Michel-Ange, tous les artistes Pontormo, Bronzino, Tasso et Tribolo<sup>13</sup>, mais aussi des lettrés tels Lorenzo Lenzi, Grazzini<sup>14</sup>, l'Arétin ou Luca Martini. Leurs chansons rimées ou sonnets comiques et burlesques inspirés de la tradition populaire toscane, estimée non sérieuse et régulière, n'épargnent pas l'exclusion à Grazzini, pourtant fondateur de la première heure de l'académie des enflammés, ni à Bronzino.

C'est dans ce climat conflictuel que s'ouvre en 1547 l'enquête de Varchi. La diversité même des réponses recueillies traduit la complexité des nouveaux rapports de force établis entre académie, artistes et pouvoir mais aussi l'hétérogénéité des profils que l'Académie tente alors d'assimiler en ses rangs. L'ancienne génération d'artistes de renom formés ou ayant exercé sous l'ère républicaine (Michel-Ange, Pontormo, Cellini, Varchi lui-même ex républicain), y côtoie de jeunes académiciens peu prestigieux, formés sous les fourches caudines de l'Académie. La classique question du *paragone* (« *Qual sia piu Nobile, o la Scultura o la Pittura, paragone* ») que Leon Battista Alberti avait dès son *De Pictura* (1435) élevé au docte rang de *disputatio* philosophique, offre à Varchi l'opportunité de fédérer et valoriser autour d'elle ses amis et soutiens artistes aux profils dissemblables, et de contrecarrer les lettrés qui contestent sa légitimité de consul malgré son incontestable profil d'érudit et poète. L'autorité savante de Castiglione (1478-1529), qui dès 1528 avait également traité le *paragone* dans son *Courtisan* (également cité par Varchi en préambule de sa Leçon), confirme

---

<sup>11</sup> Les polémiques à son égard dès après son entrée et sa Leçon prononcée sur le sonnet de Pétrarque « La gola, il sonno e L'oziose piume », dans lequel Varchi s'oppose à Gelli en défendant la pensée d'Aristote. Voir A. GEREMICCA, « La dotta penna al pennel dotto pari »: poesia e pittura nell'arte di Agnolo Bronzino, <https://core.ac.uk/download/pdf/14702641.pdf>, p.17.

<sup>12</sup> Voir M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 155-167.

<sup>13</sup> Sur l'entreprise littéraire de Bronzino et ses relations avec l'Académie, voir D. PARKER, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet* (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2000). Sur la culture académique de Florence, Michel PLAISANCE, « Culture et politique à Florence de 1542 à 1551 : Lasca et les "Humidi" aux prises avec l'Académie Florentine. », *cit.*

<sup>14</sup> F. DUBARD de GAILLARBOIS, De la « beffa » comme l'un des beaux-arts ou l'inquiétante esthétique de Lasca, in *La Rivista 0* (2013), ISSN 2261-9070 © 2013 La Rivista, p. 110. <http://etudesitaliennes.hypotheses.org>.

par ailleurs la volonté de rattacher le débat à la haute tradition des débats humanistes. L'argumentation est encadrée par une classique grille de concepts traditionnellement associés à la controverse (degré de complexité technique de l'exercice et enjeux esthétiques, *perfezione, somiglianza, utile, diletto, bellezza*). L'enquête présente toutefois une méthodologie originale puisqu'elle sollicite directement les réflexions et arguments d'artistes, invités à évaluer et comparer les mérites respectifs de leur art à partir de leur expérience d'acteurs de la profession. Les réponses recueillies nourriront ensuite la Leçon destinée à être prononcée devant les membres de l'Académie<sup>15</sup>. Le cadrage académique est donc solidement présent et garanti d'un bout à l'autre de l'investigation. Pourtant cette interpellation directe des artistes sans doute à dessein sollicitée par Varchi pour légitimer leur capacité à intellectualiser leur pratique, ouvre en réalité une brèche par laquelle certains trouvent une tribune pour exprimer leur résistance au cadre imposé.

Le protocole académique qui devrait garantir une unanime *convenienza* formelle des réponses recueillies, met en effet à jour des positionnements répondant de manière très disparate aux prérequis. Les tailleurs de bois, sculpteurs de second rang et subsidiairement architectes Giovanni Battista del Tasso (1500-1555)<sup>16</sup> et Niccolò Tribolo (1500-1550)<sup>17</sup>, ainsi que le sculpteur Francesco da Sangallo (1494-1576)<sup>18</sup> offrent un argumentaire peu étayé, plaidant sans surprise en faveur de leur art. Le peintre et architecte Giorgio Vasari (1511-1574) se fend d'une lettre plus élaborée et solidement argumentée. Après quatre années passées à Rome (1542-1546), son entrée au service du Duc n'est pas encore effective et il saisit là l'opportunité de faire montre de ses qualités d'érudit et d'académicien zélé, qu'il mettra bientôt au service de la première rédaction des *Vite* (1550) puis de la réhabilitation du Palais Vieux (1555-1565). La réponse du remuant Cellini (1500-1571)<sup>19</sup> qui tranche sans nuance pour la supériorité de la sculpture trouve ici l'occasion de convaincre le Duc, qui s'entête alors à ne voir en lui qu'un orfèvre, de sa connaissance experte du métier de sculpteur qu'il ambitionne de mettre bientôt à son service. Michel-Ange (1475-1564), doyen et maître incontesté des artistes

---

<sup>15</sup> *Lezione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546. Due lezioni, di M. Benedetto Varchi, sulla prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopradetta.* In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, MDXLIX, in-8 ; in *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di P. BAROCCHI, I, Bari, 1960, pp. 3-82, 357-385. Ou [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_varchi1.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_varchi1.pdf)

<sup>16</sup> P. BAROCCHI, *op. cit.*, pp. 507-509.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 518-519.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 515-517.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 521-522.

