
Idea et disegno : les projets de Cellini pour le sceau de l'Académie

GWENDOLYN TROTTEIN, UNIVERSITÉ BISHOP'S

Abstract

The series of projects sketched and commented by the goldsmith-sculptor Benvenuto Cellini for the seal of the newly formed *Accademia del disegno* in Florence (1563) constitutes a curious milestone in the history of Idea in art. Artemis of Ephesus as the *idea della natura*, the nurturing goddess of *disegno*, figures on several of these drawings before giving way to her brother the sun-god Apollo, described also as a god of nature and *disegno*, but of a *disegno* more rivalrous than foundational, and defined textually as of two types: idea in the artist's mind or drawing with lines. But rather than succumbing to the growing tendency of the century to prize either of these aspects of *disegno* over the fully executed work of art, Cellini's seals, despite the circumstances of their genesis and their esoterism, as several passages in the artist's autobiography and technical treatises also attest, aim at affirming the overriding importance of art, especially figural sculpture, as tangible aesthetic object.

Si tant est que l'Idée platonicienne désigne une forme plus qu'un contenu, chercher aujourd'hui l'idée dans l'art évoque bien au contraire la quête d'un contenu, censé importer davantage que les formes dans lesquelles il se manifeste ou se cache. Entre ces deux extrêmes, le XVI^e siècle impose peu à peu le terme italien de *disegno*, qui traduit bien cette ambivalence fondamentale de l'Idée dans son devenir : *disegno* veut dire dessin, mais désigne aussi le concept, l'idée, le projet, la composition, ou même l'intention ou le but. Il désigne à la fois le design et le dessein, tout comme *design*, son équivalent le plus proche en anglais, qui a toutefois sur le français *dessein* l'avantage de signifier à la fois dessin et dessein, c'est-à-dire aussi bien l'esquisse et l'arrangement général que l'intention ou même, à la limite, l'arrière-pensée (par exemple, *to have designs on someone's inheritance* veut dire avoir des vues ou lorgner sur l'héritage de quelqu'un). C'est cette conjonction du *disegno* et de l'Idée, caractéristique de la pensée sur l'art à la fin de la Renaissance, qui nous intéressera plus particulièrement dans l'œuvre du bijoutier, orfèvre, sculpteur et écrivain que fut Benvenuto Cellini (1500–71). Elle y est bien à l'œuvre, elle la travaille, mais elle ne va pas de soi, et même, l'Idée platonicienne entraînant la condamnation de l'art, elle reste une menace, au point que l'artiste se refusera toujours à ce que l'idée fasse l'œuvre.

L'idée dans l'art, en tant que contenu intelligible d'un objet esthétique ou sensible, est rarement l'occasion de commentaires par Cellini qui, dans ses célèbres mémoires, sa *Vita* (1558–66), et dans ses traités techniques, les *Trattati* (1565–67), s'explique parfois néanmoins, bien que succinctement, sur le sujet et la signification d'une œuvre spécifique¹. Dans les descriptions qu'il en donne, aussi bien dans son autobiographie que dans son traité sur l'orfèvrerie, l'artiste-écrivain fournit ainsi quelques indications sur la symbolique de la salière qu'il confectionne pour François I^{er}, mais il se garde bien d'y réduire le sens de ses œuvres plastiques à quelque signification explicite et d'ordre strictement verbal. Son grand *Persée* en bronze sur la place de la Seigneurie à Florence attire dès son dévoilement en 1554 les interprétations poétiques et critiques de ses compatriotes — de nombreux sonnets sont écrits en son honneur, ce dont il se

félicite —, mais Cellini, malgré une langue bien pendue, ne révèle jamais les idées politiques, personnelles, littéraires ou philosophiques que pourrait incarner son chef-d'œuvre. Il fait certes assez souvent allusion à son *Persée* dans ses écrits, racontant dans son autobiographie l'épopée de sa fabrication et le triomphe de sa réception, mais sans néanmoins exposer en tant que telles les idées conceptuelles que peut véhiculer cet ensemble de statues et de reliefs qu'est le *Persée*, ni citer de textes dont ces divers composants pourraient s'inspirer. Cette réticence devient plus étonnante encore si l'on considère qu'il s'exprimait avec facilité et que sur l'art il avait bien des idées, et des idées théoriques assurément.

En France il se vante, lors de la présentation de la maquette d'une fontaine aux figures allégoriques à François I^{er}, que le roi ait tout de suite reconnu que l'artiste ne s'est pas conduit « comme les imbéciles qui peuvent mettre un peu de grâce dans leurs ouvrages mais sans signification aucune ». Et il ajoute : « l'ouvrage avait plu, je voulais que mes explications aient le même succès »². Mais c'est seulement après que l'art a exercé son effet esthétique et à la demande d'un mécène curieux que Cellini fournit quelques points de repère afin d'orienter l'interprétation dans une direction qui rend hommage au roi. Ainsi explique-t-il que la grande figure au milieu représente le roi en dieu Mars et que les quatre figures qui l'entourent incarnent les Arts et les Sciences que le roi « affectionne et protège si généreusement ». Mais il n'en identifie véritablement que trois sur quatre, le ou la quatrième n'étant guère que « la Libéralité sans laquelle ne peut s'épanouir aucun des merveilleux talents dont Dieu nous dote ». L'explication donnée après coup par Cellini est donc principalement une pièce de circonstance visant à encourager la largesse du roi envers les arts et surtout envers l'artiste qui plaide leur cause à cette occasion.

Mesurer l'importance accordée au concept et à l'idée dans l'art d'un artiste aussi opportuniste, et qui par ailleurs estime que ses œuvres doivent avant tout parler pour elles-mêmes, sans la moindre aide de leur auteur ou alors seulement en cas d'extrême nécessité, ne peut donc être une tâche aisée. Et paradoxalement, ce sera moins dans les écrits sur l'art du bijoutier, de l'orfèvre

ou du sculpteur — dans ses traités des années 1565–67 — qu'il faudra chercher la position de Cellini concernant l'idée dans l'art ou la notion apparentée de *disegno*, que dans ses œuvres plus personnelles³. Si Angela Biancofiore peut parler d'un vieux Cellini « tourné désormais vers l'imitation de l'Idée », c'est surtout à cause de ses sculptures sur marbre représentant Ganymède ou Apollon, thèmes mythiques souvent glosés par les néoplatoniciens de l'époque⁴.

Or, comme l'a signalé Wolfgang Kemp dans un article sur l'histoire du concept de *disegno* entre 1547 et 1607, article qui date déjà de plus de trente ans, les plus révélateurs à cet égard sont plusieurs dessins réalisés pour le sceau officiel de l'Académie florentine du *disegno* (*Accademia del disegno*), cette académie que Giorgio Vasari et d'autres artistes cherchèrent à former à partir de 1563 afin de promouvoir et d'enseigner les arts à Florence⁵. Certains de ces dessins, dernières œuvres connues de la main du maître, sont accompagnés de textes expliquant divers aspects de l'image. Malgré le manque de repères concrets, les historiens de l'art ont établi pour ces projets une chronologie vraisemblable, qui, même imprécise, permet de voir assez clairement les deux pôles entre lesquels se situe la pensée de Cellini sur le *disegno* — une pensée qui à travers ses œuvres plastiques et ses écrits ne suit pas, de toute façon, une évolution linéaire⁶. Face à un dilemme aussi grand que celui qui consiste à façonner un symbole représentant à la fois les intérêts de cette nouvelle institution et ceux de l'art de la sculpture et de l'artiste lui-même, quelques hésitations ne sauraient surprendre⁷.

Dans ces propositions pour un sceau se concentrent sans doute les réflexions les plus élaborées, mais assurément aussi les plus obscures et les plus nuancées, de Cellini concernant le statut de l'idée et du *disegno* dans l'art. Notre approche sera de les considérer comme une série, et même une série chronologique, qui oscille entre deux pôles, deux conceptions de la nature et des arts, l'un pour ainsi dire artémisien et l'autre apollinien. Il convient toutefois au préalable de bien comprendre l'embarras que ce projet représente pour Cellini ainsi que le parti pris dont il fait déjà preuve envers le *disegno* et à l'encontre de ceux qui en promeuvent le concept, à savoir l'Idée ou le pur intelligible, aux dépens de l'art et du sensible. Pour Cellini, ces promoteurs de l'Idée, ce sont surtout les peintres. Or s'il y a loin de l'Idée à l'œuvre, la distance n'est pas moindre qui sépare le peintre du sculpteur.

Peinture n'est pas sculpture

En choisissant de faire partie de la nouvelle académie formée à partir de l'ancienne Compagnie de Saint-Luc (la *Compagnia dei pittori*), et de remplacer leur symbole désuet, le bœuf ailé de saint Luc, par un emblème de sa propre facture, Cellini tâche sans doute de limiter les dégâts causés par un concept promu

par ses ennemis et déjà trop favorable à la peinture, ce qui suppose de le détourner dans un sens plus flatteur pour la sculpture et les « vrais » sculpteurs, héritiers d'un Michel-Ange lui-même principalement sculpteur. Le défi pour le vieil orfèvre-sculpteur qu'est alors Cellini est donc de faire valoir l'art de la sculpture, et plus expressément de la sculpture en bronze, dans le cadre d'un projet déjà dominé par la peinture, les peintres et les poètes. Le terme de *disegno*, dans son usage le plus quotidien, voulait bien dire « dessin », et il existait déjà entre le dessin et la peinture, arts graphiques à deux dimensions, un lien plus puissant que celui, nouveau, par lequel Vasari prétendait rattacher à tous les arts le *disegno* en le définissant comme « composition », « dessein », « concept » ou « idée », et en lui accordant par là même le titre de « père » des trois arts plastiques, c'est-à-dire de la peinture, de la sculpture et de l'architecture⁸. Dans la nouvelle définition que proposent les dessins de sceaux de Cellini, ce *disegno* n'est pas, comme on a parfois voulu le croire, un concept néoplatonicien, l'idée divinement inspirée, qui embrasse par en haut tous les arts, mais une connaissance de la nature qui fonde par en bas, par la technologie et l'invention des hommes — y compris ceux de l'Antiquité —, la production artistique.

