De la République au Duché. Les enjeux idéologiques de la représentation des batailles toscanes dans le Salon des Cinq-Cents du Palais de la Seigneurie (1505-1565)

Véronique Merieux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6116>

DOI : 10.4000/cdlm.6116

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 101-109

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Véronique Merieux, « De la République au Duché. Les enjeux idéologiques de la représentation des batailles toscanes dans le Salon des Cinq-Cents du Palais de la Seigneurie (1505-1565) », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6116> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.6116>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

De la République au Duché. Les enjeux idéologiques de la représentation des batailles toscanes dans le Salon des Cinq-Cents du Palais de la Seigneurie (1505-1565)

Véronique Merieux

- ¹ La représentation de la bataille d'Anghiari, partiellement réalisée par Léonard de Vinci en 1505 pour la République de Florence, est restée inachevée en 1506 et est aujourd'hui perdue. La bataille de Scannagallo (ou de Marciano), achevée en 1565 par Giorgio Vasari pour le duc Cosme 1^{er} de Médicis au lendemain de la guerre de Sienne, la remplaça près de soixante ans plus tard sur la paroi est du salon des Cinq-Cents, en venant littéralement se superposer à la première. Situé au premier étage du Palais de la Seigneurie, édifice florentin hautement emblématique de l'autorité civique républicaine, le Grand Salon des Cinq-Cents (*Salone dei Cinquecento*), où ces deux scènes de bataille ont successivement pris place, a depuis sa création constitué le centre névralgique de l'administration républicaine. Il avait en effet été conçu en 1495¹ par Jérôme Savonarole en vue d'accueillir les cinq cents membres du Grand Conseil de la République, institué en septembre 1494, organe central de son gouvernement populaire et plébiscitaire : épuré et sobre, il répondait alors à la stricte conception savonarolienne de la démocratie républicaine. L'initiale charge symbolique du Salon se confirme lorsqu'en 1498 les magistrats de la République plus modérée, qui fait suite aux dérives théocratiques de Savonarole, renouent avec la tradition de médiation artistique interrompue durant les précédentes années de rigueur. Ainsi, dès mai 1503, soit peu après son élection à la charge de gonfalonier à vie de la République (le 1^{er} novembre 1502), Piero Soderini passe commande à Léonard de Vinci et à Michel-Ange de deux fresques monumentales de 17 mètres par sept, respectivement destinées aux parois est

et ouest du Salon. Deux célèbres victoires militaires de Florence devaient y être représentées : la bataille de Cascina, remportée par l'armée florentine contre Pise en 1364, et la bataille d'Anghiari, qui en 1440 avait donné la victoire aux Florentins sur les troupes milanaises. De ces deux œuvres, on le sait, ne nous sont parvenus, pour l'une, que les cartons préparatoires de Michel-Ange qui abandonna le projet pour exécuter à Rome le tombeau de Jules II (1504), pour l'autre, les cartons de Léonard ainsi que les copies de la partie centrale commencée le 6 juin 1505 et abandonnée en mai 1506 lorsque l'artiste partit pour Milan.