interrogés, et unique d'entre eux à pratiquer avec un égal génie peinture, architecture, sculpture et poésie, ne met pourtant pas son expertise polyvalente au service du débat. Républicain convaincu désormais retranché dans son exil romain, il se contente de pointer en quelques lignes dans une brève réponse tardive (1549)<sup>20</sup>, le peu d'intérêt des péroraisons et controverses intellectuelles auxquelles l'enquête l'invite, au regard des exigences concrètes de son travail créatif où chaque minute est comptée. Fort de son autorité magistrale et de ses 72 ans, le grand maître évacue d'un coup de plume l'intérêt de l'exercice demandé et s'en exempte, faisant ironiquement sien le postulat introductif de Varchi qui annule toute possibilité réelle d'opérer une classification entre peinture et sculpture. Ce pavé dans la marre de l'enquête pointe sa faille principale : l'incompatibilité entre la réalité de terrain de l'artiste et l'idéalisation hors sol requise par cette *disputatio*. La contribution datée du 18 février 1548 de Pontormo (1494-1557), ancien maître de Bronzino, creuse la même faille de cet insoluble décalage. L'impertinence et la profondeur de la réflexion soumise à son interlocuteur dénotent une liberté de ton assumée. La proximité artistique et affective qui lie le peintre à Bronzino nous invite à y prêter une attention particulière, car on imagine que les deux artistes enquêtés échangèrent sur le sujet. Or, comme sous la plume de Michel-Ange mais selon un argumentaire plus développé, la question de la hiérarchisation des arts est ici encore dénoncée pour son caractère subsidiaire au regard des problèmes essentiels qu'affronte tout artiste. Pontormo pointe la réflexion éthérée qui lui est soumise et l'intérêt mineur qu'elle présente telle que posée. L'artiste connaît les contraintes académiques : il a lui-même cédé plusieurs années (1520 à 1530) au chant des sirènes du statut d'artiste officiel. Mais en 1547, il s'est dégagé de l'entrave officielle de ses portraits de commande exécutés pour la famille Médicis. Sa personnalité artistique s'exprime déjà depuis plusieurs années dans des œuvres décriées par ses contemporains et commanditaires ou mal comprises, telles ses fresques du *Jugement Dernier* du chœur de l'église San Lorenzo dont Vasari incriminera lourdement dans sa seconde édition des *Vite* l'insondable excentricité<sup>21</sup>. L'enquête lui est soumise au début de cette douloureuse phase de création (1546-1556) durant laquelle le peintre expérimente dans sa chair la complexité d'une création qu'il extirpe douloureusement de son être, comme une part de lui-même.<sup>22</sup> A l'aulne

---

<sup>20</sup> Selon G. Milanese in G. VASARI, *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanese, Vol. VII, Firenze, Sansoni, 1981, p. 392.

<sup>21</sup> G. VASARI, décrit ainsi les fresques de San Lorenzo achevées en 1556: « non mi pare in niun luogo osservato né ordine di storia, né misura, né tempo, né varietà di teste, non cangiamenti di colori di carni, ed in somma non alcuna regola né proporzione, né alcun ordine di prospettiva », Vol. VI, *ivi*, pp. 286-287.

<sup>22</sup> Voir l'analyse de J.C. LEBENSZTEJN, *Le journal de Jacopo da Pontormo*, avec la collaboration d'Alessandro PARRONCHI, Paris, Ed. Aldines, 1992.

de cet éreintant travail de gestation, le critère de difficulté majeure ou mineure de chaque art lui paraît un objet d'étude secondaire, sans aucune mesure avec la difficulté principale qui incombe à celui qui œuvre, les mains dans la matière. S'il consent à l'effort d'abstraction requis en traitant dans un premier temps de la sculpture qu'il ne pratique pas, Pontormo déplace très vite l'axe de sa réflexion vers la seule question qui lui paraît centrale : le travail intérieur de l'artiste confronté à l'acte créatif<sup>23</sup>. Le débat de Varchi est alors détourné et prend tournure de confession intime émaillée de questionnements spirituels. Dissserter abstraitement n'est que futile ornement (« *diletto* ») pour esprit subtil (ou étroit s'il joue ironiquement comme cela est plausible sur le double sens de « *sottilissimo intelletto* »), au regard des efforts physiques (sculpteur) et intellectuels (peintre) qui sont le lot et combat quotidiens de tout artiste et n'épargnent aucun d'eux. Le sculpteur, aux prises avec ses lourds instruments de travail (« *strumenti faticosi* »<sup>24</sup>), subit à plein temps les épreuves de l'achèvement d'une figure, même si l'exercice physique lui permet au corps d'exulter<sup>25</sup>. Le peintre affronte quant à lui l'obsédant défi mental, sans cesse renouvelé, de dépasser la nature en animant ses représentations sur l'à-plat inerte des surfaces. Sa vocation à tout reproduire (« *copia* »), à tout restituer (« *varietas* »), à tout peindre, le renvoie à la nécessité douloureuse de se mesurer non avec son acolyte sculpteur ou peintre, mais avec Dieu lui-même, premier des créateurs. Prétendre donner la vie à ce qui n'en a pas, la folie de cette gageure et responsabilité créatrice s'impose dans son abyssale complexité<sup>26</sup>. Les inéluctables affres de tout créateur, voué au paradoxe d'une universelle et insoluble quête du vrai, et de l'essence divine à la hauteur de laquelle il doit savoir se hisser par son œuvre, versent au débat la question spirituelle du libre arbitre luthérien dont son *Jugement Dernier* à San Lorenzo sera bientôt la sulfureuse transcription. La réponse de Pontormo ouvre ainsi un questionnement profond et défragmente, selon un processus maniériste caractéristique, la perspective idéale et rigoureuse du classique *paragone* et ses axes symétriques. Elle atteste la conscience d'une incompatibilité foncière entre la *disputatio* engagée par l'institution officielle et la complexité fondamentale et singulière du métier

---

<sup>23</sup> « [...] La cosa in sé è tanto difficile che la non si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c'è, che è nobile, che è el suo fondamento: e questo si è el disegno, e tutte quante l'altre ragioni sono debole rispetto a questo (vedetelo che chiunque ha questo fa l'una e l'altra bene); et se tutte l'altre arguitioni sono debole e meschine rispetto a questo, come si può ella disputare con questo solo, se non lassare stare questo da parte, non havendo simile a sé, et produrre altre ragioni più debole senza fine o conclusione? », P. BAROCCHI, *op. cit.*, pp. 504-507. Ou <https://www.frammentiarte.it/2016/0-lettera-al-varchi/> Version française de la lettre: J.C. LEBENSZTEJN, *op. cit.*, p. 349.

<sup>24</sup> P. BAROCCHI, *ivi.*, pp. 504-505. J.C. LEBENSZTEJN, *ivi.*, p. 350.

<sup>25</sup> Pontormo, in P. BAROCCHI, *ivi.*, p. 506.

<sup>26</sup> « Ma quello che io dissi troppo arditamente che la importanza si è superare la natura in volere dare spirito a una figura e farla parere viva e farla in piano [...] », *ibid.*



d'artiste. En distordant ainsi le débat, Pontormo retoque tout à la fois la pertinence de l'objet de l'enquête attachée à la forme plus qu'à l'essence de sa réalité d'artiste, et son cadre institutionnel. Il met ensuite terme à sa lettre, comme si le dévoilement de l'artifice académique le confortait dans ses choix de retranchements marginaux.