Le débat sur les mérites relatifs des arts, débat dit du *paragone*, était déjà vif à Florence au milieu du siècle⁹. En 1564, lorsque meurt à Rome Michel-Ange, Vasari et d'autres à Florence tentent clairement de s'emparer de ses restes et de récupérer sa mémoire afin de mieux promouvoir leurs arts — la peinture surtout — soumis alors au mécénat du duc. La première grande responsabilité de l'Académie fut d'enterrer solennellement Michel-Ange à Florence. Cellini est alors l'un des quatre artistes chargés d'organiser les funérailles, mais, pris de colère, il démissionne pour protester vivement contre la place insuffisante réservée à la sculpture par les autres organisateurs, en particulier Vasari et Vincenzo Borghini, et il refuse d'assister aux cérémonies¹⁰. C'est à la même époque, à partir de 1563, que Cellini se charge de créer le nouveau sceau pour l'Académie, une institution dont les fondateurs, de son point de vue au moins, sont déjà en train de trahir la sculpture florentine autant que la mémoire de Michel-Ange.

Rappelons aussi qu'en 1563 la carrière artistique de Cellini est largement derrière lui. Né à Florence en 1500, il exerce l'art de l'orfèvrerie dans cette ville et à Rome jusqu'en 1539, date à laquelle il est emprisonné par le pape Paul III. Libéré en 1540, il passe cinq ans à Paris où il devient aussi sculpteur de bronzes monumentaux. De retour à Florence en 1545, il achève en 1554 son *Persée* colossal en bronze pour la Loggia dei Lanzi¹¹. C'est entre 1558 et 1562, pendant une assignation à résidence, qu'il écrit alors la plus grande partie de son autobiographie et taille un crucifix en marbre grandeur nature pour son tombeau. Les seuls grands projets de Cellini qui voient le jour pendant les années 1560 sont ses traités sur l'orfèvrerie et sur la sculpture,

dont l'importance est certes primordiale pour la compréhension de ses prises de position théoriques, mais qui sont davantage des œuvres techniques que philosophiques ou historiques. Les projets de sceau, qui mettent en œuvre ce que c'est que le *disegno*, sont donc à la fois très précieux pour l'histoire du concept et assez peu représentatifs du travail de l'orfèvre-sculpteur, tel du moins qu'il est passé à la postérité. Cellini n'a pas laissé beaucoup de dessins, et ni son œuvre écrite ni son œuvre plastique ne peuvent se qualifier de très théoriques, au sens fort où ils contiendraient une métaphysique ou un système philosophique. Néanmoins, faute de grandes commandes vers la fin de sa carrière, Cellini se tourne alors vers la littérature et la théorie — virage en vogue à l'époque chez les artistes —, écrivant d'abord sa longue autobiographie, justement célèbre, et quantité de poèmes, puis les textes de ses sceaux et ses traités sur les arts¹².

Afin de faire apparaître quelques-uns des enjeux du *disegno*, nous emprunterons une route semblable, effectuant un détour par l'autobiographie de l'artiste avant d'en arriver aux dessins pour le sceau. Car le *disegno* de Cellini ne peut se comprendre qu'en réaction au *disegno* des autres, celui de Vasari et de Michel-Ange, mais aussi celui de Baccio Bandinelli, anobli par Charles V et chef en titre de « l'école florentine » de sculpture de 1530 jusqu'à sa mort en 1560.

Ce qui sépare Bandinelli de son rival Cellini est mis en scène par ce dernier dans un dialogue autobiographique un peu scabreux qui comprend une critique détaillée de la statue d'*Hercule et Cacus*, réalisée par Bandinelli pour faire pendant au *David* de Michel-Ange sur la place de la Seigneurie à Florence. Le face-à-face entre Bandinelli et Cellini est arbitré par le duc de Florence, Côme I^{er} de Médicis, et il est censé avoir eu lieu en 1548 dans le palais ducal, bien qu'il ne soit relaté qu'une décennie plus tard par Cellini¹³.

Le *disegno* ne fait pas l'homme

L'objet initial de la dispute est la valeur artistique d'un torse de garçon, un marbre antique récemment acquis par le duc, que Cellini propose de réparer en ajoutant un aigle, symbole de Zeus-Jupiter, pour en faire un Ganymède. Cellini est ravi par le fragment de statue, tandis que Bandinelli ne parle que de ses défauts. Au duc Cellini explique que cette divergence de jugement est l'expression de « la mauvaise nature » de Bandinelli qui ne voit que du mal là où lui « voit plus sainement le vrai », n'étant porté que vers le bien¹⁴. Bandinelli, pour justifier son attitude négative, a alors le malheur d'évoquer la pléthore de méchantes critiques suscitées par son *Hercule et Cacus* lors de son dévoilement en 1534, fournissant ainsi à Cellini l'occasion de détailler les erreurs de l'infortuné *Hercule* sous prétexte que ce n'est pas seulement lui, mais toute la « valeureuse école » florentine qui s'exprime à travers lui. Bandinelli

n'attend même pas la fin de cet exposé pour s'exclamer : « Ah! Mauvaise langue! [...] pourquoi ne dis-tu rien de mon dessin? » Et Cellini de répondre : « Celui qui dessine bien ne peut pas rater l'exécution; je dois donc croire que ton dessin ne vaut pas mieux que tes ouvrages »¹⁵. Au lieu de donner le primat au dessin et de laisser les élucubrations préparatoires et la réputation de l'artiste décider de la qualité de l'œuvre, Cellini renverse le raisonnement des promoteurs du *disegno*, affirmant le caractère primordial de la sculpture achevée, c'est-à-dire de la phase finale de l'œuvre.

Qui plus est, en jugeant l'*Hercule* de Bandinelli non pas par rapport à l'excellence des dessins préparatoires et des intentions de l'artiste, mais à partir de l'ouvrage en pierre exécuté de ses mains, Cellini blesse doublement le chevalier qu'est Bandinelli : à la fois dans ses prétentions à la noblesse et dans sa réputation d'artiste, car c'est en partie le rapport entre le dessin et l'écriture qui élève la sculpture au rang des arts libéraux. Bandinelli était fier d'être lettré et jaloux de ses dessins, ainsi que de sa noblesse récemment acquise : son portrait le représente portant de manière ostentatoire autour du cou l'Ordre de Saint-Jacques et montrant du doigt un de ses dessins pour la statue d'Hercule — ce dessin cache d'ailleurs deux blocs de pierre partiellement taillés qui jonchent le sol, comme si l'insistance sur le *disegno* avait nécessairement pour fonction de faire passer au second plan le travail du marteau¹⁶.

Pour ce nouvel aristocrate du *disegno*, entendre qu'en soi ses dessins ne prouvent rien est si intolérable qu'il oublie alors toute retenue devant le duc et ses courtisans et laisse échapper ce cri : « Oh! Tais-toi donc, infâme sodomite [*sodomitaccio*]! »¹⁷ L'insulte, quoique peu distinguée, est pourtant bien trouvée, car l'objet initial du différend était le Ganymède antique que Cellini trouvait si beau. Or Ganymède, rappelons-le, est le bel éphèbe enlevé par Jupiter dans la mythologie grecque. Souvenons-nous également qu'au moment d'écrire cette scène — mais non de la vivre — Cellini sort de l'état d'assignation à résidence auquel il avait été condamné précisément pour crime de sodomie avec un *giovanetto*, un jeune garçon âgé de treize à dix-huit ans¹⁸.

Malgré la part de vérité contenue dans l'invective de Bandinelli, le duc s'indigne de l'entendre dire en sa présence. Cellini, quoique fou de rage, retourne l'insulte en hilarité générale aux dépens du fier Bandinelli en prononçant ces paroles :

Insensé! Tu passes les bornes! Si seulement Dieu avait permis que je fusse initié à un art aussi noble! Car on dit que Jupiter l'a pratiqué au paradis avec Ganymède, de même qu'en ce monde les plus grands des empereurs et des rois. Je ne suis qu'un humble avorton [*omicciattolo*] qui ne pourrait et ne saurait se mêler d'une chose si admirable [*una così mirabil cosa*].¹⁹

À ces mots le duc et ses hommes éclatent de rire.

La protestation faussement humble et véritablement humoristique de l'artiste lui permet de régler plusieurs comptes en même temps. En déclarant que la sodomie est un art trop noble pour lui et pratiqué seulement par les dieux au paradis et les puissants sur terre, il se moque à la fois des prétentions d'un sculpteur-dessinateur qui se prend pour noble par son dédain du travail manuel de la sculpture et de la fausse noblesse d'un artisan parvenu, d'un sauvage, qui ne voit que du mal chez ses confrères et des imperfections dans les ouvrages réalisés par d'autres. Le père de Bandinelli n'avait été qu'orfèvre et l'un des maîtres du jeune Cellini. Invoquant l'autorité de l'art antique, Cellini défend aussi en passant ses propres actes homosexuels, qui, selon la législation alors en vigueur à Florence, étaient loin de pouvoir prétendre à la noblesse, encore moins à la légalité²⁰. Le recours à la merveilleuse Antiquité lui permet ainsi de convertir l'injure de Bandinelli en atout et de se classer du même coup parmi les grands de ce monde et au delà.

