

Philippe CANGUILHEM (Université Toulouse II-Le Mirail)

*Des canti carnascialeschi aux mascherate* : une histoire de la conquête musicale des rues de Florence par la cour de Cosme 1<sup>er</sup> de Médicis (1540-1570)

Le soir du 16 février 1550, les portes des étables du pape à Santa Maria Novella, siège de l'Académie Florentine, s'ouvrirent pour laisser sortir l'une des mascarades les plus spectaculaires que les Florentins aient jamais vus. En premier marchaient 150 jeunes gens tout de rouge vêtus, portant un masque rouge avec la bouche ouverte, comme s'ils criaient ; couverts de serpents des pieds à la tête, ils tenaient à la main une torche double, sur laquelle s'enroulaient également des serpents. Situé en tête du cortège, un grand diable à cheval portait un étendard figurant un crocodile, et il était suivi de douze porte-drapeaux à cheval, costumés en dragons, tout comme les trompettistes munis de trompettes bouchées, et — ajoute le chroniqueur — « veramente era cosa spaventosa », c'était vraiment une chose épouvantable.

Mais le plus impressionnant, sans conteste, était le char qui représentait un volcan au sommet duquel, parmi les flammes, trônait un diable aux dimensions gigantesques. Sous le volcan, dans des cavernes aménagées, les musiciens chantaient le *canto*. Quand ils avaient terminé, on entendait des voix stridentes, des instruments désaccordés, et l'on pouvait voir le feu à travers des fissures dans la roche, « tutte cose finalmente paurose », toutes choses finalement effrayantes. La mascarade était suivie par quatre cents personnes, la torche à la main, tandis que l'ensemble du défilé était placé sous la protection des gardes allemands du duc. Hélas pour ses promoteurs, la pluie persistante obligea les participants à écourter le parcours prévu, et la mascarade ne dura qu'une heure et demie.

Nous devons cette description détaillée de l'événement à un observateur attentif de la vie publique florentine, dont le journal s'avère une source précieuse pour notre

connaissance des fêtes annuelles qui avaient lieu à l'époque du carnaval entre 1543 et 1555.<sup>1</sup> Le caractère exceptionnel de ce *canto delle Furie*, appelé aussi dans les sources *Trionfo delle Furie*, est révélé par la présence du texte chanté et de la musique dans le manuscrit même de cette chronique.<sup>2</sup> D'autre part, comme le souligne le chroniqueur anonyme, « sono stati molti che hanno voluto comentare dette parole », nombreux sont ceux qui ont voulu en commenter les paroles. Parmi les nombreuses réactions suscitées par le *Trionfo delle Furie*, il en est une qui avait un poids particulier, car elle venait de l'intérieur même de l'académie florentine. Provenant de la plume acérée d'Alfonso de' Pazzi, elle critiquait le propos incompréhensible de son auteur et concepteur, Giovan Battista Strozzi :

E saranno veduti et non intesi,  
Batista, questi vostri mascherati,  
Et per vostra cagion fien lacerati,  
Et gittati i danari e non spesi.  
Al primo lo diss'io, come io contesi  
Che già sei volte al meno eron' andati  
Diavoli, furie, et spiriti beati  
Questa l'ottava fia co' loro arnesi.  
Un gran rumore al fin, un gran fracasso  
Un guazzabuglio, una confusione,  
Un dar di se a tutto il mondo spasso.  
Un carro con le note, un drapellone  
Che non l'harebbe facto il Varchi o'l Tasso  
Senza fine, senza arte, o inventione.<sup>3</sup>

Le sonnet d'Alfonso de' Pazzi insiste sur la rupture avec la tradition provoquée par Battista Strozzi : sa mascarade n'est pas comprise des spectateurs, ceux-ci étant à la fois aveuglés par le luxe de l'aspect visuel et la confusion sonore, le tout ne produisant

qu'un grand fracas, d'où l'art et l'invention sont absents. Dans ce texte, la tradition est représentée — ironiquement — par le poète Benedetto Varchi (l'ennemi juré de Pazzi au sein de l'académie) et son collaborateur architecte et sculpteur Giambattista del Tasso, mais si Alfonso de' Pazzi a autant de mal à accepter l'œuvre de Strozzi, c'est que lui-même se considérait le garant des traditions culturelles florentines héritées de l'époque de Laurent le Magnifique, et notamment celle des *canti carnascialeschi* dont il s'était fait une spécialité, et dans laquelle s'inscrivait — en rupture — le *Trionfo delle furie*.<sup>4</sup>

Cette mascarade et la réaction d'Alfonso de' Pazzi sont symptomatiques d'une évolution profonde de la nature et de la fonction des chants de carnaval à Florence dont on peut repérer les premiers signes quelques années auparavant. Dans les lignes qui suivent, je souhaiterais étudier les circonstances de cette évolution, et montrer comment la cour de Cosme 1<sup>er</sup>, en moins d'une quinzaine d'années, a pu transformer les chants de carnaval traditionnels en mascarades élaborées : ce faisant, nous verrons également comment ce processus permet à la cour ducale, chaque année pendant la période du carnaval, de marquer la ville de son empreinte sonore.<sup>5</sup>

#### 1. Des *canti di mestieri* aux *mascherate* de cour

Notre connaissance du répertoire musical chanté à Florence lors du carnaval repose en grande partie sur le livre que l'écrivain florentin Antonfrancesco Grazzini, dit « Il Lasca » a publié en 1559 sous le titre *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi*, qui rassemble un nombre important de pièces dont les plus anciennes remontent à la fin du siècle précédent.