- 2 Cinquante ans après ce projet avorté, la restructuration du Grand Salon, confiée en 1555 à Giorgio Vasari, vient définitivement détourner le Palais de la Seigneurie de sa destination première de siège des magistratures de la République. Dès 1540, lorsque le duc Cosme I^{er} s'y était installé à titre privé, la mainmise sur le Palais de la Seigneurie avait été signalée par la profonde restructuration architecturale qu'il y avait engagée. La création d'appartements privés était ainsi aussitôt venue signifier aux interlocuteurs du nouveau duché la rupture consommée avec la tradition républicaine, et l'appropriation de l'espace public par l'autocratie ducal. Mais c'est avec la refonte du Grand Salon du Palais, en 1555, que le coup de grâce est en quelque sorte porté à l'ultime bastion républicain du bâtiment. La valeur symbolique de sa refonte architecturale n'échappe pas à Giorgio Vasari qui dans ses *Ragionamenti* (1557) puis dans son autobiographie (1568), met sur un même plan l'initiative de rénovation de l'ancienne salle et la politique de modernisation de l'État engagée par Cosme. Dans un cas comme dans l'autre, remarque-t-il, le duc sut « faire du neuf avec du vieux et rectifier ce qui était tordu »². C'est dans ce cadre que s'opéra la substitution de la fresque de Léonard par celle de Vasari³ et c'est cette substitution propre et figurée que nous nous proposons d'interroger, afin de comprendre en quoi ces deux fresques nous offrent, en deux strates superposées, deux sédimentations artistiques précieuses où se sont en quelque sorte cristallisées deux conceptions antagonistes de la souveraineté politique. Dans le premier cas, nous repérerons les derniers sursauts de l'attachement florentin aux vertus fondatrices de la République, qui, à la charnière des deux siècles, se projette et milite encore dans une perspective de réforme doctrinale. Dans l'autre, nous constaterons l'artifice d'une représentation désormais exclusivement chargée d'attester la légitimité ducal et de louer l'accomplissement ultime de l'État régional de Toscane. De la dynamique politique de l'une à l'autocélébration figée de l'autre, nous montrerons que ces représentations attestent le progressif assèchement induit par le contrôle autocratique et académique, et qu'à la vigueur persuasive de la première se substitue la solennité archaïsante de la seconde.
- 3 La dynamique républicaine, qui fonde et caractérise la représentation de *La bataille d'Anghiari*, est repérable à plus d'un titre. En premier lieu, la commande passée en 1503 au tout début de la nouvelle ère républicaine (Soderini est élu en 1502) s'inscrit dans une phase de réflexion et d'élaboration politique, qui s'imposait au sein des instances dirigeantes après l'épisode théocratique précédent : recadrer les valeurs républicaines mises à mal par les dérives savonaroliennes apparaît alors prioritaire. Dynamiques, ces années le sont aussi car, à la charnière des deux siècles, l'équilibre politique italien, préservé jusqu'à sa mort par Laurent de Médicis, a vécu. Depuis l'intervention française de Charles VIII en Italie (1494), les communes toscanes doivent faire face à des conflits extrarégionaux italiens et européens qui convergent dans la région. L'explosion brutale de l'insécurité a considérablement modifié les priorités militaires et guerrières,

devenues essentielles dans le principe de souveraineté. La guerre ne se cantonne plus aux frontières de l'État mais menace directement son intégrité. Dès 1502, la politique militaire à tenir dans ce contexte est au cœur des débats politiques archivés de l'État florentin⁴. Au plus loin donc, mais également au plus près, la situation impose une réflexion nourrie sur la politique militaire à conduire. La question de la reconquête de Pise, tombée en 1498 sous la domination de Charles VIII, n'est toujours pas réglée après la récente déconvenue subie par le condottiere romain Paolo Vitelli qui conduit le siège de la ville et lève le camp en 1499. Les trahisons successives, en 1498 puis 1501, des mercenaires Giovan Paolo Baglioni et Cesare Borgia, ont successivement pointé l'incompétence des troupes mercenaires et l'impréparation des structures républicaines aux questions militaires. Nommé secrétaire aux affaires militaires cinq jours après la mort de Savonarole, Nicolas Machiavel est chargé dès 1498 de concevoir une politique militaire pertinente. Sous la pression des questions d'actualité, sa chancellerie transmet et tente régulièrement de convaincre le Conseil des Dix de Liberté et de Paix de la nécessité d'une réforme indispensable pour assurer la survie même de la République qui, militairement faible, encourt le risque de tomber sous la coupe des grandes puissances française, impériale et papale. Machiavel plaide en faveur d'un État stratège. Dans ce contexte troublé, il place le salut de la République dans quelques priorités essentielles : renforcer la fortification prudente du territoire jusqu'aux confins de l'état d'une part, en finir avec la plaie des soldats à la solde, se doter d'une force militaire civique constituée de citoyens (en particulier de fantassins), qui compensera ses moindres équipement et professionnalisme par sa détermination politique et son engagement patriotique. Autant de points que Machiavel mettra au cœur de sa philosophie politique⁵. L'urgence politique est donc d'établir une nécessaire et inédite articulation entre les champs d'action politique et militaire. Mais cette proposition, assortie de celle de constituer une armée permanente, se heurte à l'idéal républicain des nouveaux conseils de la ville. Il faut convaincre particulièrement le Conseil des Dix, qui y voit un danger pour les citoyens : la représentation d'Anghiari s'inscrit dans cette visée. Elle illustre l'idée que, si nécessaire, la République doit se montrer capable, comme elle sut le faire en 1440, de dépasser les leçons pacifistes des chantes humanistes, tels Coluccio Salutati⁶ et Leonardo Bruni⁷. Ces derniers prônaient une souveraineté fondée sur une prudente politique militaire, prioritairement menée en vue de la paix.