On n'attendrait *a priori* pas de Bronzino une liberté de ton aussi manifestement assumée. Elève de Pontormo, Bronzino n'a pas opté pour la marginalité radicale et la liberté d'inspiration de son maître à l'heure de sa réponse. Leur choix de carrière diverge sensiblement. A 44 ans, Bronzino s'est déjà affirmé comme un peintre proche des cercles cultivés. Il noue depuis le début des années 30 avec Benedetto Varchi une amitié solide que leur correspondance nourrie d'échanges de poèmes atteste<sup>27</sup>. Dès 1527-1528, Varchi lui commande le *Portrait du jeune Lorenzo Lenzi* (, Milan, Château Sforza) dans lequel Bronzino insère sur les pages du livre ouvert que tient le jeune homme un sonnet de Pétrarque et un de son ami<sup>28</sup>. Après une dernière collaboration avec Pontormo à la villa médicéenne de Poggio a Caiano (1532), le peintre s'émancipe de son maître (il s'inscrit en 1537 à la Compagnia di S. Luca) et réalise une série de portraits dont *Le jeune homme au luth* et le *Portrait d'un jeune homme au livre* (1532-1534) qui le font remarquer de l'élite florentine. Son *portrait de Lucrezia Panciatichi* commandé en 1539 par Bartolomeo Panciatichi précède de peu son exécution des décorations du mariage du Duc avec Éléonore de Tolède, qui marque son entrée au service de la famille ducal et ouvre une longue période de commandes officielles. De 1540 à 1545, il décore à fresque la chapelle privée de la duchesse dans ses appartements du Palais Vieux et l'*Allégorie de Vénus et de l'Amour* commandée par Cosme et devient portraitiste officiel de la famille Médicis: il enchaîne alors en 1542 *Bia de Médicis*, en 1543 *Éléonore de Tolède* (Prague, Národní Galerie) et *Cosme Ier en arme* (Florence, Offices), en 1545 *Jean de Médicis au chardonneret* (Florence, Offices) et son célèbre portrait d'*Éléonore de Tolède et son*

---

<sup>27</sup> Sur l'amitié entre Bronzino et Varchi et leur échange de sonnets : B. VARCHI, *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Gio. Batista Busini*, in *Biblioteca enciclopedica italiana*, Vol. XXXVIII, *Dei sonetti di messer Benedetto Varchi*, Parte prima Milano, Bettoni, 1834. Ou A. GEREMICCA, *Inedite corrispondenze in versi tra Benedetto Varchi e Agnolo Bronzino*, « Italique », XXII | 2019, pp. 59-80. Ou A. GEREMICCA, *Agnolo Bronzino*, cit., pp. 86-96, 130-148, 156-194, 117-223 ; A. GEREMICCA, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto 'misconosciuto' del letterato e un suo sonetto inedito*, in Actes de la journée d'études *Varchi e dintorni*, Université Paris-Sorbonne, 21 mars 2016, « La Rivista », N° 5, 2017. A. CECCHI, « *Famose Frondi de cui santi honori...* », un sonetto del Varchi e il Ritratto di Lorenzo Lenzi del Bronzino, in « Artista », II, 1990, pp. 8-19; ID., *Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea*, in « Antichità viva », XXX, 1991; 1/2, pp. 17-28.

<sup>28</sup> L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008.

*filis Jean* date de 1545. On le charge par ailleurs des cartons préparatoires de 14 des 20 tapisseries destinées à la décoration de la Salle des Deux-cents du Palais Vieux. Les années 40 où s'insère l'enquête marquent donc clairement l'affirmation du peintre officiel. À la mort de son maître, en 1557, Bronzino parachève les fresques aujourd'hui disparues du chœur de l'église de San Lorenzo.

Toutefois, derrière la trajectoire en apparence sans écart de cette carrière officielle, Bronzino conserve dans ses compositions iconographiques ou poétiques une manifeste part d'inspiration libre. S'il est aujourd'hui essentiellement célèbre pour sa contribution déterminante à la définition du genre du « portrait de cour » qui domina l'Europe dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Bronzino sacrifie par ailleurs peu au conformisme, particulièrement dans ses plus de deux cents compositions poétiques. Elles témoignent en effet d'un imaginaire contrasté, entre chansons, madrigaux, sonnets réguliers<sup>29</sup> d'inspiration pétrarquiste et facétieux chapitres moins conventionnels dans la veine de la poésie burlesque de Berni (*I Saltarelli*<sup>30</sup>). De même, si ses portraits en pied des Médicis ou des élites gravitant dans leur sillage, posent les archétypes du genre, ils laissent affleurer sous l'académisme guindé et l'apprêt empesé qu'imposent ces oeuvres de commande, les indices de singularités fort peu conventionnelles. Au coeur même de l'idéalisation abstraite, parfois artificielle et outrée, qui embaume ses modèles et les fige dans l'apparence d'une noblesse imperturbable, aseptisée de toute émotion ou pensée, s'invitent en effet d'étranges soubresauts. Que l'on y décèle la distance ironique des courtisans représentés, comme Pauline Martin en fait l'hypothèse dans son intéressante étude<sup>31</sup>, ou que l'on y repère, comme Vasari dans sa biographie de Bronzino citée en 1568 au premier rang des académiciens du dessin, l'héritage détonnant aux yeux du biographe de la manière de son « étrange » maître Pontormo, Bronzino cultive et manifeste une ambiguïté singulière. Vasari identifie en effet dans sa biographie (*Vite* 1568) la surprenante dualité de ce peintre apte à respecter la plus belle *maniera* académique, bien que formé auprès

---

<sup>29</sup> D. MORENI, *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino et altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, Stamperia Magheri, 1823, pp. 67-70.

<sup>30</sup> A. BRONZINO, *I saltarelli dell'Abbrucia sopra i Mattaccini di ser Fedocco*, Edizioni la Biblioteca Digitale, 24 février 2014. Bronzino publia une partie de ses poèmes de son vivant. Cf. *Secondo libro dell'opere burlesche*, Firenze 1555, cc. 137v-159v; V. BRAMANTI, *Corrispondenza e corrispondenti nel secondo libro dei Sonetti di Benedetto Varchi*, « Italique », XIX | 2016, 87-112.