Nature n'est pas art

L'histoire autobiographique du torse ne s'arrête pas là : cette joute verbale lui ayant permis de remporter le bloc de marbre, Cellini fera du fragment antique un *Jupiter et Ganymède*. Utilisant un autre bloc de marbre que le duc oblige Bandinelli de lui envoyer en réparation, il fera un *Apollon et Hyacinthe*, choisissant par là un autre thème mythologique qui renvoie à son initiation à cet « art noble pratiqué au paradis » dont il prétendait ne rien savoir. Mais c'est avec beaucoup de peine qu'il arrive à tirer un Apollon du marbre de Bandinelli. Cellini n'a pas été jusqu'alors un tailleur de marbre²¹, et le morceau de nature brute que lui envoie Bandinelli est tout aussi défectueux que son expéditeur : le marbre a été abimé par des infiltrations d'eau, au point qu'il n'a pu que le travailler, selon ses mots, *sans dessin et sans véritable modèle*, c'est-à-dire de la manière la plus opposée à celle de Bandinelli, parce que pour contourner ses fêlures il fallait constamment improviser. Encore une fois le dessin, même un *dessein* sculptural, sous la forme d'un *modello* en argile, ne suffit pas à l'acte de création.

Dans le récit qui se tisse autour du torse antique, le sculpteur est aux prises avec la nature, qu'elle soit humaine ou minérale, et celle-ci n'est pas que bienveillante, bonne et belle. C'est à lui d'en faire une belle et merveilleuse nature — ou même une contre-nature —, et pour cela mieux vaut la sculpture imparfaite et tronquée de l'Antiquité que les dessins d'un contemporain qui, certes, a étudié l'anatomie et sait peut-être esquisser sur le papier, mais qui dénigre l'art des maîtres anciens et modernes et ne peut pas mener à bien une œuvre en trois dimensions. Ce n'est donc ni l'idée ni cet art intermédiaire entre l'idée et l'exécution sculpturale, le *disegno* en tant qu'étude préliminaire, qui

fait l'œuvre. Seule l'exécution en trois dimensions dans l'espace valorise l'homme et son œuvre.

Les enjeux de la prise de position des deux hommes ne se limitent pas à l'insuffisance du *disegno* face à l'acte sculptural : en s'attaquant au pauvre Ganymède et à son défenseur, Bandinelli a porté atteinte non seulement à l'honneur de Cellini, mais aussi à celui de Michel-Ange, de sang noble comme Bandinelli prétend l'être, et « prince » de l'école florentine²². C'est donc toute l'école florentine de sculpture héritière de Michel-Ange, mais aussi de Léonard, que Cellini défend par son trait d'esprit. Le geste est d'autant plus ingénieux, car en même temps qu'il range Cellini du côté de Michel-Ange dans une « École d'Athènes » imaginaire — comme celle de la fresque de la Chambre de la Signature qui montre Michel-Ange, Léonard, Platon et Socrate sous la tutelle d'Apollon —, il se moque doucement des interprétations néoplatonisantes par lesquelles la fable d'Ovide sert à récupérer philosophiquement une pratique sexuelle condamnée²³. Cellini, à la différence de Michel-Ange, ne « saurait se mêler d'une chose si admirable ». Il ne saurait donc pas faire de beaux dessins montrant un exquis Ganymède emporté vers les cieux par Jupiter, comme ceux que réalisa Michel-Ange pour Tommaso Cavaliere²⁴; il ne saurait, comme Michel-Ange, adresser de tendres poèmes d'amour tourmenté à un jeune et beau gentilhomme. Il ne saurait non plus faire extasier son esprit jusqu'à s'élever par-delà son corps vers un paradis non terrestre.

En fait, le récit de Cellini sert à écarter plusieurs sortes de *disegni* : celui de l'art de dessiner comme fin en soi; celui d'un art considéré comme plus aristocratique et raffiné parce que moins manuel; et celui qui fait de cette forme d'art proche de l'écriture une idée épurée, un *disegno* philosophique qui se fonde sur un au-delà de l'art en situant son excellence ailleurs que dans la beauté du monde sensible. Mais si le rejet de ce premier *disegno* qu'est le culte du dessin promu à la fois par Vasari, par Bandinelli et par l'Académie, est clair et net, le rejet du deuxième l'est beaucoup moins, car Cellini n'en admire pas moins Michel-Ange et l'imite à sa manière²⁵.

Face à la laideur naturelle d'un Bandinelli, Cellini propose donc le modèle d'une belle nature merveilleusement antique et michelangélique. La querelle à propos du Ganymède antique illustre la rivalité de deux maîtres sculpteurs qui cherchent à remplacer le vieux Michel-Ange, absent de Florence depuis le retour des Médicis en 1530. Mais leur rivalité en cache une autre, celle qui oppose la sculpture et la peinture : dans sa réponse à Benedetto Varchi sur la comparaison (ou le parallèle) des arts, le *paragone*, Cellini a pris position clairement pour la sculpture contre la peinture et plus particulièrement pour une sculpture en ronde bosse, c'est-à-dire pour une sculpture qui n'est pas prisonnière de la surface picturale²⁶.

Rappelons que Cellini dévalorise le *disegno* en tant qu'art des lignes et que préparation pour la sculpture; mais comme



Figure 1. Giorgio Vasari, allégorie de la nature et de la peinture (*Artémis d'Ephèse*), 1548, fresque, Casa Vasari, Arezzo, Italie (crédit photographique : © Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Arezzo).

Vasari et Varchi, il emploie le terme d'« *arti del disegno* », ou arts du *design*, pour désigner tous les arts plastiques simultanément, emploi qui justifie l'existence d'une *Accademia del disegno* regroupant tous les arts sous son égide. Cependant l'expression plus moderne d'« arts plastiques » aurait été plus apte à véhiculer les partis pris de Cellini, car pour le sculpteur le problème de ce regroupement résulte de l'ambiguïté du mot *disegno*, qui peut trop facilement laisser croire que la pratique du dessin, qui est proche de la peinture, est plus importante que celle des autres arts. Cellini est catégorique sur ce point : l'art fondamental est la sculpture, et pour être bon peintre il faut d'abord être bon sculpteur. C'est uniquement parce que Michel-Ange savait sculpter qu'il a pu devenir un peintre de talent²⁷.

Dans sa *Vita*, Cellini se moque de peintres comme le Primatice qui, au lieu de faire de la belle sculpture de leur propre invention, veulent fonder leur renommée sur de simples paroles, des dessins ou des copies. C'est grâce à ses « vains discours » à la cour de France que le Primatice, bien que peintre et dessinateur, détourne une commande de sculpture monumentale qui

avait été attribuée à Cellini²⁸. À la différence d'un Primatice ou d'un Bandinelli, un vrai chevalier de l'art le plus noble et le plus originaire, celui de la sculpture — qui n'est autre que l'art du Père Créateur —, doit, comme tout humble tailleur de pierre ou n'importe quel modeleur de terre, prendre les armes et s'attaquer avec ses outils à la matière, à la Nature dans toute son obscurité, sa substance, son opacité. Le travail central du sculpteur n'est pas seulement de concevoir et de commander, mais comme Dieu de mettre la main à la pâte, de créer en trois dimensions dans le temps et l'espace. Quand François I^{er} entre dans l'atelier de Cellini au Petit Nesle de Paris, l'orfèvre est au milieu d'une activité cacophonique en train de marteler un Jupiter en argent²⁹. Cellini raconte qu'au moment même de l'irruption du roi il donnait un coup de pied à un petit apprenti maladroit qui avait dû s'agripper à la jambe du grand roi pour ne pas tomber. Quand le roi demande alors au maître pourquoi il ne fait pas faire ce travail physique par d'autres, Cellini répond que ce serait moins bien fait et que d'ailleurs il en tomberait malade. De la même façon il se met en scène dans la *Vita* au

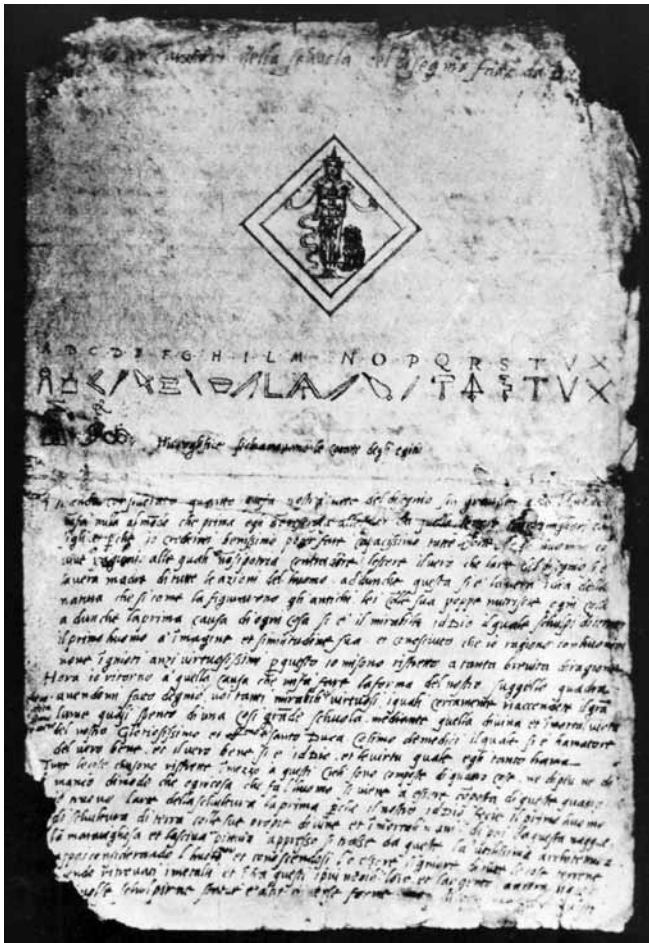


Figure 2. Benvenuto Cellini, Artémis d'Éphèse, projet pour le sceau de l'Accademia del Disegno, vers 1563, encre et aquarelle sur papier, 33,2 x 22 cm, Florence (crédit photographique : © Biblioteca Comunale e Archivio Storico "Piero Calamandrei" de Montepulciano).

moment de la fonte du *Persée* aux côtés de ses ouvriers, en train de les aider et de les conduire tel un général en plein cœur de la bataille³⁰.