Deux idées importantes et complémentaires peuvent être tirées d'une lecture de sa préface instructive : premièrement, Grazzini se réfère à une tradition continue, initiée par Laurent le Magnifique, et qui s'est perpétuée depuis sans interruption :

le premier chant ou mascarade qui s'est chanté de cette façon représentait des hommes qui vendaient des Berricuocoli et des Confortini, composé à trois voix par un certain Arrigo Tedesco [Heinrich Isaac], maître de chapelle du baptistère San Giovanni et musicien très célèbre en ce temps-là. Mais peu après, on en vit à quatre voix, *et ainsi petit à petit le nombre des auteurs des textes comme des compositeurs des musiques a augmenté, au point d'en arriver à la situation actuelle* »<sup>6</sup> ;

Ensuite, bien que le répertoire soit désigné dans sa page de titre par quatre termes différents (*trionfi, carri, mascherate, canti carnascialeschi*), ceux-ci se réfèrent tous à un unique et même genre, et sont donc interchangeables.<sup>7</sup>

La préface nous apprend également que le travail de compilation des textes des chants de carnaval s'est avéré beaucoup plus compliqué pour Grazzini qu'il ne l'avait imaginé au départ ; malgré la meilleure volonté du monde, il lui fut impossible de proposer une organisation chronologique : « J'avais d'abord pensé respecter la chronologie, et présenter les chants année par année ; mais cela n'a pas été possible, car je les ai trouvés copiés en vrac, et écrits sans aucun soin ».<sup>8</sup> Il va sans dire que ce qui était considéré comme impossible pour un florentin aussi bien informé que Grazzini il y a 500 ans n'est pas devenu plus simple pour l'historien d'aujourd'hui. Malgré le nombre élevé de sources, notamment poétiques, qui ont survécu, le répertoire dans son ensemble reste difficile à évaluer, notamment dans son aspect diachronique : pour pouvoir faire correspondre une date à un poème mis en musique, on est souvent obligé de croiser une multiplicité de sources, au nombre desquelles figurent journaux, chroniques, recueils de lettres, et autres anthologies poétiques, sans qu'on puisse pour autant arriver à obtenir une liste sûre et définitive. Mes recherches personnelles, menées sur les quarante premières années du duché, et plus particulièrement sur la période du règne de Cosme, entre 1537 et 1570, m'ont permis d'établir une chronologie fragile et bien incomplète, qu'il faut manier avec prudence. Quoi qu'il en soit, elle permet au moins de se rendre

compte que, malgré les affirmations de Grazzini, il est possible de distinguer clairement deux catégories de pièces. Cette distinction s'appuie davantage sur des critères stylistiques que sur des différences performatives : d'un côté se placent les *canti di mestieri* qui sont à l'origine de la tradition, et que l'on peut suivre jusqu'au milieu du siècle environ; de l'autre, des *canti* d'un autre genre qui remplacent progressivement les premiers, bien que les deux genres coexistent quelques années, au milieu du siècle. J'appelle ce deuxième genre *mascherate*, afin d'éviter la confusion avec les *canti* traditionnels.

Les *canti di mestieri* ou chants de métiers, dont tant d'exemples du début du XVI<sup>e</sup> siècle ont survécu (parfois avec leurs musiques), n'ont pas soudainement cessé avec l'accession de Cosme au pouvoir : durant les premières années de son règne, et pendant toute la décennie 1540, de nombreux témoignages attestent de la vitalité de cette tradition, dont Grazzini lui-même est l'un des plus fervents continuateurs. Son *canto de magnani*, ou chant des serruriers, date de 1544, et sans aucun doute, un grand nombre de ceux qu'il publie sous son nom dans son livre de 1559 ont été créés au cours de la première décennie du duché. Avec lui se détache une autre figure marquante de cette période, Alfonso de' Pazzi, très actif dans la production de chants carnavalesques jusqu'à sa mort, survenue en 1555. Grazzini et Pazzi, par ailleurs, faisaient partie de la même confrérie, la *Compagnia della Cicilia*, à laquelle peuvent être rattachés un certain nombre de *canti* qu'ils nous ont laissés. De ce point de vue, la *Compagnia della Cicilia* jouait un rôle identique à celui que tenaient les *brigate* et *compagnie di piacere* de la période antérieure.<sup>9</sup> Les compte-rendus détaillés que Giorgio Vasari a laissés de l'activité de ces sociétés font apparaître que leurs membres présentaient une origine sociale mélangée, les patriciens côtoyant des hommes appartenant aux corporations, y compris mineures. Ce que l'on sait des membres de la *Cicilia* vingt-cinq ans plus tard reflète peu ou prou les mêmes caractéristiques : pour se limiter aux deux poètes déjà

mentionnés, Alfonso de' Pazzi était l'un des plus riches citoyens de Florence, appartenant à une famille influente, tandis que Grazzini, fils d'un notaire, est le représentant typique de la classe moyenne florentine attirée par l'activité littéraire. D'autre part, si certains des membres de la *Cicilia* avaient des rapports avec la cour de Cosme, la compagnie était tout à fait privée, sans rapport de dépendance avec les cercles proches du pouvoir.