- 4 La représentation de la bataille d'Anghiari, comme celle de Cascina, devait apporter un support convaincant à la démonstration machiavélienne à plusieurs titres. Elle illustre tout d'abord la dernière victoire militaire en date dont Florence pouvait alors s'enorgueillir. Le site même de la bataille, advenue sur le territoire de la ville d'Anghiari, le long de la haute vallée du Tibre faisait sens dans la démonstration de la nécessité stratégique de maintenir un contrôle vigilant sur l'ensemble du territoire toscan. La haute vallée du Tibre, aux marges du territoire toscan, constituait en effet un territoire charnière de circulation entre la Toscane, la Romagne, les Marches et l'Ombrie. Par ailleurs, cette bataille livrée à proximité de la citadelle toscane de Sansepolcro était célèbre depuis les chroniques du xv^e, pour avoir donné la victoire aux troupes florentines conduites par Michelotto Attendolo et Giampaolo Orsini sur les troupes mercenaires milanaïses de Niccolò Piccinino. Le motif même du déclenchement de la bataille illustre le danger des ingérences mercenaires incontrôlables sur le territoire toscan. La citadelle avait en effet été investie en 1438 par Francesco Piccinino, fils du capitaine d'aventure Niccolò Piccinino, également au service du duc de Milan.

C'est pour mettre un terme, deux ans plus tard, à cette intrusion politique et militaire abusive de Piccinino dans la région que l'armée pontificale, forte de 4 000 hommes, décida avec l'appui des 4 000 Florentins de faire le siège de Sansepolcro⁸. Le 29 juin 1440, informé de l'installation des troupes du pape qui menaçaient son fils, le capitaine Niccolò Piccinino, qui remontait de Naples vers Milan à travers la vallée du Tibre, décida d'attaquer par surprise. L'affrontement, qui aurait dû être rapidement expédié par le capitaine mercenaire, se prolongea et tourna à son désavantage. Leur connaissance du terrain permit par une habile manœuvre aux Florentins d'Orsini de scinder l'armée ennemie et de prendre le dessus sur des troupes pourtant plus nombreuses⁹. Comme l'indiqua ironiquement Machiavel dans ses *Histoires de Florence*, un seul cavalier florentin fut tué alors que 1 540 Milanais furent faits prisonniers, dont plus de 300 cavaliers et 22 chefs de bataillons parmi lesquels six de grand renom. Après cette cuisante défaite, les Milanais se replièrent¹⁰ et Sansepolcro redevint territoire toscan. L'engagement et l'expertise des troupes florentines étaient donc bien au centre de cette célébration.