Admettre que le dessin suffise pour pratiquer la sculpture, c'est admettre qu'un peintre, ou même un amateur, un commanditaire par exemple, puisse déterminer la forme que prendra l'ouvrage d'un sculpteur. Or, même quand il s'agit de bijoux, Cellini précise dans la *Vita* qu'il refuse de travailler sur les dessins des autres, préférant faire lui-même des modèles en cire comme études préliminaires³¹. Comment donc représenter et affirmer un *disegno* qui ne le cède en rien à la peinture et qui laisse le sculpteur libre de créer, c'est-à-dire de prendre en charge d'un bout à l'autre un ouvrage en trois dimensions? L'élaboration des projets de sceau de Cellini sera sa réponse à cette question.

L'embaras auquel s'expose immédiatement l'interprétation des dessins de Cellini vient à la fois de leur nombre et de leur variété, voire de leurs mutations (cinq projets non datés), et de leur contexte³². Chacun d'eux propose un nouveau sceau pour l'*Accademia del disegno* en réponse à un appel lancé par Vasari, et dont ce dernier parle d'ailleurs dans ses *Vite*³³. Mais connaître la destination de ces dessins ne les rend pas pour autant plus transparents, car ils ne seront jamais acceptés par l'Académie, qui n'adoptera pas de nouveau sceau avant 1592. En fait, Cellini entre très tôt en conflit avec certains de ses membres, qu'il juge manquer d'égards envers l'art de la sculpture³⁴. Il convient donc de lire les propositions de sceau de Cellini comme le manifeste d'un orfèvre-sculpteur à l'intérieur d'un cadre qui lui est d'emblée quelque peu hostile³⁵.

L'Artémis d'Éphèse, vraie idée de la nature

Cellini fera du *disegno* non pas le père surnaturel des autres arts, mais la mère naturelle des actions et des œuvres humaines. Il prend pour symbole une déesse de la nature, l'Artémis d'Éphèse — celle-là même que son vieil ennemi Vasari a utilisée dans sa maison d'Arezzo pour un ensemble allégorique dédié aux arts (1548) — afin d'opposer la Nature à Vénus, en raison des liens étroits qu'elles possèdent, l'une avec la peinture, l'autre avec Pygmalion, c'est-à-dire le sculpteur³⁶ (fig. 1). Remplacer la Vierge, qui servit de modèle vivant à saint Luc, patron des peintres, par la chaste déesse lunaire constituait un moyen logique de moderniser le symbole de l'Académie, et Vasari pensait déjà peut-être au côté grotesque de l'Artémis d'Éphèse en exhortant les membres de la nouvelle Académie à proposer ce qu'il appelle leurs « *bei capricci* » et leurs « *più belle fantasia* »³⁷.

Le dessin que la plupart des historiens de l'art considèrent comme le premier de la série cellinienne possède la rigidité et la rudesse d'un premier essai (fig. 2), tandis que les dessins postérieurs sont stylistiquement plus raffinés et accompagnés de textes moins complets. Ce dessin montre de façon brutale, bidimensionnelle et très linéaire la déesse de la nature sous sa forme antique d'Artémis d'Éphèse. Mais malgré son point de départ vasarien, Cellini transforme aussitôt sa déesse monstrueuse en allégorie composite, substituant à ses bras humains les trompettes d'une allégorie de la renommée. Et Cellini de mettre l'accent, non comme Vasari sur les mains très expressives et mobiles de l'Artémis éphésienne, mais sur ses *bras* comme instruments responsables de la gloire de l'artiste. L'art de la sculpture, qui exige de la force dans les bras et même dans tout le corps, passe donc devant les autres arts. Le dessin ou la peinture, qui comme la poésie requièrent seulement l'assistance des mains, deviennent des arts moins héroïques, demandant moins de *fortezza*, qualité symbolisée justement par le lion à droite de la déesse. Le texte d'accompagnement explique que,

bien que la déesse antique eût pour attributs le cerf et le chien, Cellini préfère mettre à ses côtés le Marzocco, c'est-à-dire le lion symbolisant Florence et donc l'école de Florence, et le serpent, emblème du duc de Florence. Ces deux animaux représentent dans la nouvelle iconographie que Cellini forge autour de l'Artémis la force (*fortezza*) de l'Académie et la prudence (*prudenza*) du duc, censé veiller sur l'Académie. On notera par ailleurs qu'en faisant aussi figurer le lion sur les armes qu'il avait dessinées pour sa famille, Cellini s'était déjà identifié de manière héraldique à Florence et à sa *fortezza*³⁸.

Rappelons également qu'en 1563 l'Artémis antique de type éphésien fait déjà partie du répertoire artistique de Cellini, car depuis déjà bientôt une décennie des déesses de la nature soutiennent les quatre côtés du piédestal qui porte son colossal *Persée* sur la place de la Seigneurie (fig. 3). Le piédestal du *Persée* est en outre la partie de l'ensemble que Cellini n'a fait qu'inventer (il en a créé le *disegno*) sans l'exécuter, ayant à cet effet engagé d'autres sculpteurs pour tailler le marbre à partir d'un modèle construit en bois³⁹. En plaçant Artémis sur le sceau de l'Académie, Cellini rappelle ainsi son chef-d'œuvre principal et la source majeure de sa renommée en tant qu'orfèvre-sculpteur florentin. En même temps il défend l'art de la sculpture en métal en signalant l'aspect seulement subalterne du rôle joué par le *disegno* et les autres arts de la peinture et de l'architecture⁴⁰. Le *disegno* maternel n'est qu'un point d'appui et de référence pour les arts, le piédestal ou le socle à partir duquel s'érige l'art proprement dit du sculpteur sur bronze.

L'ensemble du *Persée* de Cellini fonctionne comme un *paragone* qui hiérarchise les arts du plus plat et du plus circonscrit, en position inférieure, jusqu'au plus tridimensionnel et au plus libre dans l'espace du haut : en partant ainsi de la balustrade de la Loggia en bas sur la place, on a d'abord le relief en bronze (*Andromède libérée par Persée*) qui occupe le niveau du dessin pur et de sa sœur, l'art bidimensionnel de la peinture; puis, plus haut, se trouve le piédestal, à la fois minéral, naturel et architectural, qui abrite de petites statues en bronze dans ses niches⁴¹. C'est un volume dans l'espace, mais un volume géométrique dont on peut compter les faces. Il est en fait conçu pour être vu de huit perspectives : les quatre faces du cube ou, pour être plus précis, du parallélépipède, plus les quatre coins, ornés de la déesse. Le *Persée* respecte donc la théorie des huit perspectives annoncée dans les écrits polémiques de Cellini sur la supériorité de la sculpture⁴². Le tout est enfin couronné par la grande statue en ronde bosse du Persée vainqueur. Dans cette déclaration paragonale ou comparative que Cellini fait sur la place publique au milieu du siècle, ce n'est pas le *disegno* sur papier à la Bandinelli qui est célébré, mais bien la sculpture en ronde bosse de l'orfèvre.

Par ailleurs, si son projet avait été choisi pour le sceau de l'Académie, Cellini, qui était orfèvre, aurait sans doute aussi

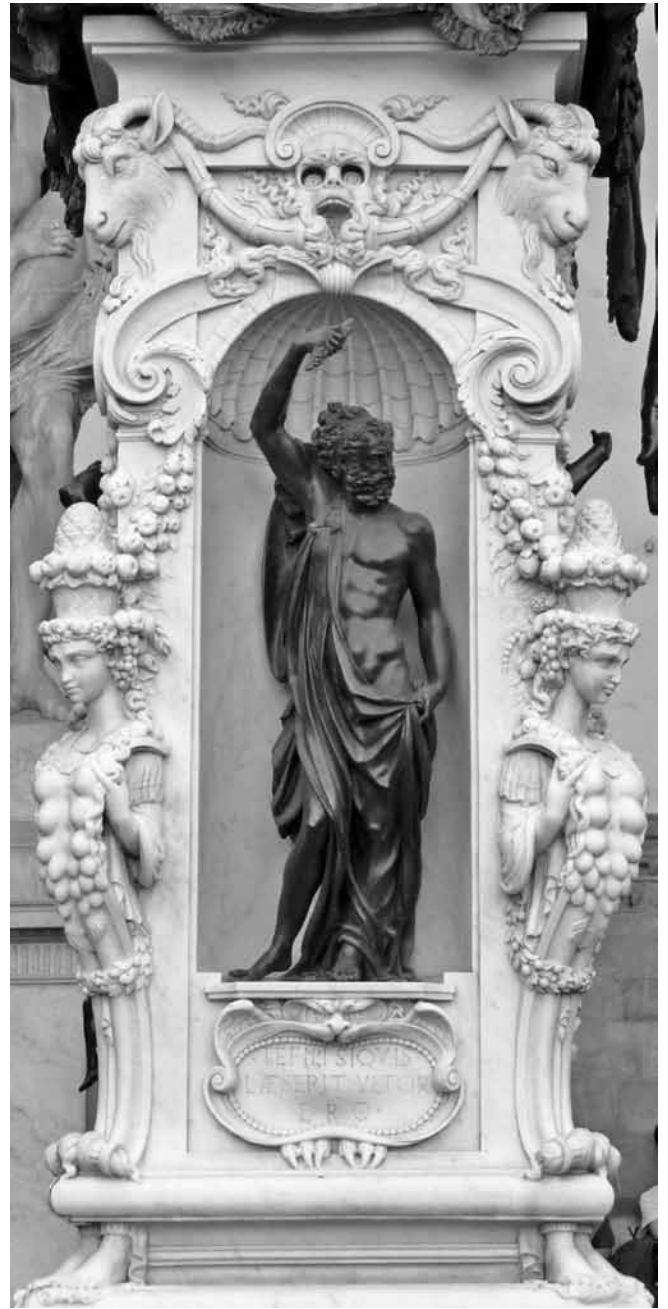


Figure 3. Benvenuto Cellini, copie du piédestal du *Persée* avec les quatre Artémis d'Éphèse, marbre et étain, hauteur : 199 cm, Florence, Loggia dei Lanzi (crédit photographique : © Gwendolyn Trottein). L'original, achevé en 1554, se trouve actuellement au Musée du Bargello.

façonné un véritable poinçon en plomb du type de ceux qui servent à produire des images en relief dans de la cire. L'œuvre envisagée n'est donc pas une simple Idée ou un logo, c'est une petite sculpture-outil servant à fabriquer de petits reliefs en cire,

le but ultime de ce dessin préparatoire étant paradoxalement, par l'application d'un sceau, de donner au papier la profondeur et le relief dont il est dépourvu. Il appartient donc à l'orfèvrerie de rendre « vrais », d'authentifier en quelque sorte, les arts purement graphiques, qui pour lui ne sont que « l'ombre » des choses.

