



LIEUX DE POUVOIR, LIEUX DE SPECTACLES : RENCONTRE ENTRE REALITE POLITIQUE ET FETES EPHEMERES DANS LES PALAIS FLORENTINS MEDICEENS (1539-1589)

Sonia ZERBIB (Université Aix-Marseille)

L'espace naît, se codifie, se transforme, meurt.¹

C'est en reconstituant les événements fascinants que sont les fêtes de palais à l'occasion de noces médicéennes que la notion de « lieu » prend tout son sens. Dans ces espaces réservés, le pouvoir entendu comme « la capacité à créer du réel² », pour reprendre les termes de Dorothee Marciak, se mêle aux arts éphémères pour produire un discours politique. La métamorphose palatine nous amène ainsi à considérer l'espace dans le processus de construction du pouvoir.

En parcourant ces lieux réels et rêvés le temps de la fête, nous comprendrons que l'espace n'est pas à considérer comme une finalité mais bien comme le moyen de parvenir à l'affirmation d'une autorité. Si de nombreuses disciplines ont porté l'espace au centre de leur réflexion, ce sont les historiens de l'architecture qui ont saisi avant ceux de l'État que l'espace était révélateur de la politique, « son expression et son instrument à la fois³ ». L'approche anthropologique de l'espace est tout aussi intéressante car ce dernier est avant tout « créateur et pas seulement reflet d'une réalité⁴ » ce qui rejoint l'objet de la politique spectaculaire menée par les Médicis.

Nous verrons ainsi comment du règne de Cosme I^{er} de Médicis au début de celui de Ferdinand I^{er} de Médicis, l'appropriation de la fête et de l'espace, du *cortile*⁵ Médicis au *cortile* du Palais Pitti en passant par le théâtre des Offices, a conduit la dynastie à son apogée. C'est à partir d'une affirmation de Florence Buttay selon laquelle « l'instabilité est une des données fondamentales du réel perçu à la Renaissance⁶ » que nous nous interrogerons sur la façon dont le spectaculaire, invitant à l'imaginaire, parvient à investir les espaces palatiaux à des fins de réalité politique.

Pour donner du sens à l'imbrication de ces lieux politiques et festifs, je m'attacherai à montrer dans une première partie que ces lieux sont investis par le panthéon olympien, et dans une seconde partie, je mettrai l'accent sur la fonction de diffusion de l'image princière et des savoirs de cour accomplie par ces lieux.

¹ Introduction à Jean Jacquot et Elie Koningson (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, t. III, Paris, CNRS, 1975, p. 25.

² Dorothee Marciak, *La place du Prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Paris, Honoré Champion, coll. Études et essais sur la Renaissance, 2005, p. 26.

³ Marcello Fantoni (dir.), *La corte e lo spazio trent'anni dopo*, Rome, Bulzoni, coll. Cheiron 2012, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ Cour de palais.

⁶ Florence Buttay, *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, coll. Du Centre Roland Mousnier, 2008, p. 309.



DES LIEUX REELS INVESTIS PAR LE PANTHEON OLYMPIEN

Spectaculaire et intention politique : l'exemple des noces de 1539 et de 1579

Les lieux réels que les Médicis se sont progressivement appropriés se métamorphosent en lieux éphémères le temps de la fête, par une association des Médicis aux divinités de l'Olympe.