<sup>31</sup> « [...] ces éléments grossiers et bizarres suggèrent une lucidité ironique du courtisan par rapport à lui-même : il pose de manière très élégante, tout à la fois conscient et en même temps distant de ces éléments », P. MARTIN, *La transparente opacité du masque ironique. Bronzino à l'épreuve de l'ironie figurative*, « Images Re-vues » [En ligne], 1 | 2005, document 1, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/320>.

de Pontormo, aux caractère et style si « sauvage et étrange »<sup>32</sup>. Ses portraits, entre endiguement académique et débords détonants, traduisent cette déconcertante ambivalence<sup>33</sup>. Dans un paroxyton iconographique qui signe ses mises en oeuvre, Bronzino fait en effet cohabiter dans un même espace de représentation l'apparat guindé qui marquera après lui le genre du portrait officiel et une énigmatique subjectivité dont il ne déleste aucun de ses sujets. La *maniera* de Bronzino s'établit précisément dans cette tension manifeste : entre une orthodoxie rassurante, conforme aux figures imposées de l'exercice, et la surprenante discordance qui affleure sous ces portraits de cour et en trouble la lecture. L'orthodoxie s'exerce dans le traitement des figures traitées, sculpturales, enchâssées selon la convention albertienne dans un arrière-plan architectural perspectif austère et sombre, dans lequel les lignes de fuite des meubles, murs ou linteaux géométrisent l'espace. Elles prolongent et brident dans l'espace contraint les poses et expressions policées et glacées, qui incarnent dans leurs atours riches et empesés la *convenienza universale*, et l'art de paraître de mise à la cour codifiés par Castiglione dans son *Livre du courtisan*. L'anomalie s'exerce quant à elle dans la déflagration du clair obscur tranché qui teinte d'ombre ces corps assignés à l'inertie par le cadrage, resserré à mi-cuisse, mais surexpose dans une lumière crue la déformation de doigts exagérément étirés et crispés par d'inexplicables contractions. L'indice de ces doigts rend plus indéchiffrable encore l'absorption en eux-mêmes de ces sujets, adultes ou enfants, enclos dans leur gravité pensive, et que leur imperturbable *grazia* courtisane devrait préserver de toute perturbation. Ce tranchant lumineux brutalement contrasté disjoint aussi les visages en deux parts d'ombre et de lumière et agite les mains d'une inquiétude incontrôlée. Tous les portraits composés durant la décennie de l'enquête manifestent cette énigmatique disjonction irrésolue qui oppose objet et sujet, et en devient le sujet central.

C'est à cette même mise en oeuvre en oxymore que répond la lettre de Bronzino à Varchi. Son statut de lettré et de serviteur de la cour médicéenne laisserait attendre de son

---

<sup>32</sup> G. VASARI, « E cominciandomi dai principali e più vecchi, dirò prima d'Agnolo detto il Bronzino, pittore fiorentino veramente rarissimo e degno di tutte le lodi. Costui, essendo stato molti anni col Puntormo, come s'è detto, prese tanto quella maniera et in guisa immitò l'opere di colui, che elle sono state molte volte tolte l'une per l'altre, così furono per un pezzo somiglianti. E certo è maraviglia come il Bronzino così bene apprendesse la maniera del Puntormo, concio sia che Iacopo fu eziandio co' suoi più cari discepoli anzi alquanto salvatico e strano che non, come quegli che a niuno lasciava mai vedere le sue opere, se non finite del tutto. », Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, in *op. cit.*, VII, p. 593.

<sup>33</sup> « Il suffit d'avoir vu quelques œuvres de Pontormo [...], Bronzino, Beccafumi pour se rendre compte qu'on peut les accuser de tout ce qu'on veut sauf d'académisme. Ils se plaisent aux déformations des lignes, aux groupements insolites, aux couleurs neuves, aux thèmes étranges. Il est difficile de comprendre comment on a pu les taxer d'imitation et de conformisme », J. BOUSQUET, *La peinture maniériste*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964, p. 23.

intervention une réponse sans écart aux figures imposées du genre. Mais si le premier temps de sa dissertation y répond de manière exemplaire, le second laisse affleurer les soubresauts d'une intime conviction que l'artifice de la question posée ne parvient pas à contenir. Le premier temps de la contribution, parmi les plus structurées des réponses reçues, pose un cadre très maîtrisé. Bronzino introduit et articule dans les règles son sujet autour de la comparaison à traiter. Sa déférente formule d'ouverture « *Al molto dotto M. Benedetto Varchi* », confirme que l'un et l'autre se parent ici malgré leur amitié proche de leurs costumes officiels d'académiciens. L'artiste élimine ainsi d'emblée aux yeux de ses détracteurs tout soupçon de familiarité amicale. On remarque que depuis la coulisse encore intime de son introduction et avant d'entrer en scène pour entamer son développement, Bronzino s'autorise à s'exprimer ici à la première personne : il ne le fera plus ensuite<sup>34</sup>. Après l'énoncé du sujet, l'introduction est essentiellement centrée sur la gageure complexe qu'impose l'enquête du *paragone*. Rester objectif et impartial en bridant sa subjectivité de peintre<sup>35</sup>, taire ses convictions personnelles tout en rapportant avec honnêteté et distance rationnelle les arguments des sculpteurs, impose une rigueur et une occultation de soi dont Bronzino avoue avec sincérité ne pas être certain d'être capable (« *con quanta verità più per me si potrà*»). La perception de cette inconfortable distorsion marque de sa syntaxe fortement concessive le propos introductif (« *nondimeno* » « *però* »). Elle signale l'effort d'abnégation qu'impose le sujet même à traiter (« *materia in vero molto difficile, che arebbe bisogno di lunga e diligente [...] né io prometto però parlarne a pieno, ma, come io dissi, più chiaro e più breve, che io potrò.* »). C'est donc en exprimant l'artificialité contraignante du débat académique que Bronzino ouvre sa réflexion. Malgré ces réserves introductives, il relève pourtant le défi et échafaude aussitôt avec zèle un rigoureux plan dialectique : les arguments des partisans de la sculpture seront suivis des arguments contradictoires des partisans de la peinture<sup>36</sup>. Ce cadre symétrique qui répartit rigoureusement les lignes de fuite du discours prévient, comme dans ses portraits, tout possible débordement. Croit-on du moins, car la suite le dément. L'exposé premier des arguments en faveur de la supériorité de la sculpture est régi par une bipartition du discours d'une clarté exemplaire.

---

<sup>34</sup> « Il proponimento mio, M. Benedetto vertuosissimo, è di scrivervi, in quel modo, ch'io saprò più chiaro e breve, quale delle due più eccellenti arti, che con le mani si facciano, tenga il grado principale, e queste saranno la pittura e la scultura; e prima ponendo le ragioni dell'una e poi quelle dell'altra, le verrò comparando insieme, e così si potrà vedere a quale di loro si debba l'altra preporre. », P. BAROCCHI, *op.cit.*, p. 500.