Cellini décrit en détail le processus de fabrication des « sceaux des cardinaux et des princes » au chapitre XIII de son *Traité de l'orfèvrerie*⁴³. Dans le même chapitre, il conseille aux orfèvres d'inventer leurs propres polices de caractères pour les inscriptions de leurs sceaux et de ne pas faire de caractères trop gros ou trop épais. La forme même de l'alphabet doit donc être réinventée par l'orfèvre en même temps qu'il invente l'image de ses sceaux. L'alphabet codé qu'on voit sur le dessin où chaque lettre prend la forme d'un outil d'orfèvrerie fait donc allusion à la bonne technique cellinienne, dont il dévoilera l'un des secrets dans son *Traité de l'orfèvrerie*. En même temps, l'alphabet du dessin, formé d'outils, permet une écriture symbolique qui insiste sur les moyens de fabrication, le « comment » technique du travail de l'art, à savoir, encore une fois, l'art de l'orfèvrerie.

Ce sont les techniques de ce métier qui ont formé les plus grands artistes du Quattrocento, tels Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Antonio Pollaiuolo et Andrea del Verrocchio, comme l'affirme encore la première édition des *Vies* de Vasari. Mais en 1545, quand Cellini retourne à Florence pour s'y installer, il n'existe plus d'atelier important qui fonde le bronze, et, selon ses *Trattati*, certaines des huit branches de l'art de l'orfèvrerie florentin sont tombées complètement dans l'oubli. C'est pourquoi il donne en cadeau aux Médicis, qui veulent promouvoir le commerce des arts à Florence, les procédés qu'il a appris dans sa jeunesse non seulement pour exercer l'art de nieller, mais pour faire le nielle. C'est pourquoi aussi son Artémis brille d'une bien faible lumière. Seuls quelques rayons se voient autour de sa tête et le texte du dessin encourage le duc à rallumer « la grande lumière presque éteinte » de l'école florentine (« *il gran lume quasi spento di una cosi grande schuola* »). Le choix d'Artémis pour la nouvelle académie de Florence n'a rien de capricieux pour Cellini : déesse de la nuit, elle évoque explicitement pour lui l'obscurité dans laquelle est tombée une certaine école florentine, celle de l'orfèvrerie surtout, et non, bien entendu, celle des peintres ou des sculpteurs-dessinateurs.

Qui est donc cette déesse du *disegno* que Cellini propose à ses collègues et au monde? Jusqu'à maintenant nous avons surtout insisté sur l'image que présente la feuille, mais le texte accompagnant cette première Artémis est tout aussi important pour comprendre ce qu'est véritablement le *disegno* pour Cellini. Il y explique aux académiciens que leur art du *disegno* est grand parce que l'homme ne fait rien au monde sans se référer à lui et sans en tirer des conseils; « *la vera idea della natura* » est donc

« la vraie mère » qui informe toutes les actions de l'homme⁴⁴. Le mot *idea*, comme l'a signalé Daniela Bohde, et même avant elle Erwin Panofsky⁴⁵, reste ambigu, surtout dans ce premier texte de Cellini qui l'épelle autrement que dans la deuxième version que nous aborderons dans un instant : *idea* en italien pouvait signifier soit idée (*idea*), soit déesse (*iddea*), ou même peut-être *idea* ou *iddea* dans l'imagination, c'est-à-dire l'image dans la tête, soit celle que les anciens se faisaient de la Nature, l'Artémis monstrueuse, soit une image nouvelle.

Dans un premier temps, cette vraie idée, image, ou déesse associe *disegno* et nature dans un monde naturel, maternel et sublunaire, c'est-à-dire parallèle à cette autre généalogie patriarcale qui fait descendre l'homme et la sculpture de Dieu le Père. L'homme est peut-être constitué des éléments de la nature, dont il est créé et dont il subit les vicissitudes, mais comme Dieu, il peut à son tour créer et devenir, vis-à-vis de la nature, une *cause*. Si le sceau représente « *la vera idea della natura* » qui nourrit toutes choses, le texte précise que la première cause de toute chose est Dieu, premier sculpteur, et que la sculpture est le premier des arts, car Dieu a sculpté, nous dit Cellini, « le premier homme de la terre de ses propres mains divines et immortelles ». De ce premier art de la sculpture est née « la merveilleuse et lascive peinture », suivie par « la très utile architecture ». La généalogie des arts est donc biblique, elle est très claire, et assez longuement développée dans ce premier texte : la sculpture ne dérive pas des autres arts, ni même de la nature. Le *disegno* dans ce premier sceau, du côté de mère Nature, est la matière de l'art, il est non seulement l'argile avec laquelle le sculpteur crée, mais aussi les moyens qu'il emploie, et que sont la connaissance de la nature et la capacité technologique de la maîtriser. Que le *disegno*-nature soit « idée » ne signifie pas qu'il soit l'Idée purement intelligible venant d'en haut, de Dieu, mais plutôt ces « idées » sensibles, communicables, reproductibles, qui permettent à l'artiste de produire à la fois comme la Nature et comme Dieu.

Le texte du premier sceau affirme que les arts sont liés à la nature de manière aristotélicienne, car si les éléments sont quatre — la Terre, l'Eau, l'Air et le Feu —, au nombre de quatre sont également les arts et les côtés du sceau, comme d'ailleurs les paires de seins de la déesse. La nature est une construction « cubique » (comme le piédestal du *Persée*) que le sculpteur doit maîtriser afin de créer des statues humaines. La référence aux quatre éléments est très courante dans les chartes des sociétés du XVI^e siècle et relève souvent d'un hermétisme alchimique. Même les noms de ces sociétés, comme les *Inflammati*, les *Umidi* ou les *Oscuri*, témoignent du besoin de fonder leurs activités littéraires et scientifiques sur le modèle des quatre éléments⁴⁶. Or ce genre de savoir est particulièrement important pour l'un des quatre arts, à savoir celui de l'orfèvrerie. Le quatrième art, nous dit le texte du premier sceau, est différent parce

qu'inventé par la science de l'homme⁴⁷, tandis que les trois premiers arts découlent « naturellement » de l'art divin de la sculpture, la peinture et l'architecture étant l'imitation, de plus en plus éloignée, de l'acte divin et paternel. Ayant découvert les métaux les plus nobles et les plus incorruptibles, l'homme a coulé des figures qui résistent aux ravages du temps et aux quatre éléments dont la nature est faite. L'orfèvrerie confère ainsi à ses créations une sorte d'immortalité que la sculpture sur pierre ou sur bois, faite de matériaux « contaminés », ne possède pas. Par rapport à l'or, ou même au bronze, le marbre est *mortel* et fait partie de la nature, ce qui explique son rôle inférieur de cadre ou de support pour les bronzes du *Persée*.

L'orfèvrerie est donc un art à part entière, différant des autres arts par sa technologie humaine et permettant la création d'œuvres qui résistent aux dégradations de la nature, au feu et au temps non seulement par leur origine et leur généalogie patriarcales, celles de la sculpture tout court, mais aussi en raison de leur matière plus pure et transformée par l'invention des hommes. Selon le texte de la première proposition de sceau de Cellini, la « *vera idea de la natura* », le *disegno*, n'est donc pas l'art de dessiner, ni même l'idée traduite en dessin ou en *modello*, mais plutôt la technique des orfèvres⁴⁸. Le *disegno* se trouve ainsi réapproprié par le quatrième art, qui est hissé à un rang supérieur par sa maîtrise d'une nature trop muable et trop périssable. L'orfèvrerie est une sculpture moins assujettie à la corruption naturelle, et qui demande une science plus ingénieuse que celle du sculpteur sur bois ou sur marbre. Elle requiert une maîtrise et un savoir humains que même Dieu, en modelant Adam avec de l'argile, ne put exercer.

On n'aura guère de mal à imaginer qu'un tel texte privilégiant l'orfèvrerie n'ait pas plu à tous les membres de l'Académie, et il n'est pas étonnant qu'il disparaisse des versions supposées ultérieures du sceau⁴⁹. Comme le signale Kemp, le sceau que l'Académie adoptera en 1592 est trinitaire — il s'agira de trois cercles entrelacés — et il provient d'un emblème de Michel-Ange. D'autres « corrections » apportées à une deuxième version du sceau de la main de Cellini (fig. 4) ne surprendront pas davantage : on y trouve un dessin plus raffiné et moins linéaire, et une inscription dans la marge expliquant clairement que la renommée des artistes vient de leurs bras. Mais au lieu d'avoir les bras en forme de trompettes, la déesse tient ici gracieusement ces instruments de ses deux bras. L'addition des ailes à cette deuxième déesse de la nature la désigne plus ouvertement que dans le premier dessin comme une allégorie composite : l'*Iddea vera de la natura* est aussi la *fama*, la renommée qui, telle une victoire grecque, est en effet le plus souvent ailée à la Renaissance.