Au *palazzo*, dans l'entourage du duc, on peut repérer les premiers signes de lassitude face à cette ancienne tradition dès l'hiver 1543, au détour des lettres que le majordome de Cosme, Pierfrancesco Riccio, échangeait depuis Florence avec la cour qui s'était déplacée dans la villa de Poggio a Caiano. À Riccio qui avait envoyé les paroles et la musique d'un *canto* donné à Florence, un secrétaire du duc répondait le 20 janvier : « Le duc a bien reçu votre lettre hier soir, que vous aviez envoyée le jour-même, ainsi que la *canzone* et la musique des *Mattacini*. Il s'est montré satisfait, et m'a demandé que je vous en accuse réception en son nom ». Mais le lendemain, un autre secrétaire écrivait à Riccio en lui demandant de lui envoyer de la 'nuova musica', « afin de nous unir à tous ces *Monsignori*, et autres grands personnages, qui ont dédaigné les *Mattacini* à la manière d'hommes habitués à de grandes choses ».<sup>10</sup>

Le *canto* des *Mattacini*, dont le texte seul a survécu, est dû à Piero Trucioli, chanoine de San Lorenzo dont le nom figure sur les registres de la cour en tant que chapelain particulier de Cosme.<sup>11</sup> Sa thématique convenue, ses équivoques érotiques reposant sur les double-sens sexuels, alliés à une structure strophique régulière en octosyllabes, ancrent ce texte dans la tradition des *canti di mestieri*, au même titre que ceux composés par Alfonso de' Pazzi ou Antonfrancesco Grazzini à la même époque. Bien qu'aucune partition n'ait survécu, la structure poétique du texte et son appartenance à la thématique traditionnelle laissent présager une mise en musique proche des pièces conservées, qui remontent aux deux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. La lettre citée auparavant

indique qu'une partie au moins de l'entourage du duc considérait ce répertoire comme trop simple et passé de mode, et recherchait de pièces plus élaborées.

Bien que cette lettre ne puisse être corroborée par d'autres documents contemporains, les premiers signes d'une évolution du genre sont perceptibles peu d'années après. Dans une *Mascherata d'astrologi* publiée en 1547, mais pour laquelle je n'ai pas réussi à trouver la date de création, le compositeur officiel de la cour, Francesco Corteccia, propose une mise en musique qui prend en compte le style à la mode des madrigaux à notes noires, caractérisé par une grande fluidité rythmique, des passages syncopés et des changements de débit qui s'éloignent de la régularité des pièces composées par Baccio degli Organi ou Alessandro Coppini entre 1500 et 1520.<sup>12</sup> Ceci pourrait indiquer que la *mascherata* de Corteccia était prévue pour être chantée par des musiciens de métier, et non par les membres d'une *brigata*, un fait confirmé par certaines descriptions contemporaines. Ainsi en 1546, dans la très officielle *Mascherata delle cento arti* — dont on parlera plus en détail à la fin de cet article —, un témoin rapporte que « la musique commençait à quatre parties, puis à huit, puis à douze, et enfin à quinze voix, interprétées par les chanteurs et les instrumentistes ».<sup>13</sup> Les différents témoignages qui rendent compte des représentations après 1550 mentionnent très souvent la présence de cornets et trombones, une combinaison instrumentale habituellement réservée aux sonorités extérieures officielles, qu'elles soient civiques ou, dans le cas présent, princières. On sait d'autre part que les chanteurs de la chapelle de Cosme participaient aux *canti*. Quelques années plus tard, le chanteur Agostino Lapini écrit dans son journal sous l'année 1566 : « le 21 février, le duc Cosme a fait défiler 21 *trionfi* au son des voix et des instruments ; non seulement j'ai vu le tout, mais j'y ai chanté ».<sup>14</sup>

Le son produit par ces *mascherate*, c'est à dire la combinaison d'un style musical recherché (caractérisé par la vivacité rythmique et le grand nombre de voix) avec des timbres vocaux et instrumentaux clairement associés au pouvoir (chanteurs de métier,

cornets et trombones), fonctionne ici comme un marqueur social, qui permet d'identifier ces *mascherate* avec la cour de Cosme et sa musique ; ce faisant, ces nouvelles sonorités accentuent la différence avec les simples *canti di mestieri* facilement chantables qui étaient promus par les *compagnie* de la ville.

Une autre différence substantielle, encore plus marquante, réside dans les thèmes choisis. Alors que les *canti carnascialeschi* mettent en scène des petits métiers, les gens des campagnes ou des groupes sociaux pittoresques (arracheurs de dents, vendeurs de fleurs, matelassiers, etc.), les nouvelles *mascherate* changent peu à peu de sujet pour les adapter au goût de la cour, effaçant (ou quelquefois atténuant) du même coup les allusions sexuelles typiques du genre antérieur. Il est possible d'observer deux phases successives de ce processus : une première, commençant à la fin des années 1540, et allant jusqu'à 1560 environ, propose une transformation des chants de métier traditionnels vers des thèmes plus élevés. La majorité des mascarades représentées après 1547, *Mostri innamorati* (1547), *Cavalieri erranti* (1549), *Pellegrini d'amore* (1551), *Caccia di lupi* (1552) et *Cacciatori* (1555), se distinguent en effet des exemples antérieurs par le recours à des figures qui s'éloignent de la vie quotidienne et de la culture populaire, et font référence à un monde chevaleresque, merveilleux ou allégorique plus en phase avec la culture de cour ; d'autre part, trois de ces cinq titres concernent la chasse ou le fait de monter à cheval, activités propres à la noblesse. On constate ainsi que *l'inversion sociale* typique des *canti di mestieri* a laissé place à une auto-identification et une auto-représentation qui se manifeste dans le choix des thèmes abordés.<sup>15</sup>