<sup>35</sup> « E perché io intendo d'accostarmi dall'una delle due, come in verità mi pare accostarmi alla più vera parte, cioè dalla parte della pittura, pigliare per ora la sua difesa, ponendo nondimeno le ragioni della parte opposta fedelmente, e con quanta verità più per me si potrà; [...]. », *ibid.*

<sup>36</sup> « [...] e prima ponendo le ragioni dell'una e poi quelle dell'altra, le verrò comparando insieme, e così si potrà vedere a quale di loro si debba l'altra preporre. », *ivi*, p. 501.

L'articulation symétrique préside à toute la mise en page des arguments rapportés<sup>37</sup>. Leur enchaînement traduit sa maîtrise de la plus classique rhétorique argumentative. Ici comme sur la toile peinte, les codes d'une stricte *dispositio* encadrent l'argumentaire. Dans cette partie consacrée à l'art qu'il ne pratique pas, les éléments du discours empruntés à ses concurrents sculpteurs sont enchâssés dans un étau d'objectivité garanti par la forme indirecte. La première personne de l'introduction y disparaît. Bronzino s'absente du discours et se cantonne à la fonction de rapporteur exhaustif, de greffier sans avis, aussi froidement impassible que ses sujets en pied. Cette soigneuse mise à distance évacue efficacement tout lien entre l'artiste et ses potentiels interlocuteurs. Sa propre position reste insondable, occultée par le maillage serré des formes impersonnelles (« *sogliono, dicono, aggiungono, seguitando, vogliono, mostrano* ») qui scandent l'énumération. L'identité des sculpteurs demeure masquée sous le discours collectif rapporté, anonyme, contenu par ces formes égrenées, les unes après les autres, selon une imperturbable mécanique, sans allant. Ce filtre de rationalité empêche certes le discours, mais prévient aussi tout débord subjectif. Toute la première partie de la lettre est ainsi bridée par cette froide liste d'arguments dont l'artiste ne précise pas s'il les a recueillis auprès de son entourage proche, lors de lectures, de discussions partagées, d'avis sollicités. Tout à son rôle d'huissier scrutateur, Bronzino se limite à les répertorier, sans adjoindre la moindre hiérarchisation ou considération personnelle. Aucune circonstance anecdotique ne vient animer cet argumentaire désincarné. Les arguments se suivent: durabilité, noblesse et utilité majeures liées aux matières travaillées dotent les œuvres sculptées d'une vertu commémorative autorisée par leur longévité (argument 1), difficulté physique d'un art qui affronte des matières ardues à travailler et n'admet ni erreur ni retouche (ce qui est ôté ne peut être remis) (2), atout du relief qui assure à la sculpture une conformité aristotélicienne à la Nature (3), atout d'œuvres qui se laissent appréhender sous toutes leurs faces et angles de vue (« *vedute* ») et capacité à flatter tous les sens, vue et toucher, en respectant les proportions la *mimesis* aristotélicienne (4), plaisir et utilité de l'ornement domestique et public (5). La très apparente armature de connecteurs

---

<sup>37</sup> « [...] e prima ponendo le ragioni dell'una e poi quelle dell'altra, le verrò comparando insieme, e così si potrà vedere a quale di loro si debba l'altra preporre. [...] ponendo nondimeno le ragioni della parte opposita fedelmente, e con quanta verità più per me si potrà; [...] Sogliono adunque quegli, che delle sculture sono o artefici o partigiani, addurre [...] Dicono ancora che [...] Aggiungano che, [...] Dicono appresso che [...] E seguitando alla sopradetta ragione, dicono che [...] Vogliono ancora innalzarla con dire la scultura esser molto magnifica [...] Né mancano di dire che bisogna essere molto avvertito nelle sculture d'osservare [...] Mostrano ancora che la scultura [...] Dell'altra parte, cioè dal canto della pittura [...] e dicono, rispondendo quanto alla prima ragione [...] Rispondono ancora alla seconda ragione in questo [...] ma se vorranno dire della fatica dell'animo, dicono che non solo la pittura gli è eguale, ma la trapassa di gran lunga, come si dirà più di sotto [...] Dicano, rispondendo alla terza ragione. », *ibid.*

logiques, telle celle d'un corset, rappelle à chaque étape de la démonstration la rationnelle abstraction visée<sup>38</sup>.

Au terme de cette énumération glacée, on attend davantage d'implication dans la seconde partie consacrée aux arguments et contrarguments des peintres. Il n'en est rien. Bien que directement concerné, Bronzino n'opte pas davantage ici pour le je sujet « singulier » que les six autres intervenants ont tous adopté. L'argumentaire contradictoire des peintres occulte tout autant l'expression de son avis propre. Les réponses et ripostes (« *risposte* ») avancées de ses pairs émanent d'invisibles bouches sans visage, garanties d'un anonymat similaire à celui des sculpteurs : les mêmes tournures impersonnelles mettent à distance leurs propos (« *dicono, rispondo, dicono* »). Selon une articulation méthodologique scrupuleuse (« *Dall'altra parte, non mancano le risposte* »), l'ordre des arguments répond en miroir à celui de la première partie et régit la controverse. A l'argument de la durabilité majeure des œuvres sculptées, les peintres (« *dicono, rispondendo quanto alla prima ragione* ») rétorquent que le mérite n'en revient pas à l'art mais à l'inaltérabilité des matières (marbre, porphyre). A celui de la difficulté physique majeure engagée par l'exercice de la sculpture, les peintres opposent (« *rispondo ancora alla seconda ragione* ») que cette difficulté physique rapproche cet art des vils arts mécaniques cités (du maréchal-ferrant, du terrassement et de la maçonnerie)<sup>39</sup>. Bronzino incrimine ensuite la mauvaise foi des sculpteurs qui arguent que la matière une fois ôtée ne peut être rétablie<sup>40</sup> et qu'un tel risque d'erreur majeure leur difficulté, alors que la technique de l'assemblage de pièces autorise dans les faits toutes les corrections. Le peintre en revanche, est confronté à des difficultés bien plus profondes et sans solution qui torturent son âme et son esprit (« *fatica dell'animo* »). C'est précisément à l'évocation de cette difficulté majeure spécifique que la mécanique de l'argumentaire s'enraye et renonce à sa méthodique distanciation. Sur ce point précis, Bronzino sort de sa distante réserve et refait irruption en incise dans le discours (« - dico - »), vitupérant en une suite d'interrogations directes et exclamations courroucées qui marquent une rupture nette dans la distante tenue précédente du propos.