Qui plus est, le texte fait de cette déesse nourricière la principale « *ministra* » de Dieu. Le mot « ministre » renvoie au rôle que peuvent jouer les sept planètes, dont font partie, dans la

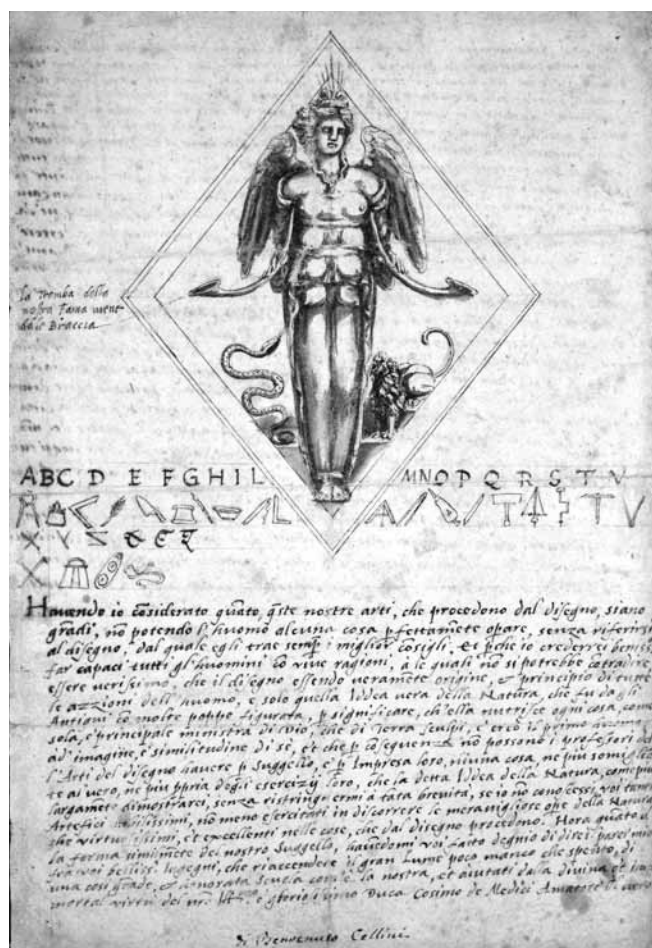


Figure 4. Benvenuto Cellini, *Artémis d'Éphèse*, projet pour le sceau de l'Accademia del Disegno, vers 1563, encre et aquarelle sur papier, 33 x 21,8 cm, Londres, British Museum (crédit photographique : © Trustees of the British Museum).

cosmologie de la Renaissance, le soleil et la lune. Créées par Dieu, les étoiles et les planètes suivent les lois de la Nature, mais aussi les caprices de la Fortune; elles influent de manière à la fois régulière et imprévisible sur toutes les choses sublunaires. En tant que planète Artémis-Diane est la lune, ce luminaire nocturne qui exerce, dans la science naturelle du XVI^e siècle, une influence particulière sur les eaux, les animaux, les semences, les femmes et les enfants. Mais pour Cellini ces influences sont rarement providentielles; au contraire, se sentant maudit par des étoiles, il fait souvent appel directement au Dieu Créateur pour l'aider contre les manigances néfastes de ses « mauvaises étoiles »⁵⁰. L'éloge du couple *disegno*-nature est donc mitigé ou circonstancié par rapport au couple sculpture-Dieu.

Professeurs, insiste Cellini dans sa deuxième version du sceau, vous ne pouvez pas avoir d'*impresa* ou de sceau plus

ressemblant à la vérité, ni plus propre à vos exercices que ladite déesse de la nature. « En tant que nobles *artefici* (artisans) nous sommes non moins exercés à discourir sur les merveilleuses œuvres de la nature que sur les très virtuoses et excellentes choses qui procèdent du *disegno* », c'est-à-dire les actions des hommes. La nature à travers les forces naturelles, telles les planètes, œuvre naturellement; les hommes, y compris ceux de l'Antiquité, au moyen de leur *disegno* la concurrencent, et c'est donc à la fois des choses de la nature et de l'art que les académiciens vont discourir. Le *disegno*, c'est chez l'homme la matrice génératrice et féconde, ce à partir de quoi et avec quoi il invente et fabrique. La nature et le *disegno* lui donnent les moyens d'agir, de produire des choses, mais seuls Dieu et le sculpteur façonnent les hommes à leur image.

Apollon, dieu du *disegno*

Après quelques tentatives intermédiaires, cette première déesse du *disegno* finit par se transformer en un dieu de la nature et du *disegno* qui symbolise moins l'Académie que le duc, son garant⁵¹. Cellini passe alors d'une déesse lunaire de la nature à un dieu solaire de la nature, en même temps que ses dessins deviennent de plus en plus des études de clair-obscur. Le quatrième sceau en clair-obscur cesse ainsi entièrement d'être Artémis pour devenir son frère jumeau, Apollon, le soleil (fig. 5). Le texte du quatrième sceau diffère considérablement aussi des deux précédents, mais il affirme encore plus clairement que la nature sublunaire est régie par l'intermédiaire parfois néfaste des planètes : Apollon, écrit Cellini, est « la grande planète du soleil » (*Il gran pianeta del Sole*), qui est seule la lanterne de l'univers que les anciens et les nôtres ont figurée par Apollon. Cet Apollon aurait asséché la terre après le déluge — la force brûlante d'Apollon semble donc supérieure à celle, humide, d'Artémis —, et c'est lui qui éclaire à présent toutes les actions des hommes dans toutes les professions. Cet éclairage implique la notion de jugement associée au soleil dans l'astrologie de l'époque; l'association se retrouve d'ailleurs dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange, œuvre dont on a pu commenter l'aspect copernicien⁵².

Sur le sceau on voit un bel Apollon à l'arc qui ressemble beaucoup à plusieurs dessins attribués à Michel-Ange⁵³. Et pour la première fois, dans le commentaire accompagnant le sceau, Cellini précise que le *disegno* est de deux sortes, le premier étant celui qui se fait dans l'imagination (est-ce la sorte nocturne appartenant à Artémis?). De ce premier *disegno* est tiré une seconde sorte de *disegno*, qui « se montre avec des lignes »⁵⁴. Ce *disegno* des lignes, que Cellini dénigre dans sa dispute avec Bandinelli, a rendu l'homme si « ardent » qu'il s'est mis à rivaliser (*ghareggiare*) avec son père Apollon qui a fait les plantes et l'herbe, les fleurs et les animaux et toutes les merveilleuses



Figure 5. Benvenuto Cellini, *Apollon à l'arc*, projet pour le sceau de l'Accademia del Disegno, vers 1563, encre et aquarelle sur papier; Munich, Staatliche Graphische Sammlung (no 1147) (crédit photographique : © Staatliche Graphische Sammlung München).

et ornementales choses de la terre. L'homme, devenu ardent, en devient du même coup fécond : « avec son *disegno* » (*con il suo disegno*), l'homme a fabriqué villes, palais, théâtres, tours, loggie, maisons et ponts ornés de belles figures d'animaux de marbre et de métal, décorés à l'intérieur de peintures ou même de bijoux et d'or⁵⁵. À nouveau, le *disegno* ne vient pas de Dieu, mais de la nature, et il est ce par quoi l'homme rivalise avec elle. La technique, les moyens et la science de l'art seraient ainsi ce qui fait de l'homme un régisseur, un « dieu » de la nature tel que le Soleil, qui d'ailleurs personnifie le duc, mais aussi sans doute les deux phares florentins et « solaires » que sont Léonard et Michel-Ange, tous deux étant pour Cellini sculpteurs, et le meilleur dessin étant celui en clair-obscur⁵⁶.

On peut certes comprendre l'importance d'une symbolique plus ouvertement flatteuse vis-à-vis du despote qu'est le duc, dont le python d'Apollon était l'emblème : *duce* rime avec

luce dans l'inscription qui devait figurer sur le bord du sceau (« *Apollo e sol la Luc', Cosme è principio à la gran scuola e' Duce* »). Le python blessé par les flèches d'Apollon est la brume (*nebbia*) que les rayons du soleil ont dispersée après le grand déluge. La notion d'arbitre de la compétition, de juge, est soulignée par la version apollinienne du sceau. Un dernier dessin, pas toujours attribué il est vrai à Cellini, montre Apollon prisonnier des courbes du python : de quoi rendre songeur le lecteur des sceaux, surtout s'il se rappelle les rapports difficiles entre Cellini et le duc, que celui-ci ne cesse de critiquer par ailleurs.

Si dans le sceau figurant Apollon, Cellini et les sculpteurs-orfèvres semblent céder du terrain à l'art du dessin et au pouvoir décisif du duc, on notera quand même un résidu du premier texte. En effet, si Cellini parle d'un *disegno* linéaire, avec lequel l'homme fabrique des maisons, des bijoux, etc., il n'est pourtant jamais explicitement question de faire des *statues humaines*, ni non plus de la sculpture qui ne soit pas architecturale : « l'homme avec son *disegno* a fabriqué les grandes villes avec leurs stupéfiants palais », et il a orné ces constructions « *di belle figure d'Animali di Marmi e di metalli* », de belles figures d'animaux de marbre et de métal, mais les « *statue* » ont disparu du discours. Peut-on en conclure que cette science des lignes, apollinienne et solaire, tirée de l'autre science obscure et artémisienne, n'est pas en fait d'une grande utilité pour la création sculpturale de figures humaines en ronde bosse?

Son *disegno* apollinien permet à l'homme de rivaliser avec le dieu planétaire de la nature qu'est Apollon, fils de Zeus-Jupiter et frère de l'Artémis-Diane déesse de la nature. L'homme est ainsi élevé au niveau d'un dieu, d'une force élémentaire de la nature, mais cette nature n'est pas bienveillante. Le *disegno* reste tout de même curieusement subordonné dans le deuxième schéma établi par Cellini : il est soumis au « subsolaire » et au sensible; et il informe les arts qui dérivent de la sculpture, c'est-à-dire la peinture et l'architecture. Si la métamorphose d'Artémis en Apollon signifiait un passage de la nature obscure à l'Idée abstraite, point ne serait besoin ici d'un second dieu de la nature.