La deuxième phase, qui commence autour de 1560, intensifie cette curialisation du carnaval, et s'oriente vers des thèmes mythologiques ou symboliques inventés par une nouvelle génération de courtisans qui gravitent dans l'entourage des enfants de Cosme. Il est important de préciser ici que ce processus était parfaitement conscient et que ces



courtisans savaient ce qu'ils étaient en train de faire, comme le confirme la controverse provoquée par la *Mascherata degli Ermafroditi* de Lionardo Salviati, représentée en 1562. Né en 1540, Salviati incarne la nouvelle génération des patriciens florentins qui ont grandi sous le principat de Cosme. Accusé par un certain Piero Martelli d'avoir inventé une mascarade dont le sujet avait paru obscur à beaucoup de spectateurs, Salviati, dans sa réponse, s'inscrit dans une perspective historique et évalue sa production à l'aune d'une évolution qu'il justifie de la façon suivante :

De la même façon que je ne blâme pas ceux qui suivaient la manière de faire qui avait cours auparavant, je loue ceux qui ont osé sortir les chants de tant de bassesse pour les *ennoblir*, les rendant ainsi bien plus *honorables*, même si certains sont allés trop loin dans cette direction.<sup>16</sup>

À lire Salviati, il apparaît clairement qu'en 1562, la tradition des *canti di mestieri* a définitivement disparu.<sup>17</sup> En observant la chronologie parcellaire que j'ai patiemment tenté de reconstituer (voir table en annexe), il aura fallu moins de quinze ans aux courtisans de Cosme pour modifier en profondeur une tradition qui remontait à la fin du Quattrocento. Et c'est à la lumière de cette chronologie qu'il nous faut comprendre la tentative éditoriale de Grazzini en 1559. Le fait de recueillir les *canti carnascialeschi* historiques doit ainsi être interprété comme une opération de sauvetage et de préservation de chef-d'œuvres en péril. D'un autre côté, le fait de dédier son livre au jeune prince héritier Francesco, âgé de 18 ans, qui était personnellement impliqué dans la promotion et la représentation de *mascherate* depuis le début de la décennie 1550 doit être lu dans la même perspective ; en particulier, la préface adressée à Francesco résonne comme un conseil au prince, et prend des accents normatifs : il faut qu'une *mascherata* soit compréhensible si l'on veut qu'elle soit authentique.<sup>18</sup>

Quelques années plus tard, ayant constaté que son combat était désormais perdu, Grazzini composait un poème intitulé *Sopra il compor de canti moderni*. Faisant écho,

une décennie plus tard, à la réaction d'Alfonso de' Pazzi au *Trionfo delle Furie*, le texte fustige les nouvelles *mascherate* et leurs auteurs avec des arguments identiques à ceux de son prédécesseur, dont il va jusqu'à invoquer la figure, alors même qu'ils avaient appartenu du vivant d'Alfonso à deux clans rivaux au sein de l'Académie florentine : « leur but est de faire des *canti* que personne ne comprend, afin de pouvoir en faire ensuite un commentaire ». Et il ajoute : « O Alfonso de' Pazzi, tu es mort ! Si tu as pu dire : 'Vos masques seront vus, Battista, mais ils ne seront pas compris', que dirais-tu à présent de ces chants mille fois plus obscurs et incompréhensibles ? Maintenant je sais — même si j'ai honte de le dire — que nous aurions besoin de mille Alfonso ». <sup>19</sup>

## 2. Marquer la ville : la *mascherata* comme empreinte sonore du pouvoir ducal

Après avoir essayé de documenter le passage d'un genre tributaire des traditions municipales républicaines à une forme de spectacle imprégnée de la culture de cour du nouveau pouvoir ducal, je souhaiterais en guise de conclusion évaluer la portée de ces changements et en déterminer les enjeux quant à la question posée par le colloque. Il faut en effet rappeler que la période considérée ici est cruciale sur le plan politique : alors que le duché voulu par Clément VII et Charles-Quint était mal embarqué après l'assassinat en 1537 du premier duc Alessandro, suivi de l'élection par défaut d'un jeune homme de dix-huit ans issu d'une branche secondaire de la famille, celui-ci allait créer, contre toute attente et en dépit de fortes résistances des nombreux républicains exilés, un régime dynastique de type absolutiste, obtenant trente ans plus tard le titre de Grand-Duc et se faisant couronner comme un roi à Rome, par le pape. <sup>20</sup> Ce phénomène est bien connu et largement étudié, comme l'est celui de la création parallèle d'une société de cour et la mise en place d'une noblesse florentine là où jusqu'alors, la structure municipale oligarchique s'appuyait sur des familles de marchands et de banquiers. <sup>21</sup>

Parmi les moyens utilisés par Cosme et son entourage pour transformer en profondeur les structures du pouvoir à Florence, les historiens de l'art et de la culture ont bien sûr relevé comment le mécénat et l'orientation de la commande artistique avait joué leur rôle, mais personne ne s'est à ma connaissance intéressé de près aux spectacles de rue que j'ai décrits précédemment.<sup>22</sup> Or, le passage des *canti carnascialeschi* aux *mascherate* coïncide exactement avec la naissance de la cour ducale, et il peut être intéressant de relever pour finir comment l'avènement de la *mascherata* permet au nouveau personnel de la cour de poser son empreinte sur la ville.