---

<sup>38</sup> « Dicono [...] Adunque [...] Dicono ancora [...] et ancora [...] e così [...] non solo [...] ma ancora [...] Dicono appresso [...] e così [...] et insomma [...] ancora ancora [...] Dell'altra parte ancora », *ivi*, pp. 500-501.

<sup>39</sup> « [...] rispondo - dico - che, se vogliono dire della fatica del corpo circa lo scarpellare, che questo non fa l'arte più nobile, anzi più presto gli toglie dignità, perché quanto l'arti si fanno con più esercizio di braccia o di corpo, tanto più hanno del meccanico, e per conseguente sono manco nobili; che se ciò non fosse, sarebbero da lodarsi per arti belle infinite che sono tenute a vile, come gli scarpellini che lavorano alle cave o che scarpellano le strade, o quegli che zappano, o scamatini o maniscalchi o simili; », *ivi*, p. 501.

<sup>40</sup> « Rispondo ancora alla seconda ragione in questo modo, dove gli scultori adducano la difficoltà tanto divulgata, cioè di non potere porre, ma solo levare, et essere gran fatica a far tale arte per avere le pietre dure per subbietto », *ibid.*

« Ma quando pure volessi o gli bisognassi poni, chi non sa che acconciamente possano? Or non si fanno i colossi di molti pezzi? Et a quante figure si rifanno i busti e le braccia e quello che manca loro! Senza i tasselli, che si veggiano in dimolte figure, che sono uscite nuove con simili toppe di mano del loro artefice, sì che né in questo consiste l'arte, perché quando una figura sia d'infiniti pezzi, pur che stia bene, non da noia alla bontà dell'arte. »<sup>41</sup>.

L'enquête ouvre donc ici une faille par laquelle Bronzino fait entendre sa voix. Au détour de cet emportement inédit, l'artiste promet d'élucider « plus avant » son motif : la « *fatica dell'animo* » du peintre qui dépasse de très loin (« *trapassa di gran lunga* ») la pénibilité physique et « mécanique » de l'art du sculpteur (« [...] *ma se vorranno dire della fatica dell'animo, dicono che non solo la pittura gli è eguale, ma la trapassa di gran lunga, come si dirà più di sotto.* »<sup>42</sup>). On reconnaît ici presque mot pour mot les « *fatiche di chi opera* » et « *fastidi di mente* » auxquels la réponse de Pontormo avait assimilé l'acte créatif.

La lettre de Bronzino ouvre ainsi une fêlure supplémentaire dans la vitrine idéale de ce débat aseptisé et confirme que les affres du métier n'épargnent pas le portraitiste officiel, instruit par son maître et par son statut de la difficulté d'accomplir une création libre. On attend avec d'autant plus de curiosité les précisions annoncées que la voix de Bronzino est restée jusqu'ici dominée par les arguments des sculpteurs qui guident aussi son contre argumentaire. La définition de cette fatigue de l'âme et de l'esprit, annoncée par un « *si dirà* » prometteur, nous tient donc en haleine. Le troisième contrargument (sur les cinq que comporte la première partie) vient pourtant repousser cette attente. Symétriquement à la durabilité majeure des œuvres sculptées, non imputable à l'art de la sculpture mais à la seule solidité des matières, traitée en premier point, c'est l'atout du relief spécifique à la sculpture qui est alors discuté. Puisque le sculpteur se limite à retirer le superflu pour révéler sous la matière le relief et la beauté dont la Nature est responsable, le relief n'est pas mérite des sculpteurs, mais bien de cette dernière qui le possède préalablement. Le sculpteur ne fait qu'ôter (« *per via di levare* ») et révéler ce qui est déjà présent en puissance dans la matière. Il n'a guère de mérite. Bronzino renvoie ici à la doctrine néoplatonicienne de l'art d'ôter le superflu (« *il soverchio* ») dont Michel-Ange définit la démarche dans son célèbre sonnet *Non ha ottimo artista*<sup>43</sup>. Ce contre argument sera aussi le dernier traité. La lettre s'interrompt ensuite, abruptement, sur un inachèvement assumé dans la mention finale « *non fornita* » au bas de la lettre expédiée en l'état. Pas plus le lecteur, Varchi n'en saura pas davantage sur la teneur de cette inéluctable

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> « Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / ch'un marmo solo in sé non circoscriva / col suo soverchio, e solo a quello arriva », MICHELANGELO, *Rime*, 151, Milano, Oscar Classici, Mondadori, p. 262.

« *fatica dell'animo* » du peintre. Le quatrième point qui devait développer l'aptitude égale du peintre à varier les angles de vues en créant la sensation du relief n'est pas davantage traité. Rien ne sera dit non plus du caractère utile et décoratif de la peinture. La « *fatica dell'animo* » vient en somme compromettre et briser la perspective symétrique du bel ensemble de la construction qui restera en l'état, malgré les sollicitations, de Vincenzo Borghini, secrétaire du Duc, qui, huit ans plus tard, écrit à Vasari avoir demandé à Bronzino d'achever sa réponse<sup>44</sup>. La contribution la plus académique s'avère donc également la moins achevée et personnelle de toutes.

Bronzino avait certes dans sa formule introductive confessé ne pas être certain d'être apte à traiter avec vérité et exhaustivité une question si vaste et complexe. La première partie de sa lettre démontre à l'inverse qu'il est un habile dissertateur. On peut donc imaginer que l'inachèvement suggéré dès l'introduction (« *né io prometto però parlarne a pieno* ») relève de sa part d'une simple et classique formule rhétorique d'ouverture de modestie. Pourtant Bronzino insiste et développe dès après, dans ce qui s'apparente à une profession de foi introductive, la profonde difficulté de l'exercice qui lui apparaît : répondre à la question en respectant la règle académique d'une rationalisation rigoureuse et objective quand il est lui-même juge et partie (« *E perché io intendo d'accostarmi dall'una delle due, come in verità mi pare accostarmi alla più vera parte, cioè dalla parte della pittura, pigliare per ora la sua difesa, ponendo nondimeno le ragioni della parte opposta fedelmente, e con quanta verità più per me si potrà; »*<sup>45</sup>).

Comme les réponses de Michel-Ange et Pontormo l'avaient mis à jour, l'enquête académique place bien les artistes face à une insoluble distorsion entre l'aseptisation rationnelle qu'elle exige et les expérience et conviction intimes que la question les invite à livrer et fouiller. Lisser et fédérer sous une unanime et collective conformité académique, l'hétérogénéité des situations individuelles ne peut se faire qu'en évacuant toute perception et interférence personnelles du réel. Le système académique tout entier, comme celui qui soutient la cour idéale de Castiglione, est ici synthétisé dans son principe d'homologation garantie par le contrôle de soi et celui du cercle d'appartenance. La *grazia perfetta* sera atteinte dès lors que la contenance convenable réduira toute subjectivité au silence. L'interruption et l'inachèvement (autocensure) de Bronzino confirment en creux les limites de cette inacceptable gageure.