- 5 Pour représenter la Bataille d'Anghiari, Léonard privilégia l'épisode de la lutte pour l'étendard auquel il accorda la place centrale, renonçant à la représentation d'une bataille embrassée en un plan large plus spectaculaire. Les copies parvenues jusqu'à nous confirment que l'artiste n'a pas réalisé, pas plus sur ses cartons préparatoires que sur la paroi murale, de représentation allant au-delà de cette bataille restreinte. La tension dramatique et dynamique exacerbée par le plan rapproché focalise l'attention du spectateur sur les gestes individuels, sur les torsions des corps, sur l'expression furieuse restituée par la reproduction de Pierre Paul Rubens¹¹. Les copies confirment que ce moment de la bataille est coupé de son contexte, difficilement datable, non situé dans un espace topographique reconnaissable, échappant ainsi à tout ancrage dans une stricte réalité historique. Valérie Morignat dans sa convaincante analyse de *La Bataille d'Anghiari*¹² nous confirme les éléments de ce brouillage identitaire. Dans le dessin de Rubens tout du moins, l'étendard, objet même de la bataille, n'est pas lisible, les soldats s'entremêlent, la délimitation des corps est confuse, les visages sont gémellaires au point qu'il est difficile de les distinguer. Les chevaux, par leur type, leur posture, leur couleur, sont similaires. Les parures diffèrent, mais les sabres croisés sont identiques et les boucliers renversés interdisent la lecture des armoiries et donc de l'identité des guerriers¹³.
- 6 Ce brouillage entretient l'indétermination chronologique et géographique et fait à l'évidence sens : en privant le spectateur de repères, en restreignant son attention aux quatre combattants, l'artiste déplace en effet le sujet principal de la fresque et le dégage d'une stricte intention commémorative. Le choix de la dimension allégorique sublime l'épisode en discours doctrinal où chaque protagoniste incarne des valeurs qui viennent se conjuguer avec la force persuasive d'un discours qui s'appuie essentiellement sur la figure rhétorique de l'allégorie. Dans cette bataille, ce ne sont ainsi pas Francesco et Niccolò Piccino commandants pérousiens de l'armée de Milan, ou Scarampo et Orsini, commandants respectifs des troupes florentines et papales alliées de Florence, qui s'affrontent, mais deux incarnations symboliques de deux conceptions de la souveraineté politique qui soutiennent la démonstration de la nécessaire rupture avec l'attentisme et le pacifisme passés. Le porte-étendard, paré de coquilles, de toisons et d'étoffes, incarne davantage un personnage de fiction qu'un guerrier historiquement identifié. Pour incarner la sauvagerie guerrière, bestiale et irrationnelle, le mercenaire Francesco Piccino est représenté selon Zöllner sous les traits du dieu antique Mars¹⁴.

Sur le côté droit de la peinture, Ludovico Scarampo et Piergiampaolo Orsini incarnent à l'inverse les vertus et la victoire de l'engagement militaire républicain. Le casque au dragon de Scarampo, symbole depuis le Moyen Âge de clairvoyance, exalte une nouvelle politique florentine basée tant sur la force militaire que sur une évaluation pondérée de la situation politique et sur les concepts d'« *ingegno* » et de « *ragione* », souvent cités aux procès-verbaux de séance des conseils de la nouvelle République. Le chassé-croisé identifié par Valérie Morignat dans les faces dédoublées des cavaliers de droite et des chevaux, les contorsions des corps, la révolution du buste du cavalier contraire à l'orientation du reste de son corps, révèlent que l'enjeu essentiel de la scène représentée se joue dans la force irrésistible de cette dynamique guerrière apte à retourner chaque mouvement en son contraire. Si « le cavalier est ainsi arraché des marges de la scène et ramené par une attraction irrésistible au centre de l'image où le combat se déchaîne », c'est que ce porte-étendard allégorique vient incarner, par la distorsion de sa posture, la force de l'action guerrière capable de renverser le mouvement général de la bataille. Le message délivré est clair : la *virtus* antique doit servir la cause patriotique. La politique républicaine ne peut plus faire abstraction d'une action stratégique dynamique.