Je voudrais en effet suggérer que les mascarades représentent pour la cour naissante un moyen d'acquiescer une forme de visibilité à l'extérieur du *Palazzo della Signoria*, le lieu où, à partir de 1540, vivent le duc et son entourage. Nous savons en effet que chaque année, à l'époque du Carnaval, il était d'usage de représenter une comédie au *palazzo*, et que ces représentations impliquaient une grande partie de la cour dans leur production comme dans leur interprétation : les courtisans eux-mêmes en étaient les acteurs, metteurs en scène, et parfois les auteurs, tandis que les musiciens de Cosme interprétaient les intermèdes musicaux, et leurs collègues artistes s'occupaient des décors et autres toiles peintes.<sup>23</sup> L'apparition de mascarades de cour au milieu du siècle peut être ainsi comprise comme le déplacement dans la rue de la cour en représentation, transposant dans l'espace public ce qu'elle réservait jusqu'alors à l'espace privé du palais. Cette hypothèse est renforcée par le fait que Giovanbattista Strozzi, le concepteur du *Trionfo delle furie*, s'était fait remarquer dès 1539 lors des fêtes du mariage de Cosme par la mise en scène de la comédie et des intermèdes musicaux joués à cette occasion ; et dans la plupart des cas de la période concernée, on sait que les artistes (Bacchiaca et Bronzino, notamment) et les musiciens (Corteccia et les musiciens au service de Cosme) sont les mêmes pour les mascarades et les comédies.

Dans le processus qui voit le pouvoir ducal peu à peu marquer la ville chaque hiver lors de la période du carnaval, la *Mascherata delle cento arti* de 1546 (également appelée *Trionfo de' Pazzi* ou *Trionfo di tutto il mondo*) constitue apparemment une étape décisive : en effet, c'est la première manifestation de la cour pour la période du Carnaval qui soit bien documentée. Les archives signalent notamment que Cosme avait appointé un courtisan pour coordonner l'ensemble de la production du spectacle, un certain Giovanni Scolari, « commissario della piazza e delle feste », dont on a conservé les ordres de paiements aux artistes de la cour tels Bacchiaca pour des « maschere di carta e cartone », ou encore Bronzino, Giambattista Tasso ou Johann Roost.<sup>24</sup>

Parmi les autres documents conservés, le *diario* de Ristoro di Lorenzo Machiavelli écrit entre 1538 et 1553 occupe une place à part en ce qu'il nous donne un aperçu de la façon dont ce type de spectacle pouvait être commandité par la cour. Il apparaît en effet que Macchiavelli fut personnellement impliqué dans les fêtes de carnaval en 1546, sur l'injonction du duc : « Aujourd'hui, 31 janvier 1545 [en style florentin, soit 1546] je me souviens que son Excellence le duc Cosme m'a fait savoir qu'il voulait que je me rende masqué lors du carnaval, à cheval derrière les buffles avec un compagnon, avec Lione di Filippo de Nerli et Giovanmaria di Alexandro Segni. J'ai pris mon frère Benedecto Machiavelli comme compagnon. Nous fûmes à cette *mascherata* le jour du carnaval sur la place Santa Croce, et cette fête a été jugée la plus belle qu'il n'y eut jamais jusqu'alors. Le soir venu, nous fîmes donner un canto. Cette *mascherata* m'a coûté 150 écus ». <sup>25</sup> Ce document intéressant permet de comprendre un autre aspect de la stratégie de Cosme : bien qu'ils appartiennent à des puissantes familles florentines, Macchiavelli, de Nerli ou Segni ne peuvent être considérés comme des courtisans. Malgré tout, le duc leur enjoint de participer à la *mascherata* officielle, ce qui de fait les associe à l'entourage ducal. En même temps, le duc les dispensait d'organiser leur propre *canto* : ce faisant, la cour se substitue de fait aux *compagnie*.

Macchiavelli nous précise que la *mascherata* fut représentée sur la place Santa Croce, et qu'il devait y participer à cheval. Or, c'est à partir de cette date que nous pouvons lire dans les sources que toutes les mascarades officielles ont recours aux chevaux, et qu'elles se forment et défilent en premier lieu sur la place Santa Croce. Ces deux caractéristiques sont intimement liées, car cette place était le lieu consacré aux tournois et aux jeux équestres, les *giostre* et autres *armeggierie*, et ceci depuis le Moyen Âge.<sup>26</sup>

Le fait pour Cosme de choisir cette place afin d'y représenter ses spectacles de cour doit donc être interprété en tenant compte du fait que ce lieu avait toujours été associé au pouvoir à travers la présence des chevaux. Grâce à eux, *l'impact physique* des mascarades sur la population florentine a dû être bien plus marquant que l'impression laissée par les *canti* traditionnels des *compagnie*, tels qu'on peut en avoir une idée à travers la gravure qui orne le frontispice des *Canzone per andare in maschera per carnesziale facte da piu persone* imprimées à Florence au début du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>27</sup>

Symboliquement, les figures du pouvoir ducal, montées sur leurs chevaux, présentant leur thèmes et leurs sonorités élaborées, partaient de la place Santa Croce, la place naturelle du pouvoir, puis parcouraient les rues de Florence en répandant leur message musical à travers la ville. Car le propre d'une mascarade ou d'un *canto*, comme le rappelle Grazzini dans sa préface de 1559, est bien de parcourir l'espace urbain, et de ce fait, de marquer la ville d'un message sonore et visuel : « Et ainsi, en se diffusant, et en parcourant presque toute la ville de jour comme de nuit, les *canti* sont vus et entendus de chacun ». <sup>28</sup>

Ainsi, les buts politiques qui président à la mise en place des mascarades de la cour sont clairement établis : en substituant progressivement aux initiatives des *compagnie* un spectacle officiel dans lequel seule l'aristocratie était impliquée, Cosme et sa cour se sont assurés le contrôle des rues de Florence, qui, de l'espace partagé qu'elles avaient été chaque année durant le carnaval, espace dans lequel différents *canti* provenant de

différentes *compagnie* pouvaient circuler et délivrer leurs messages chantés, s'est rapidement transformé en un espace réservé, où les seuls sons audibles sont devenus ceux du *palazzo* et de sa cour.