Comment faut-il donc lire la mutation d'Artémis en Apollon et la naissance de ce deuxième *disegno* de type linéaire? À quel point Cellini cède-t-il aux pressions des autres membres de l'Académie et abandonne-t-il son premier dessein, celui qui le conduisait à glorifier l'art de l'orfèvrerie? Il semblerait que l'apparition d'Apollon annonce en fait l'échec du projet initial de Cellini dont le but était de célébrer très précisément le *disegno* en tant que technique et ingéniosité humaines de l'orfèvre-sculpteur. Dans ce dernier essai, calculé sans doute davantage pour plaire aux académiciens et à leur mécène, l'orfèvrerie ne fait plus qu'*ornier* les édifices des architectes ou les corps humains. Lorsque Cellini rajoute à la fin de sa liste des choses faites à partir du *disegno* que l'homme s'est ensuite

« orné de bijoux d'or et tout cela avec l'artifice du merveilleux *disegno* », n'assiste-t-on pas à un dernier effort du vieux maître découragé pour faire valoir sa profession d'orfèvre? Comme le signale Marco Collareta, l'orfèvrerie est alors tellement en perte de vitesse qu'un maître-orfèvre comme Domenico di Michele Poggini n'est plus admis en 1563 à l'Académie du *disegno* qu'à la condition de renoncer à la compagnie des orfèvres et de ne plus exercer son métier⁵⁷. Remarquons en outre que dans la deuxième édition des *Vite* de 1568 Vasari s'attaque en particulier aux procédés techniques de l'orfèvrerie, notamment au « réparation », c'est-à-dire au ciselage, procédé technique justement défendu par Cellini dans son traité.

À faire du *disegno*, le père des autres arts, seulement une idée mentale ou une activité purement intellectuelle ou graphique, on risquait de perdre les techniques et les procédés traditionnels ainsi que l'autonomie des différents arts (et des artistes), tels que la sculpture ou même la maçonnerie. Ce que l'on gagne en prestige pour les professions artistiques avec un *disegno* par trop littéraire, conceptuel et intellectualiste, qui élève certains concepteurs au rang de « génies », on le perd par une dévalorisation concomitante du travail et du statut de ceux qui se soucient surtout de technique et de savoir-faire artistiques. Assistons-nous là au début d'une évolution qui aboutira au XX^e siècle à un art purement conceptuel, un art de l'Idée, affichant souvent le mépris le plus total non seulement pour les moyens de l'art, mais encore pour la qualité du produit accompli? À une époque qui reste plus proche de celle de Cellini, on verra se fissurer, au point de devoir l'abattre (en 1646), le clocher conçu par Le Bernin pour la façade de Saint-Pierre de Rome, parce que ce dernier, si bon *designer* qu'il fût, ne possédait pas la technique ou le savoir nécessaire pour ménager la nature en menant à bien son projet. La coupole de la cathédrale de Florence en revanche est avant tout le tour de force technique d'un orfèvre, Brunelleschi, qui insistait sur les moyens, allant jusqu'à inventer ses propres machines, pour réaliser un projet techniquement ambitieux.

Les projets de sceau de Cellini apparaissent ainsi comme une sorte de concentré des hésitations et des dangers, des mystères et des métamorphoses, des impasses et des espoirs que représente le *disegno*, concept clef ou Idée maîtresse s'il en est, dans la transition vers l'ère moderne qui commence alors à se dessiner. En tant que tentative de théoriser la pratique artistique, ils constituent, au XVI^e siècle, l'un des essais les plus riches pour penser l'activité de l'artisan-artiste en termes à la fois de beauté et de technique, d'art et de science.

Notes

- 1 Benvenuto Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini*, éd. André Chastel, [s.l.], Éditions Scala, 1986. L'édition italienne des œuvres de Cellini ici utilisée est celle de Giuseppe Guido Ferrero, *Opere di Benvenuto Cellini*, Turin, UTET, 1980. Les *Trattati* sont publiés en français dans *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, Paris, énsb-a, 1992.
- 2 Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 262.
- 3 Gwendolyn Trottein, « Le problème de l'ornement chez Cellini : théorie, iconographie et humanisme », *RACAR*, vol. XXVII, no 1–2, 2000, p. 32–45.
- 4 Angela Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'œuvre*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 289–91.
- 5 Wolfgang Kemp, « *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, no 19, 1974, p. 219–40. Kemp situe Cellini entre Giorgio Vasari et Federico Zuccaro dans une évolution de la pensée sur le *disegno* qui à la fin du siècle trouvera son apothéose dans l'identification avec Dieu. Plus récemment, Michael Cole s'est à nouveau penché sur une partie de ces dessins pour établir leur côté apollinien et souligner leurs liens avec la sculpture sur marbre de Cellini, son *Apollon et Hyacinthe*, son *Narcisse* et son *Crucifix* : voir Michael W. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 79–148.
- 6 Les textes des sceaux attribuant à Côme de Médicis le titre de « duc » et non de « grand duc », titre qu'il n'acquiesça qu'en 1569, c'est cette date qui est acceptée comme étant le *terminus ad quem* des dessins de Cellini, mais « vers 1563 » est la date la plus souvent donnée pour ces dessins. Voir par exemple Charles Avery et Susanna Barbaglia, *L'opera completa di Benvenuto Cellini*, Milan, Rizzoli, 1981, p. 99–100.
- 7 Cellini est devenu membre de l'*Accademia Fiorentina* dès son retour à Florence en 1545; Bandinelli y est entré un mois plus tard. Ancêtre de l'*Accademia del disegno*, l'*Accademia Fiorentina* fut formée à partir de l'*Accademia degli Umidi*, qui elle aussi était essentiellement littéraire. Sur les antécédents et l'histoire de l'*Accademia del disegno*, voir Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1982; Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea del Disegno nel Cinquecento*, Idea e istituzione 2, Florence, Olschki, 1987; Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; et Jean Salem, *Giorgio Vasari (1511–1574) ou l'art de parvenir*, Paris, Kimé, 2002.
- 8 Sur « l'ambiguïté productive » du mot *disegno*, voir Patricia A. Emison, *Creating the « Divine » Artist. From Dante to Michelangelo*, Leyde et Boston, Brill, 2004, p. 73.
- 9 Stefan Morét, « *Der paragone im Spiegel der Plastik* », dans Alessandro Nova et Anna Schreurs, éd., *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Cologne, Böhlau, 2003, p. 203–15.
- 10 Pour les funérailles de Michel-Ange, voir Rudolf et Margot Wittkower, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564*, Londres, Phaidon, 1964. Pour « l'aimable dictature » de Vasari sur la création artistique à Florence, voir Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Paris, Grasset, 1995. Pour la supériorité de la sculpture, voir Benvenuto Cellini, *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori, circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle esequie del gran Michelagnolo Buonarroti*, dans Cellini, *Opere, op. cit.*, p. 823 en particulier.
- 11 Pour une vie de Cellini présentée dans le cadre d'un catalogue raisonné de ses œuvres et richement illustrée, voir John Pope-Hennessy, *Cellini*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1985. Les reproductions récentes sans doute les plus belles des œuvres de Cellini se trouvent dans Donatella Pegazzano, *Benvenuto Cellini, Grandi Scultori 8*, Rome, L'Espresso, 2005.
- 12 Le virage de Cellini vers la littérature est étudié dans Paolo Rossi, « *Sprezzatura, Patronage, and Fate : Benvenuto Cellini and the World of Words* », dans Philip Jacks, éd., *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 55–69; et dans Michel Plaisance, *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, C.R. sur la Renaissance Italienne, 1973.
- 13 L'épisode est raconté par Cellini dans son autobiographie, *Vie, op. cit.*, p. 323–27 (p. 505–10 dans l'édition italienne de la *Vita* par Ferrero). Pour la rivalité entre Bandinelli et Cellini, voir Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002, p. 341–71; Fredrika H. Jacobs, « An Assessment of Contour Line : Vasari, Cellini and the *Paragone* », *Artibus et Historiae*, vol. 9, no 18, 1988, p. 139–50; et Francesco Vossilla, « Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 ed il 1560 : disputa su Firenze e su Roma », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 41, no 3, 1997, p. 254–313. Les rapports entre les statues de la place de la Seigneurie sont analysés dans Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture, op. cit.*, p. 43–65; Corinne Mandel, « Perseus and the Medici », *Storia dell'Arte*, no 87, 1996, p. 168–87; et John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992, p. 44–58.
- 14 Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 324.
- 15 Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 326.
- 16 Sur les aspirations sociales de Bandinelli, on consultera Kathleen Weil-Garris Brandt, « The Self-Created Bandinelli », dans *World Art : Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1989, vol. 2, p. 497–501; et Francesco Vossilla, « Da Scarpellino a Cavaliere. L'altare sepolcro di Baccio Bandinelli all'Annunziata », dans Christina De Benedictis, éd., *Altari*