- 7 Mais nous l'avons dit, Léonard laissa ce travail inachevé en mai 1506. Sa dynamique rhétorique allégorique ne portera pas ses fruits. L'échec technique du mélange inédit d'huile et de pigments, qui coule sur la partie centrale que Léonard a commencé à réaliser, en est une sorte de funeste présage. Cinquante-cinq ans plus tard, alors que l'institution ducale est définitivement venue se substituer aux magistratures républicaines, la fresque inaboutie de Léonard sera recouverte par la représentation de celle de Chiana qui occupera la seconde partie de notre analyse.
- 8 Dès 1555, Vasari a commencé à transformer la salle des Cinq-Cents en un salon monumental de 52 mètres par 23 qui signale la mutation politique en cours : le plafond a été rehaussé de sept mètres et orné de 39 caissons décoratifs qui en font une prestigieuse salle d'apparat à destination des hôtes de marque du duc. Initialement lieu de conception et de discussion doctrinale, la Grand Salon, désormais dévolu à la gloire du duc qui y trône en apothéose dans le médaillon central du plafond, couronné par une allégorie de Florence, devient théâtre du nouveau pouvoir autocratique. Cet espace de glorification du duc est, nous dit Vasari, l'aplomb du fil de tout l'édifice, sa clé de voûte, imposant une lecture verticale de l'édifice. Dans les étages supérieurs, Cosme a réglé le problème de sa légitimité lignagère (fils de Jean des Bandes Noires, Cosme appartient à la branche cadette des Médicis et prend le pouvoir en 1537 par la coercition¹⁵) en se présentant comme le digne héritier des grands Médicis, papes et maîtres de Florence du xv^e siècle. Ce Salon devra consacrer, au-delà de son pouvoir dynastique, sa légitimité politique de fondateur de l'État toscan.
- 9 Une nouvelle rhétorique iconographique s'y impose donc qui, après un discours républicain dynamique articulé sur la persuasion et ses figures associées (antithèse, oxymore, tension des contraires), privilégie désormais l'art de la justification. Rappelons que désigné duc de Florence contre la promesse (trahie dès sa nomination) qu'il préservera les magistratures électorales, il n'a aucune légitimité populaire et est trop asservi aux Habsbourg (Charles Quint puis Philippe II) : sa fragilité politique est signalée dès l'été 1537 par la rébellion qui s'organise dans les rangs des exilés républicains et qui donnera lieu à la première confrontation et victoire militaire de Cosme aux abords de la forteresse de Montemurlo¹⁶.

- 10 La consolidation de son pouvoir occupera les premières années de l'exercice ducal autour de deux axes essentiels soutenus par une forte médiation artistique. La création d'une administration d'état forte lui permet en premier lieu de s'affranchir progressivement des Habsbourg. Cosme rompt alors avec la praxis traditionnelle de l'ancienne administration républicaine, qui privilégiait Florence par rapport au *contado*, et consolide le tissu administratif territorial. La construction du Palais des Offices, à compter de 1550, signale cette priorité. Le second axe prioritaire du pouvoir ducal sera militaire. Dès 1543, Cosimo finance sur le territoire un réseau de fortifications, arme une flotte de guerre, renforce les ports (Livourne et Portoferraio) et lance une série de conquêtes territoriales¹⁷. La conquête de Sienne, qui s'étalera de janvier 1554 à avril 1555, viendra accomplir définitivement cette ambition. Sienne, alliée de la France, constituait le dernier fief de l'opposition au régime de Cosme. Nombre de réfugiés florentins, dont Piero Strozzi, y avaient trouvé soutien depuis 1537. Sa conquête s'imposa comme l'ultime étape vers la réalisation effective de l'État régional toscan.
- 11 Le 2 août 1554, l'armée du marquis de Marignano y vainquit les troupes siennoises aux ordres de Piero Strozzi, près de Marciano dans la vallée de la Chiana. La reddition de Sienne advient le 17 avril 1555. L'État toscan est né¹⁸. Cinq ans plus tard, en 1559, Cosme recevra par bulle papale de Paul V le titre de grand-duc. L'État médicéen accompli et sa souveraineté établie dans les faits, il restait à Cosme à déployer l'argumentaire de sa légitimité. La propagande artistique marquera ainsi la dernière phase de son règne. L'Académie du Dessin créée en 1563, dont il est membre fondateur avec Vasari, constitue l'organe de contrôle officiel de la production artistique, garant en particulier du bon aloi du programme de restructuration du Salon qui débuta dès après la victoire sur Sienne (août 1554) et qui devait offrir un cadre solennel aux faits d'arme ducaux. La conquête de Sienne, à laquelle la bataille de Scannagallo vient mettre un terme le 2 août 1554, avait débuté en 1552 par une suite de batailles menées dans les vallées intérieures du territoire siennois (Valdichiana et Valdorcia) et sur la zone côtière (Maremma). La représentation de la bataille commandée en 1563 à Vasari s'inscrit de même dans un cycle iconographique de longue haleine : la prise de Porto Ercole, la victoire de Cosme I^{er} à Marciano, la défaite des Pisans à San Vincenzo, la prise de Livourne de Maximilien d'Autriche et l'assaut de Pise par les troupes florentines, constituent autant d'éléments du puzzle territorial et iconographique proposé au regard des visiteurs du Grand Salon¹⁹ où chaque étape des conquêtes, mais aussi chaque quartier, chaque ville et chaque paysage constitutifs de l'État sont représentés. La concision allégorique de Léonard ne saurait plus convenir dans cette ostentation historiée d'un pouvoir souverain. Les figures de l'accumulation, de la description, la *dispositio* du discours, viennent s'y substituer pour élaborer un discours argumentatif soucieux d'inscrire l'autorité ducale dans un espace et dans un temps traversés par l'Histoire. Tout ici, à l'inverse de la bataille de Léonard, tend à l'y ramener. Le moindre détail référencé atteste la réalité historique. Les troupes sont représentées dans leur exact ordre de bataille, selon une *dispositio* rhétorique relevant de tout discours démonstratif. Les uniformes, les étendards, la configuration de la bataille, respectent scrupuleusement les récits de bataille²⁰. Les cavaleries légères médicéenne et impériale, placées dans la plaine, qui commencent à se mouvoir au trot, passent le fossé de Scannagallo puis chargent les escadres de cavalerie franco-siennoises, immédiatement suivies au trot par les 300 hallebardiers de Marcantonio Colonna. Sur la rive gauche du fossé, on peut par ailleurs voir les troupes d'infanterie de Marignano disposées en ordre de bataille et les 2 000 hommes de l'infanterie espagnole de Francisco de Haro qui