Philippe Canguilhem - Université de Toulouse

Annexe : chronologie des chants de carnaval à Florence (1540 – 1570)<sup>29</sup>

[En gras, les *canti di mestieri*]

**1541 : Acconciatori di Fanti**

**1543 : Mattacini**

**1543 : Corrieri**

**1544 : Magnani**

**1544 : Maestri di scherma**

**1544 : Maestri di far fogli**

**1544 : Traitori dell'uova**

**1545 : Tedeschi**

**1546 : Maestri di trar' miniera**

1546 : Trionfo di tutto il mondo / Le cento arte

1547 : Mostri innamorati

1549 : Cavalieri erranti

**1549 : Alamanni Notatori**

1550 : Trionfo delle furie

1551 : Pellegrini d'amore

1552 : Caccia di lupi

1555 : Cacciatori

1555 : Pippioni

1561: delle Hore

1562 : degli Ermafroditi

1565 : degli Elementi

1566 : degli Dei de' Gentili

1568 : dei Cacciatori

1568 : delle Farfalle

1568 : delle Vedove

1570 : di Bacco

1571 : delle Sirene

1574 : degli Affetti

1574 : del Piacere e del Pentimento

avant 1575 : degli Amorini, e di Venere

avant 1575 : d'Orfeo

---

<sup>1</sup> La chronique est disponible dans une transcription moderne : Enrico Coppi (éd.), *Cronaca fiorentina 1537-1555*, Florence, 2000. La description du *canto delle Furie* apparaît aux p. 114-5. L'auteur anonyme, résolument hostile à Cosme 1<sup>er</sup>, était peut-être un membre de la famille Marucelli.

<sup>2</sup> Enrico Coppi a établi son texte d'après une copie conservée à la Biblioteca Marucelliana de Florence qui ne contient pas la musique. J'ai cependant réussi à localiser une copie antérieure, sans doute autographe, à Philadelphie, University of Pennsylvania, Ms. Codex 564, qui reproduit les quatre voix du *canto* au fol. 48v. Giordano Mastrocola prépare une étude du *Trionfo delle Furie* qui contiendra de nombreuses sources nouvelles et une transcription de la partition. Ainsi, l'affirmation de Grazzini selon laquelle les textes et les musiques des *mascherate* circulaient à Florence trouve ici une justification : « E fornito la festa, della quale tutto il popolo ha preso piacere e contento, si leggono le parole da ogni gente, e la notte si cantano per ogni

---

luogo ; e le une e le altre si mandano non solo in tutto Firenze, e in tutte le città d' Italia, ma nella Magna, in Spagna e in Francia, ai parenti e agli amici ». Antonfrancesco Grazzini, *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi andati per Firenze* [...] seconda Edizione, s.l. [Lucca], 2/1750, p. xl.

<sup>3</sup> « Vos masques seront vus, Battista, mais ils ne seront pas compris. Et par votre faute, l'argent ne sera pas dépensé, mais gâché et jeté par les fenêtres. Je l'ai dit dès la première fois, et je m'y opposai, quand déjà par six fois étaient passés diables, furies et esprits bienheureux, et les voici une huitième fois avec leurs accessoires. À la fin, un grand bruit, un grand fracas, un méli-mélo plein de confusion, une manière de se faire plaisir en public, un char rempli de notes, une foule désorganisée, que ni Varchi ni Tasso n'aurait jamais pu imaginer, sans art, sans but, et sans invention ». Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. V. Capponi 134, fol. 50. Le poème se trouve aussi, dans une version autographe antérieure, dans la même bibliothèque, Ms. Magl. VII 361, fol. 33.

<sup>4</sup> Sur Alfonso de' Pazzi et les chants de carnaval, voir le livre d'Aldo Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze: le « canzone » e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Florence, 2006.

<sup>5</sup> Une version différente de la présente étude est parue en anglais : « Courtiers and musicians meet in the streets : the Florentine *mascherata* under Cosimo I », *Urban History* 37 (2010), p. 464-73.

<sup>6</sup> « e il primo canto o mascherata che si cantasse in questa guisa, fu d'uomini che vendevano Berriquocoli e Confortini, composta a tre voci da un certo Arrigo Tedesco, maestro allora della Cappella di San Giovanni, e Musico in que' tempi riputatissimo. Ma doppo non molto ne fecero poi a quattro, e così di mano in mano vennero crescendo i



---

*componitori così di note come di parole, tantoché si condussero dove di presente si trovano* ». (C'est moi qui souligne). A. Grazzini, *Tutti i trionfi, carri, mascherate*, p. xli.