---

44 Lettre datée du 5 août 1564, J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica italiana*, Trad. F. Rossi. 2a ed. italiana, a cura di Otto Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1956 (1935), p. 567.

45 Cf. note 35.



Aux réponses zélées d'artistes en attente de contrats officiels ou à la solde du Duc, s'opposent ainsi celles d'artistes confirmés qui ne craignent pas de pointer l'incongruité de l'homologation académique caressée par le régime médicéen et rechignent à abdiquer totalement leur part de subjectivité. L'inachèvement inattendu de la lettre de Bronzino, confirme que l'Académie n'est pas alors parvenue à maîtriser les voix des figures centrales issues de la formation républicaine, férues de liberté d'esprit et d'inspiration, et parcourues de questionnements et perplexités philosophiques, voire spirituelles, profondes sur leur rôle de créateur. Cette incontrôlable disparité, en partie responsable des conflits apparus au sein de l'Académie depuis l'admission de Varchi en 1543, conduisit certainement à l'exclusion qui frappa en 1547 tous les artistes, à l'exception de Michel-Ange, et lettrés Lorenzo Lenzi, Grazzini<sup>46</sup>, l'Arétin ou Luca Martini trop rétifs à entrer dans le rang. Cette éviction contemporaine de l'enquête affecta particulièrement Bronzino et joua son rôle dans son choix d'inachèvement. L'amertume de ce camouflet vécu comme un humiliant désaveu alors qu'il sert Cosme depuis près de dix ans, le conduisit à refuser après 1548 les sollicitations répétées de la famille ducal, pour oeuvrer uniquement pour d'autres membres du patriciat<sup>47</sup>. L'artiste en fait par ailleurs longuement état dans sa correspondance à Varchi<sup>48</sup> et particulièrement dans les compositions poétiques<sup>49</sup> de son *canzoniere*, dont Antonio Geremicca a reconstitué la chronologie. Les compositions du fascicule C (une chanson d'ouverture, 15 sonnets et une ode saphique), datables de 1546-1547, illustrent particulièrement la douleur du soudain désaveu académique et sa transposition poétique dans la métaphore filée de la déception amoureuse. Dans la chanson d'ouverture *In una vaga, ed onorata spiaggia*<sup>50</sup> le peintre décrit son amour sincère offert sans défiance à une « *damma* » imaginaire, dotée d'un « *Humido Labbro* » (allusion claire à l'académie fondatrice), qui à l'ombre du laurier médicéen lui procura protection et refuge, et immenses espoirs et joies, avant de le rejeter brutalement<sup>51</sup>. Sa profonde

---

<sup>46</sup> F. DUBARD de GAILLARBOIS, *De la « beffa » comme l'un des beaux-arts ou l'inquiétante esthétique de Lasca*, in « LaRivista » 0 (2013), ISSN 2261-9070 © 2013 LaRivista, p. 110. <http://etudesitaliennes.hypotheses.org>

<sup>47</sup> 1545-1546, *Portrait d'Andrea Doria*, commande de Paolo Giovio (Milan, Pinacothèque de Brera). 1546, Stefano Colonna (Rome, Musée Borghese). 1548-1550, *Portrait d'une jeune fille au livre* (Florence, Offices). 1550, *Jeune homme au chapeau à plume* (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of art). Après 1550, *Portrait de Pierino da Vinci* (Londres, National Gallery) et *Portrait de sculpteur* (Paris, Louvre). 1555, *Portrait de Laura Battiferri*, épouse du sculpteur Ammanati.

<sup>48</sup> A. GEREMICCA, *Inedite corrispondenze in versi tra Benedetto Varchi e Agnolo Bronzino*, in « Italique », XXII (2019), pp. 59-80.

<sup>49</sup> *Delle Rime del Bronzino Pittore*, libro Primo, BNCF, II. IX. 10 ; A. BRONZINO, *Rime in Burla*, a cura di Franca Petrucci Nardelli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 1-20.

<sup>50</sup> A. GEREMICCA, *La dotta penna al pennel dotto pari*, XXVIII, *cit.*, pp. 236-238.

<sup>51</sup> « Ma all'hor, che più fioriva / In lei bellezza, e 'n ambi eterno honore / A me s'ascose, o, che grave dolore », vv. 93-95, *ivi*, p. 237.

douleur s'exprime encore dans *Quel ch'il dol non poteo sì grave e saldo*<sup>52</sup> qui déroule une longue liste de questionnements sans réponse<sup>53</sup>. Dans *In questa selva, ove con dolci lai*<sup>54</sup> Bronzino incrimine les «*crudeli Arpie*» qui réduisirent en stérile forêt les prairies riantes où des cieux éléments faisaient éclore une fleur unique<sup>55</sup>. Les 23 compositions du fascicule D (sonnets, balade et sixain) apportent le même douloureux écho à son éviction, transposée dans l'évocation amère de la déception amoureuse. Au premier sonnet *In sì caldo martir' vostr'occhi m'hanno*<sup>56</sup>, qui confesse son incapacité à guérir de son amour trahi<sup>57</sup>, succède *L'alta speme ch'al cor gran tempo pria*<sup>58</sup>, qui tire les leçons de l'espoir déçu<sup>59</sup>. Dans cette complainte poétique, la chanson *Poi, che dal fido, e riposato albergo*<sup>60</sup> cristallise sans doute le plus explicitement le subit revers infligé par l'hautaine «*Donna*» (Académie) qui malgré leur proximité (tels bois et écorce), le rejette sans ménagement pour accueillir de nouveaux venus :

« Poi, che dal fido, e riposato albergo  
 De' miei stanchi pensier gravosa forza  
 D'altera Donna, a se mi trasse, e tolse;  
 E poi, che seco come legno scorza  
 Mi tenne un tempo: dispregiato a tergo 5  
 Gittommi, e nuova Schiera amica accolse.  
 Forza m'è dir, quanto mi dole, e dolse [...]  
 Ma poco andò, che di se stessa altera  
 Dei molti Amici suoi partì la schiera  
 E me con altri, che da se rimosse  
 Scacciò, né pur ne fe' le Guance rosse 160  
 Canzon dal bel desio già non mi torse  
 Di ben oprar, né manco ingiuria altrui  
 Dal mio buon DUCE, a cui perpetuo dono  
 Fei di me stesso, e tal sarò qual sono  
 In ogni Stato, e suo qual sempre fui 165  
 E s'invidia, o disprezzo altri già morse  
 Che gli fu lode, a me sarà ancor forse,  
 Con tale speme il giusto sdegno ammorzo  
 E di me ricovrar mi studio, e sforzo. »<sup>61</sup>

Bronzino l'affirme : il ne désarme pas et garde l'espoir de la reconquérir. Il réintègrera en effet l'institution nouvellement rebaptisée Académie du dessin (1563) qu'en 1566, au terme

<sup>52</sup> XXIX, *ivi*, p. 238.