tiennent le flanc gauche. Au centre, on reconnaît à leurs étendards les 4 000 lansquenets commandés par le colonel impérial Niccolò Mandruzzo. On aperçoit à l'arrière, sur la hauteur de la colline, l'artillerie de Marignano et ses canons moyens, prêts à décharger leur projectiles sur les fantassins ennemis. On voit la cavalerie franco-siennoise qui, submergée par l'attaque de cavalerie lourde impériale, rompt les rangs et suit son porte-drapeau Righetto del Campana qui tourne son cheval et fuit vers la plaine de Foiano, et, au loin, Sienne qui trône telle un trophée au centre des crêtes caractéristiques de Foiano et Asciano fidèlement représentées.

- 12 Pourtant, malgré cette minutie, les cavaliers de ce champ de bataille, où la charge des combattants cuirassés est censée faire rage, ne produisent aucun son, ne soulèvent aucune poussière : les visages furibonds des cavaliers de haute lutte de Léonard sont ici remplacés par des soldats prenant la pose, guindés dans leur ordre de bataille impeccable, empesés et impassibles dans leur armures chevaleresques aux accents aristocratiques de féodalité guerrière, que Vasari s'ingénie à leur donner. L'artifice immobile de cette scène de bataille sans cris, sans fureur, sans vie, décline l'épisode du genre épique au cadre étrié de la chronique historique. Certes, les directives duciales sont respectées : la bataille s'inscrit bien dans un territoire et un temps historié censés l'insérer dans une conception continue de l'Histoire. La dimension étatique du pouvoir est certes consacrée par la caution emblématique de l'Histoire.
- 13 Ainsi, en confrontant ces deux représentations, nous mesurons pourtant que l'élan et la ferveur politique et iconographique qui mettaient encore en 1505 en perspective un possible sursaut dynamique des communes italiennes, font, soixante ans plus tard, la preuve de leur échec. La souveraineté que la Florence républicaine espérait encore défendre des intrusions extérieures, est avec le duc asservie à ses propres dérives seigneuriales. De cette superposition signifiante, nous retiendrons donc que la puissance expressive de la première représentation en date, par son symbolisme universel, nous reste accessible, tandis que la seconde, enlisée dans son historiographie maniaque, ne l'est plus guère. De celle qui est restée à celle qui a disparu, il n'y a aucun doute: celle qui s'est inscrite dans l'histoire est celle qui a cherché à s'en extraire, et réussi ainsi, par son symbolisme, à rencontrer l'universalité propre à l'œuvre d'art.

NOTES

1. . Construit par Cronaca (assisté de Francesco di Domenico et de Antonio da Sangallo) en 1496 par Simone del Pollaiuolo.