<sup>7</sup> Voir le début de la phrase citée précédemment (« il primo *canto o mascherata* che si cantasse »). Selon William Prizer, « Reading carnival: the creation of a Florentine carnival song », *Early Music History*, 23 (2004), p. 185-252, on doit établir une différence de nature entre les *trionfi* et *carri* d'un côté, et les *canti* et *mascherate* de l'autre : mais dans l'index du livre de Grazzini, le *Trionfo delle furie* est également appelé *canto* ; quant à la chronique anonyme mentionnée note 1 ci-dessus, la rubrique indique (p. 115) « *canto uscito dalle stalle del papa finto la bocca dell'inferno* ».

<sup>8</sup> « Aveva pensato bene nello scrivere, osservare i tempi, mettendo i canti per ordine d'anno in anno; ma non è stato possibile, per avergli trovati messi tutti alla rinfusa, e scritti senza cura, o diligenza alcuna ». A. Grazzini, *Tutti i trionfi, carri, mascherate*, p. xli.

<sup>9</sup> Sur les confréries florentines au début du XVI<sup>e</sup> siècle, voir Anthony Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist. Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphie, 2004, p. 98-152. Sur la compagnia della Cicilia, voir V. Bramanti, 'Il Lasca e la famiglia della Fonte (da alcune lettere inedite)', *Schede umanistiche*, 10 (2004), p. 26-7. On trouvera une anthologie de *canti di mestieri* du début du XVI<sup>e</sup> siècle éditée par Joseph J. Gallucci, *Florentine Festival Music, 1480–1520*, Madison, 1981.

<sup>10</sup> La première lettre est écrite par Pietro Aretino Camaiani : « L'ill.mo Sig.r Duca hebbe hiersera la lettera di V.S. di hieri insieme con la canzona et musica dei mattacini, che gli ha sattsifatto et mi ha comandato che in nome suo gnene accusi la ricevuta ». Florence, Archivio di Stato [dorénavant ASF], Mediceo del Principato 1170 inserto 3, fol. 158. La seconde lettre est de Marzio Marzi : « ci può la S.V. R. mandar quella nuova musica

perche' ci acozzeremo tutti li mon.ri et qualche grand' ocho che non degnavano li mattacini come quelli che son avezzi a cose grandi ». *Ibid.*, fol. 160. Les Mattacini sont des jongleurs et acrobates. Riccio fait référence à ce *canto* dans une autre lettre, datée du 22 janvier 1542 (style florentin) : « Le maschere quest'anno fiorentine son, tutti mattacini che si tirano dietro un nugolo di fanciulli : spendono poco e danno piacere ». ASF, Mediceo del Principato 355, fol. 389, éditée par Michel Plaisance, « La politique culturelle de Côme 1<sup>er</sup> et les fêtes annuelles à Florence de 1541 à 1550 », *Les fêtes de la Renaissance III*, éd. Jean Jacquot et Elie Konigson, Paris, 1975, p. 135.

<sup>11</sup> On trouvera le texte des *Mattacini* chez Riccardo Bruscelli, *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del Rinascimento*, Rome, 1986, p. 298-300. Piero di Jacopo Trucchioli « il Papa », appelé aussi Piero da Volterra, était *maestro del duomo* de 1532 à 1539, puis chanoine de San Lorenzo en 1541, avant de finir prieur de la même église en 1555. Son salaire en tant que chapelain privé du duc Cosme pour l'année 1551 est reporté dans ASF, Depositeria generale 391, fol. 121v-122. Il avait été auparavant chapelain privé de la mère de Cosme, Maria Salviati, selon un état de la maison ducal rédigé entre septembre et décembre 1543 : ASF, Mediceo del Principato 616, fol. 621. Il meurt en 1573. Voir Domenico Moreni, *Memorie istoriche dell'Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze*, Florence, 1834, p. 232. Dans les documents, son nom figure très souvent à côté de celui de Francesco Corteccia, dont il semble avoir été très proche.

<sup>12</sup> La *mascherata* de Corteccia, éditée par Frank D'Accone, *Music of the Florentine Renaissance*, vol. 10, Neuhausen-Stuttgart, 1981, p. 78-80, peut être mise en regard des *canti* de Bartolomeo degli Organi et d'Alessandro Coppini reproduits chez Anthony Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist*, p. 116-22.

<sup>13</sup> E. Coppi, *Cronaca fiorentina 1537-1555*, p. 61 : « la musica cominciava a quattro voci, poi a otto, poi a dodici et poi a quindici che fu musica et instrumenti ».

<sup>14</sup> Giuseppe Odoardo Corazzini, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, Florence, 1900, p. 151 : « A' di 21 detto febbraio il duca Cosimo mandò fuori ventuno trionfi [...] con vari suoni e voci [...] et io veddi ogni cosa e vi cantai ».

<sup>15</sup> Sur le *Canto di mostri innamorati*, voir Michel Plaisance, « La politique culturelle de Côme 1<sup>er</sup> », p. 138. Sur les *canti* représentés entre 1549 et 1552, voir Coppi, *Cronaca fiorentina*, p. 96, 125-6, et 140. Sur les *Cacciatori* de 1555, voir Ubaldo Angeli, *Di una mascherata di cacciatori fatta in Firenze il 25 febbraio 1555. Descrizione epistolare di Ercole Bonacciolli ambasciatore ferrarese*, Florence, 1898.

<sup>16</sup> « così come io non biasimo coloro che seguivano l'osanza, che correva in quel tempo ; così lodo quegli altri, che da tanta bassezza hanno avuto ardimento di *nobilitare* questa cosa, e di ridurla a stato molto più *onorevole*, se ben alcuni in questa parte hanno per avventura troppo tirato l'arco ». (C'est moi qui souligne). Lionardo Salviati, *Prose inedite*, éd. L. Manzoni, Bologna, 1873, R/1968, p. 129.