<sup>53</sup> « Dunque tanta Virtù, tanta Beltade / Si perde ? ove Natura, Amore, e 'l Cielo / Posero ogn'arte, ed ogni estrema possa? / Pregiata Gemma in sì vil cura cade? / E cuopre il chiaro honor sì oscuro velo? / E pietà, sol m'ancida? e 'l duol non possa? », vv. 9-14, *ivi*, p. 238.

<sup>54</sup> XXX, *ivi*, pp. 238-239.

<sup>55</sup> « Crudeli Arpie, che con amari guai / Urlando han di spavento il piano, e 'l monte / ripieno [...] »vv. 4-6, *ibid.*.

<sup>56</sup> XLV, *ivi*, p. 244.

<sup>57</sup> « Che lunghissimo duol mi mene ad esso. », v. 14, *ibid.*.

<sup>58</sup> XLVI, *ivi*, p. 244.

<sup>59</sup> « La notte, o 'l giorno, o 'l sol mostri lasciarne / Sarà foco il desio, ghiaccio la Spene. », vv. 13-14, *ibid.*.

<sup>60</sup> XI, *ivi*, pp. 222-225.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 222-225.

donc d'une suspension de 20 longues années. Il aspire alors à rentrer dans le rang. Deux ans plus tôt (1564) il supervise avec Cellini, Vasari et Ammannati pour l'Académie du dessin le cérémonial des funérailles de Michel-Ange rapatrié après sa mort de Rome. La main mise ducal sur la vie culturelle toscane ne laisse guère d'autre choix. Ses nombreux poèmes burlesques aux structures irrégulières et au ton persifleur, contrepieds de la tradition pétrarquiste, ne lui avaient pas épargné l'éviction 20 ans plus tôt. Pour satisfaire aux exigences des statuts modifiés en 47, il compose 20 ans plus tard deux *canzoni* sérieuses à la gloire du Duc, blancs seings de sa réintégration.

L'enquête témoigne donc d'un moment clé de basculement des rapports de force sur le nouvel échiquier artistique et ducal. On imagine que rien de l'embarras des artistes n'aura échappé à Varchi, lui-même au centre de polémiques. L'inégalité des réponses, malgré le recadrage de sa leçon finale, n'en atteste pas moins les postures déontologiques rétives à tout consensus de convenance qui confrontent l'institution à l'incontrôlable éclectisme de ses rangs. L'ami de Bronzino n'aura d'autre choix depuis sa chaire que de corseter en les assimilant méthodiquement dans une *dissertatio* stricte, les argumentaires parfois éversifs de ses interlocuteurs qu'il publie à la fin de sa Leçon. Varchi comme Bronzino, juggle sous une apparence d'impartialité les arguments soumis par les artistes enquêtés qui se sont tous, hormis Michel-Ange, exprimés en faveur de leur art. Les arguments des peintres, suivis de ceux des sculpteurs<sup>62</sup>, sont ainsi endigués dans un exposé binaire très cadré : majeure ou mineure fatigue, majeure ou mineure durabilité, majeure ou mineure rentabilité, majeurs ou mineurs universalité et réalisme. La troisième partie développe l'idée suggérée par Pontormo et Michel-Ange de la vanité philosophique de la question, qui les avait conduits à traiter des véritables difficultés rencontrés.<sup>63</sup>

« Onde, quando alcuno concedesse tutte le ragioni che s'allegano per la parte de' dipintori, non seguirebbe per questo che la pittura fusse più nobile; e dall'altro lato, chi concedesse agli scultori tutto quello che dicono, non seguirebbe che la scultura fusse più nobile, confessato che avessero il medesimo fine. Et io per me, per quel poco che n'intenda, credo che, essendo le medesime effettualmente e variando negli accidenti, in alcuni sia tal dubbio che non si possa, o difficilmente, risolvere, [...] »<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> « [...] perciò passeremo a l'autorità e ragione degli scultori. I quali [...] », P. BAROCCHI, *Due Lezioni*, op. cit., pp. 530- 535.

<sup>63</sup> « Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola, e consequentemente tanto nobile l'una quanto l'altra, et a questo mi muove la ragione allegata da noi di sopra, cioè che l'arti si conoscono dai fini e che tutte quelle arti c'hanno il medesimo fine siano una sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti possono essere differenti », *ivi*, p. 536.

<sup>64</sup> *Ibid.*

En affirmant, devant le parterre d'académiciens que la nature foncièrement intellectuelle des deux arts soumis à la même matrice du *disegno* les réunit au-delà de toute autre disparité, Varchi évacue pour partie l'erreur d'appréciation des artistes qui se sont appliqués à comparer les difficultés et obstacles pragmatiques d'exécution (« *accidenti* ») des deux arts, sans s'attacher à sonder leur idéale essence commune affirmée d'emblée. Varchi argue que ces paramètres subsidiaires ne sauraient primer sur la démonstration philosophique première de la noblesse égale des deux arts. Cette forme d'injonction méthodologique à l'adresse des artistes confirme la vocation académique à intellectualiser et invalide la réalité artistique que la plupart ont abordée sous les angles pragmatiques, conjoncturels ou spirituels. L'enquête comme l'Académie confirme ici ses exigences d'édulcoration de toute intime conviction. D'un habile effet de manche, cette échappatoire argumentaire repousse à la marge l'éventail des réflexions plus personnelles exprimées par certains artistes sur leur engagement créatif. La lettre de Bronzino illustre cette nécessaire abdication. Le peintre y réfère l'avis de ses pairs en se dissimulant derrière l'artifice rhétorique, mais reste inapte à exprimer ce que son art a de plus noble et difficile à ses yeux. Malgré le flagrant soubresaut de son inachèvement final, ses pensées singulières demeurent assujetties à la mise en page académique contrainte qui réduit au silence sa voix d'artiste. Son mutisme manifeste l'incompatibilité paralysante entre la conformité attendue et la sincérité de la réflexion individuelle illusoirement ouverte par la querelle. Elle acte l'impasse de l'expression singulière face à l'homologation programmée.