- e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, Florence, A. Pontecorboli, 1996, p. 68–79.
- ¹⁷ Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 326.
- ¹⁸ Pour les détails de la condamnation de Cellini, voir Margaret A. Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, surtout p. 23–43, et Paolo Rossi, « The Writer and the Man. Real Crimes and Mitigating Circumstances : *Il caso Cellini* », dans Trevor Dean et K.J.P. Lower, éd., *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 157–83. Sans nier sa culpabilité, Cellini suggère que son in-subordination envers le duc aurait pu être la vraie raison de sa condamnation.
- ¹⁹ Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 326.
- ²⁰ Sur l'évolution des lois concernant la sodomie à Florence consulter Gallucci, *Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity, op. cit.*, p. 27–30.
- ²¹ Michael Cole retrace la transformation professionnelle de Cellini d'orfèvre en tailleur de marbre dans *Cellini and the Principles of Sculpture, op. cit.*, p. 79–85.
- ²² Paul Barolsky, « Michelangelo and the Image of the Artist as Prince », dans Roy Eriksen et Magne Malmanger, éd., *Basilike Eikon. Renaissance Representations of the Prince*, Rome, Edizioni Kappa, 2001, p. 30–5.
- ²³ Pour le mythe de Ganymède et sa récupération néoplatonicienne voir James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986, p. 21–62.
- ²⁴ Voir, par exemple, l'*Enlèvement de Ganymède*, un dessin de Michel-Ange au Fogg Art Museum de Harvard University (no 1955.75), ou une copie d'après un original perdu d'un autre dessin de Michel-Ange montrant l'*Enlèvement* dans la Bibliothèque royale de Windsor (no 13036).
- ²⁵ Sur la légende d'un Michel-Ange saturnien, consulter Paul Barolsky, *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1994. Et concernant la manipulation par Cellini de ce Michel-Ange légendaire, saturnien et néoplatonicien, voir Trottein, « Le problème de l'ornement chez Cellini », *op. cit.*, et surtout p. 33–4.
- ²⁶ Voir Benedetto Varchi et Vincenzo Borghini, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, éd. Paola Barocchi, Livourne, Sillabe, 1998. Consulter à cet égard Gwendolyn Trottein, « Drawing Comparisons. Cellini's *Perseus Liberating Andromeda* and the *Paragone* Debate », *RACAR*, vol. XXXIV, no 2, 2009, p. 55–73.
- ²⁷ Cellini, *Lettere*, dans *Opere, op. cit.*, p. 983.
- ²⁸ Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 274.
- ²⁹ Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 251–52. Cellini, *Vita, op. cit.*, p. 403.
- ³⁰ Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 330–35. Cellini, *Vita, op. cit.*, p. 516–23.
- ³¹ C'est la leçon à tirer d'un concours qu'il raconte dans son autobiographie et dont l'issue heureuse lui permet d'obtenir la commande d'un fermail pour la chape de Clément VII. Voir Cellini, *Vie, op. cit.*, p. 82–4.
- ³² Traitent des sceaux les ouvrages suivants : Piero Calamandrei, « Il Sigillo e i Caratteri dell'Accademia », dans *Scritti e inediti celliniani*, Florence, La Nuova Italia, 1971, p. 123–46; dans le même volume, « Sigillo et Caratteri della Scuola del Disegno fatti da Benvenuto Cellini », p. 165–71; Wazbinski, *L'Accademia, op. cit.*, vol. I, p. 138; Kemp, « *Disegno* », *op. cit.*, p. 219–40; Avery et Barbaglia, *L'opera completa di Benvenuto Cellini, op. cit.*, p. 99–100; et plus récemment Victoria von Flemming, « Gezähmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel », dans Nova et Schreurs, éd., *Kunst und Kunsttheorie, op. cit.*, p. 59–98; enfin, dans le même volume, Daniela Bohde, « Der Schatten des *disegno*. Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel », p. 99–122.
- ³³ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori ed Architetti* [1550], éd. Gaetano Milanesi [1906], vol. 6, Florence, G.C. Sansoni, 1981, p. 658–59.
- ³⁴ Voir Calamandrei, « Il Cellini, il pittore et il frate », *op. cit.*, p. 146–64, ainsi que le *discorso* de Cellini, *Sopra la differenza, op. cit.*, p. 823–35.
- ³⁵ Pour la présentation négative de l'orfèvrerie dans la deuxième édition des *Vite* de Vasari, voir Marco Collareta, « L'histoire et la technique. Sur le rôle de l'orfèvrerie dans les *Vite* de Vasari », dans *Histoire de l'histoire de l'art. De l'Antiquité au XIII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre et Klincksieck, 1995, vol. 1, p. 163–76.
- ³⁶ Pour la maison de Vasari à Florence, voir Detlef Heikamp, « À Florence la maison de Vasari », *L'Œil*, no 137, mai 1966, p. 2–9; et Fredrika H. Jacobs, « Vasari's Vision of the History of Painting : Frescoes in the Casa Vasari, Florence », *Art Bulletin*, vol. 66, no 3, septembre 1984, p. 397–416. Pour celle d'Arezzo, voir A. Paolucci et A.-M. Maetzke, *La Casa del Vasari in Arezzo*, Florence, Casa di Risparmio, 1988; et Cristina De Benedictis, éd., *Casa Vasari. Guida alla visita del museo ed alle opere esposte*, Montepulciano, Editrice Le Balze, 1999. Et pour les deux maisons voir Liana Cheney, *The Homes of Giorgio Vasari*, New York, Peter Lang, 2006.
- ³⁷ Vasari, *Le Vite, op. cit.*, vol. 6, p. 658. Victoria von Flemming commente ce passage dans « Gezähmte Phantasie », *op. cit.*, p. 58.
- ³⁸ Pour les armes de la famille Cellini, voir Michael W. Cole, « Am Werkzeug erkennen wir den Künstler. Waffen und Wappen in der Zeit Cellinis », dans Nova et Schreurs, éd., *Kunst und Kunsttheorie, op. cit.*, p. 39–58, ou Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture, op. cit.*, p. 114–16.
- ³⁹ Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture, op. cit.*, p. 83.
- ⁴⁰ Sur l'importance des matières dans les rapports de rivalité qui opposent les quatre grandes statues de la Piazza della Signoria, les géants en marbre de Michel-Ange et de Bandinelli, le géant en bronze de Cellini, ainsi que le bronze plus petit de Donatello, voir entre autres Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture, op. cit.*

- p. 43–65; Goffen, *Renaissance Rivals*, *op. cit.*, p. 341–71; Adrian W.B. Randolph, *Engaging Symbols*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002, p. 242–85; et Shearman, *Only Connect*, *op. cit.*, p. 44–58.
- 41 Pour une étude détaillée des trois niveaux du monument du *Persée* en tant que *paragone*, on consultera Trottein, « Drawing Comparisons », *op. cit.*
- 42 Cellini, *Opere*, *op. cit.*, p. 810 et 981.
- 43 Cellini, *Dell'oreficeria*, dans *Opere*, *op. cit.*, p. 691–700.
- 44 Les textes des dessins pour le sceau de l'Académie sont transcrits par Bohde dans « Der Schatten des *disegno* », *op. cit.*, p. 121; et par Avery et Barbaglia, *L'opera completa di Benvenuto Cellini*, *op. cit.*, p. 99. Une traduction française du texte cité ci-dessus se trouve dans Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain*, *op. cit.*, p. 172.
- 45 Erwin Panofsky mentionne l'ambiguïté d'*Iddio* et d'*Idea*, termes dont le rapprochement avec *deus* et *dea* devient de plus en plus courant à l'époque, dans une note de son *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983, p. 206–07, note 93.
- 46 Mendelsohn, *Paragoni*, *op. cit.*, p. 19.
- 47 « [Havendo] ritrovati i metalli et infra questi i più nobili, l'oro e l'argento, ancora di questi [egli] volle schulpirne statue et altre diverse forme di cose ».
- 48 Le petit traité qu'écrivit Cellini sur le dessin parle essentiellement de l'art de tracer des lignes : voir *Sopra l'arte del Disegno* dans Cellini, *Opere*, *op. cit.*, p. 807–21.
- 49 Sur le contraste entre les écrits de Vasari et ceux de Cellini concernant l'orfèverie, voir Marco Collareta, « Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria », dans Nova et Schreurs, éd., *Kunst und Kunsttheorie*, *op. cit.*, p. 161–69.
- 50 Pour une discussion plus détaillée du rôle de l'astrologie chez Cellini, voir Rossi, « *Sprezzatura*, Patronage, and Fate », *op. cit.*, surtout p. 65–9; on trouvera des passages évoquant la mauvaise fortune et les mauvais astres de Cellini dans la *Vita*, *op. cit.*, par exemple p. 300, 419, 461; enfin, sur Cellini et la fortune voir Gwendolyn Trottein, « Battling Fortune in Sixteenth-Century Italy : Cellini and the Changing Faces of Fortune », dans Pia Cuneo, éd., *Artful Armies, Beautiful Battles*, Leyde et Brill, 2001, p. 213–34.
- 51 Une autre version autographe plus ombragée, plus sombre, de cette Artémis ailée existe, mais elle est sans texte. Il s'agit d'un dessin sur papier à l'encre et à l'aquarelle qui se trouve actuellement dans la Staatliche Graphische Sammlung de Munich (no 2264).
- 52 Valerie Shrimplin, *Sun Symbolism and Cosmology in Michelangelo's « Last Judgment »*, Sixteenth-Century Essays and Studies 46, Kirksville, MI, Truman State University Press, 2000, p. 251–85.
- 53 Alexander Perrig, « Cellini als Zeichner oder : Die Wiederkehr seiner in Paris hinterlassenen Blätter », dans Nova et Schreurs, éd., *Kunst und Kunsttheorie*, *op. cit.*, p. 125–60.
- 54 « [I]l primo è quello che si fa nell'Immaginativa e il secondo tratto da quello si dimostra con linee ».
- 55 « [D]ove l'Uomo con il suo disegno ha fabricato in su questa terra le gran città con gli stupendi Palazzi [...] e Ponti di poi gli ha adornati di belle figure d'Animali di Marmi e di metalli, e la parte di dentro di questi mirabili edifici gli ha adornati di Pitture, di poi ha ornato sé stesso di Gioie e d'oro e tutto questo ha coll'artificio del mirabile disegno ».
- 56 Cellini, *Opere*, *op. cit.*, p. 823.
- 57 Collareta, « L'histoire et la technique », *op. cit.*, p. 170.