<sup>17</sup> La tendance que je décris ici s'accroît encore dans la décennie suivante. Ainsi, l'anecdote suivante, rapportée dans une lettre décrivant une *mascherata degli Affetti* représentée en 1574 : « ier l'altro havemo un bello e sontuoso canto del quale è fu inventore et capo il Cavalier Ginori. Vi mando la canzona cantata. Il canto fu intitolato gli Affetti benche vi sia qualche altra cosa ancora, et il popolo non havendo molte notizie de la parola affetti, dicesse che erano effetti d'Amore ». Florence, Biblioteca Riccardiana, Ms 2438bis, III, lettre n° 82. (Giorgio Bartoli à Lorenzo Giacomini).

<sup>18</sup> En reconstituant l'histoire du genre dans sa préface et en le faisant naître sous les auspices de Laurent le Magnifique, Grazzini permet ainsi de solidifier un peu plus le lien — au départ bien fragile — qui unit l'auguste ancêtre à la lignée de Cosme 1<sup>er</sup> ; mais dans le même temps, le poète espère que Francesco sera le garant de la préservation du genre, menacé par la jeune génération. En d'autres termes, Grazzini,

très intelligemment, fait d'une pierre deux coups, en proclamant la filiation culturelle du prince Francesco avec le Magnifique à la condition qu'il parvienne à éviter que les mascarades soient dénaturées à l'avenir : son recueil fonctionne ainsi comme une bibliothèque de référence à l'aune de laquelle on pourra juger les tentatives ultérieures.

<sup>19</sup> « Copiando vanno dalle pricissione,/ E fanno canti, ove ogni loro intento/ È che intesi non sian dalle persone/ Per aver dopo a farvi su il comento. [...] O Alfonso de' Pazzi, tu sei morto!/Se tu dicesti: 'I vostri immascherati/Batista, sien veduti e non intesi'/Che diresti or di questi canti andati/Mille volte più scuri e men compresi?/[...] or so, se ben di dirlo mi vergogno/ Di mille Alfonsi ci saria bisogno ». Le poème continue dans la même veine : « E non s'intende il nome che gli è posto/Ché quei madrigaluzzi a i lor soggetti/Troppo stitiche sono e troppo gretti ». Antonfrancesco Grazzini, *Opere*, éd. Guido Davico Bonino, Turin, 1974, p. 399-400. Le sonnet de Grazzini remonte au plus tard à 1565.

<sup>20</sup> Pour une vue d'ensemble, voir Furio Diaz, *Il granducato di Toscana. I Medici*, Turin, 1987, p. 66-229. Sur les débuts du règne de Cosme, voir Giorgio Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del Principato Mediceo*, Florence, 1980.

<sup>21</sup> Franco Angiolini, *I cavalieri e il principe*, Florence, 1996, p. 10-45 et Matteo Casini, *I gesti del principe*, Venise, 1996, p. 237-41. Les travaux d'Hélène Chauvineau, « La cour des Médicis (1543-1737) », *Florence et la Toscane XVe-XIXe siècles. Les dynamiques d'un Etat italien*, éd. Jean Boutier et al., Rennes, 2004, p. 287-301, et Marcello Fantoni, *La corte del granduca. Forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Rome, 1994, se concentrent avant tout sur la période successive.

<sup>22</sup> Sur l'utilisation de la commande artistique et culturelle par Cosme, voir Henk Th. Van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, Cambridge, 2006.

---

<sup>23</sup> Voir M. Plaisance, « La politique culturelle de Côme 1<sup>er</sup> », p. 146.

<sup>24</sup> ASF, Guardaroba 101, *passim*.

<sup>25</sup> « Ricordo come questo dì 31 gennaio la X.a [eccellentia] del duca Coximo de Medici mi fece intendere come lui voleva andassi in maschera nel presente carnevale a correre in su a cavalli drieto alle bufole con uno compagno in compagnia di Lione di Filippo de Nerli e di Giovanmaria di Alexandro Segni. Tolsi in mia compagnia Benedecto Machiavelli mio fratello [...]. Andammo el giorno di carnaciale a tale mascherata in sulla piazza di Santa Croce [...] e fu tenuta tanto bella festa quanto altra che se ne fussi facta fino a quel tempo. [...] e di poi la sera facemo a dare uno canto. [...] Costomi in mia parte la sopradetta mascherata scudi 150 d'oro di moneta ». Florence, Biblioteca Marucelliana, ms. A 229/10, fol. 206v.

<sup>26</sup> Giovanni Ciappelli, *Carnevale e quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Rome, 1997, p. 142-6.

<sup>27</sup> Fac-similé éd. Stefano Carrai, Sulmona, 1992. On peut voir la gravure à l'adresse suivante : [http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu\\_ext.dll?fn=60&i=9049#1](http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=60&i=9049#1) (accédée le 7 septembre 2011). La *Mascherata di cacciatori* de 1555 mobilisait la présence de 63 chevaux. Voir Ubaldo Angeli, *Di una mascherata di cacciatori*, p. 17.

<sup>28</sup> « E cosi spargendosi, e cercando fra dì e notte quasi tutta quanta la città, sono veduti e uditi da ognuno ». Grazzini, *Tutti i trionfi*, p. xl.

<sup>29</sup> La justification documentaire de cette liste, particulièrement lourde, apparaîtra dans mon livre, *Musique et culture à Florence, 1530-1570*.