2. . Giorgio Vasari, « [...] dove il Duca nostro adesso mostra appunto in questa fabbrica il bel modo che ha trovato di ricorreggerla, per fare di lei, come ha fatto in questo governo, di tanti voleri uno solo, che è appunto il suo. Egli è ben virtù miracolosa un corpo storpiato e guasto ridurlo con le membra sane e dritte[...] », *I ragionamenti, Le opere di Giorgio Vasari*, t. VIII, "Ragionamento primo", a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1981, p. 17.

3. . Selon l'historien de l'art Carlo Pedretti et l'ingénieur Maurizio Seracini, Vasari, tenu d'exécuter rapidement la commande des Médicis, aurait résolu de sauver le chef-d'œuvre du maître, en faisant monter un mur de briques devant la fresque de Vinci et en laissant un espace

de quelques centimètres entre les deux murs. Vasari en 1570, chargé de peindre une *Madone du Rosaire* en l'église Santa Maria Novella de Florence, à l'emplacement où Masaccio avait peint sa fresque de *La Trinité*, avait fait de même, refusant de détruire l'œuvre de Masaccio et la dissimulant derrière sa propre peinture.

4. . Cristina Lon, « Vivre et écrire la politique chez Machiavel : le paradigme du *ritratto* », *Archives de la Philosophie*, n° 68-3, 2005, p. 525-544.

5. . Nicolas Machiavel, « [Le Prince] ne doit avoir d'autre objet ni d'autre pensée ni choisir d'autre chose quant à son métier hors de la guerre, des institutions et de la discipline militaires », *Le Prince*, chapitre XIV, trad. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 146.

6. . Coluccio Salutati (1331-1406) fut chancelier de la République florentine en 1375.

7. . Leonardo Bruni (1370-1444), chancelier de la République florentine en 1410-1411 est l'auteur de *Historiarium Florentinarum Libri XII*.

8. . Sous le commandement de commissaires et de généraux de l'armée de la République florentine Neri Strozzi et Bernardetto de Médicis se rallièrent aux troupes du pape Eugène IV, aux ordres du Cardinal Ludovic Trevisan, dit Scarampo Mezzarota. À ces deux vastes formations s'ajoutèrent les cavaliers de la République de Venise commandés par Michelotto Attendolo Sforza et les compagnies des Capitaines d'Anghiari d'Agnolo Taglia, de Gregorio di Vanni et de Leale d'Anghiari.

9. . Les Florentins descendirent de la colline entre Palazzolo et Maravalle et prirent en tenaille l'armée de Piccinino autour du pont traversant le Tibre, enjeu de la bataille.

10. . Carlo Carbone, Alessandro Coppellotti, Scilla Cuccaro, *I luoghi delle battaglie in Toscana*, vol. 6 - Collana "Toscana Beni culturali", Firenze, Centro Stampa Regione Toscana, 2004.

11. . *La lutte pour l'étendard*, copie d'après *La Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci. Pierre Paul Rubens, vers 1603, pierre noire, plume, encre brune, rehauts au blanc de plomb, 452 x 637 mm, Musée du Louvre, Paris. <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mipe&idImgPrinc=1&idFicheOeuvre=110446&provenance=mfc&searchInit=>.

12. . Valérie Morignat, « La Bataille d'Anghiari : une allégorie du corps créateur », article en ligne tiré de « Images Analyses : Poïétique », <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/bataille-anghiari-allegorie-17.html>.

13. . « [Bien que] les visages des soldats de *La Bataille d'Anghiari* soient très particularisés et qu'ils aient pu être inspirés par des modèles réels, ils ne se proposent nullement comme des portraits (même imaginaires) des protagonistes historiques de la bataille ». Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Ed. Hazan, 2003, p. 437.

14. . Léonard emprunterait ses traits aux descriptions d'Homère, d'Ovide selon Frank Zöllner, Johannes Nathan, *Léonard de Vinci. Tout l'œuvre peint et graphique*, Cologne, Taschen, 2003, p. 421.

15. . Cosme, inconnu des Florentins, est proposé à la succession ducal sous la pression conjuguée des troupes impériales de Charles Quint et de Clément VII qui entendent prévenir tout sursaut républicain en plaçant un Médicis à la tête de la ville. La provision est promulguée trois jours plus tard, le 9 janvier 1537. Le 30 septembre 1537, parvint à Florence le privilège portant le sceau du délégué impérial de Charles Quint, Ferdinando de Silva, comte de Cifuentes, qui reconnaissait la légitimité de la succession de Cosme au duc Alexandre. Le nouveau pouvoir prend donc place sans l'adhésion des Florentins.

16. . Dès son installation au Palais, une garde personnelle rapprochée de 300 lansquenets est postée dans l'ancienne loggia des Prieurs, rebaptisée alors loge des Lansquenets.

17. . Philippe Morel, « L'État médicéen au XVI^e siècle : de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, n° 105-1, 1993, p. 93-131.

18. . En 1559 le traité de Cateau-Cambrésis qui marque le début de la domination de l'Espagne en Italie, confirmera les privilèges ducaux. Cosme reçoit Montalcino, ainsi que les territoires siennois que la France venait de céder à l'Espagne.

19. . Fresques du Salon, Giorgio Vasari, Giorgio Stradano et aides, 1563-1571. Paroi est : *La prise du Fort près de la Porte Camollia de Sienne*, 1567-1571, *La conquête de Porto Ercole*, 1567-1571, *La bataille de Marciano dans la Vallée de la Chiana*, 1567-1571. Plafond : *Cosme préparant la prise de Sienne*, *La prise du Monastère*, 1563-1565, *La prise de Casole*, 1563-1565, *Le triomphe de la guerre de Sienne*, 1563-1565, *La prise de Monteriggioni*, 1563-1565, *La bataille de la Vallée de la Chiana*, 1563-1565, *La défaite des Turcs à Piombino*, 1563-1565. Paroi ouest : *La défaite des Pisans à la tour de San Vincenzo*, *Maximilien d'Autriche tente la conquête de Livourne*, *Pise attaquée par les troupes florentines*. Voir, http://www.scannagallo.com/storia_2_agosto.html.

20. . Carlo Carbone, Alessandro Coppellotti, Scilla Cuccaro, *I luoghi*, op. cit.

RÉSUMÉS

Dès 1555, la restructuration du Palais de la Seigneurie projetée par Cosme I^{er} de Médicis fait de la représentation de la guerre une thématique centrale de l'idéologie ducal qui y est mise en œuvre. Dans une Florence attachée à sa tradition républicaine et confrontée à une indéniable fragilité politique, la représentation de la guerre suggère dans le Salon des Cinq-Cents une nouvelle définition de la souveraineté médicéenne autour de paramètres militaires et étatiques forts. De la représentation de la bataille d'Anghiari (Léonard, 1504-1506) à celle de Marciano (Vasari, 1565), il s'agit d'observer quelles options iconographiques viennent dans ce Salon d'apparat, se substituer aux précédentes et y signifier l'enjeu désormais central du nécessaire redimensionnement territorial de l'Etat toscan.

From 1555 onwards, the restructuring of the Palazzo della Signoria was planned by Cosimo I de' Medici. It used the representation of war as a central theme of the ducal ideology that was being implemented. Whereas Florence remained attached to the republican tradition and faced an undeniable political fragility, the representation of war suggested in the *Salone dei Cinquecento*, proposed a new definition of Medici's sovereignty under the concept of a strong military state. From the representation of the battle of Anghiari (Leonardo, 1504-1506) to the battle of Marciano (Vasari, 1565), we will observe the new iconographic options that enhance the new central stakes of the necessary resizing of the Tuscan territorial state .

INDEX

Mots-clés : bataille d'Anghiari, État toscan, Léonard, Marciano, Vasari

Keywords : Anghiari Battle, Leonardo, Marciano, Tuscan State, Vasari

AUTEUR

VÉRONIQUE MERIEUX

Véronique Mérieux est Maître de conférences au département d'Italien (Université Nice Sophia Antipolis). Membre du CMMC, elle étudie les rapports entretenus en Italie entre art et pouvoir durant la crise post-Renaissance et le Maniérisme (xv^e-xvi^e siècles). Elle a collaboré de 2008 à 2011

à la revue *Imager* (Université Paris XII) et aux volumes *Personnages étranges, Objets étranges Lieux bizarres* publiés par le CERCLI (St-Etienne).