Les palais, espaces privés dans lesquels résonnent ces fêtes, affichent une réalité politique certaine. Ainsi, le *cortile* du palais Médicis, lieu de gouvernement, fut métamorphosé en espace théâtral symbolisant l'emprise du pouvoir médicéen sur la cité et plus particulièrement sur Pise, placée sous son autorité. Cette transformation bénéficia aux noces de Cosme I^{er} et d'Éléonore de Tolède qui commencèrent le 29 juin 1539⁷. Le second *cortile* du palais Médicis, *via Larga*, où résidait le duc, fut le lieu choisi pour la tenue du banquet officiel et pour la représentation de la comédie d'Antonio Landi, *Il commodo*, accompagnée des intermèdes de Giovanbattista Strozzi, respectivement les 6 et 9 juillet 1539. Le passage d'un lieu par essence politique à un lieu de fête est d'abord perceptible dans ce mélange de réalité, la scène urbaine, et de spectaculaire, avec l'introduction de la mythologie. C'est donc au cœur de cette métamorphose du second *cortile* du palais Médicis qu'eut lieu le 6 juillet 1539 le banquet nuptial, suivi d'un spectacle qui représentait la personnification des villes de Toscane. Ces allégories permettaient de souligner le rayonnement de l'autorité de Cosme I^{er} sur l'ensemble de ses possessions. C'est ainsi que « le somptueux banquet fini, Apollon apparut devant les tables⁸ », accompagnant quelques musiciens richement vêtus sous la forme de muses et de nymphes qui symbolisaient la dévotion de la cité et des territoires toscans aux époux ducaux ; ils chantèrent par ailleurs des vers écrits pour l'occasion par Giovan Battista Gelli⁹ dans lesquels Cosme I^{er} de Médicis et Éléonore de Tolède occupaient une place centrale :

Du quatrième ciel d'où avec mon char doré, courant le monde, je donne la lumière, je viens parmi vous : porté par l'amour que je porte toujours, valeureux Duc, à la noble lignée de laquelle tu es né [...], et voyant aujourd'hui ensemble célébrer les noces sacrées dans le zèle amoureux¹⁰.

Le duc Cosme I^{er} apparaît alors comme le prince légitime d'une branche médicéenne collatérale, étant le fils de Giovanni delle Bande Nere, dont l'arrière-grand-père était le frère de Cosme l'Ancien¹¹ :

Mais désormais (votre Grâce) un couple si beau fait renaître à une telle lignée un nouveau bourgeon, qui renouvelle les branches perdues [...].

⁷ Agostino Lapini, *Diario fiorentino dal 252 al 1516*, Florence, Sansoni, 1900, p. 102.

⁸ « *Finito il sontuoso convito, comparse davanti alle mense uno Apollo* », Pierfrancesco Giambullari, *Apparato e feste nelle nozze dell'illustrissimo Duca di Firenze e della Duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia e intermedi in quella recitate*, cité par Bonner Mitchell et Andrew C. Minor, *A Renaissance Entertainment Festivities for the Marriage of Cosimo I, duke on Florence in 1539*, Columbia, University of Missouri Press, 1968, p. 136 (ici et dans la suite, les traductions en corps du texte et dans les notes sont les miennes).

⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰ « *Dal quarto ciel'dove co'l mio dorato / Carro, girando al Mondo io do la luce, / Vengo hor tra voi: da quello amor tirato, / Ch'io portai sempre valoroso DUCE / Alla nobile stirpe, onde sei nato ; [...] / Et veggend'hoggi insieme celebrarvi / Le sacre nozze in amoroso zelo* » (*ibid.*, p. 141).

¹¹ Andrew C. Minor et Bonner Mitchell, *op. cit.*, p. 11-12.



On peut célébrer la belle Flora, puisque de son État un si beau couple tient le frein en main, COSME & ELEONORE¹².

Par cette union, la dynastie des Médicis gagne en prestige et connaît une renaissance¹³.

Tournons notre attention vers un deuxième lieu : le *cortile* du Palazzo Pitti, lieu de résidence de la famille Médicis depuis 1553¹⁴. Les transferts de résidence opérés par les grands-ducs s'accompagnaient souvent d'un changement d'usage des palais investis¹⁵. Raffaello Gualterotti souligne ainsi dans sa chronique : « Et où avant on festoyait dans un seul lieu, on commença à faire la fête dans deux, au palais Pitti et au palais du grand-duc [le Palazzo Vecchio]¹⁶ ». Cette pluralité des lieux de fêtes montre que le pouvoir prend plusieurs formes et se consolide au sein de la cité florentine. Une complémentarité est en effet perceptible entre le *Cortile* du Palais Pitti, lieu de divertissement de cour et le Palazzo Vecchio, lieu de l'intention princière. Les noces de 1579 représentent bien un enjeu pour la puissance des Médicis à l'échelle de la cité mais aussi à celle de la péninsule italienne et des cours européennes. En effet, si l'union matrimoniale entre Bianca Cappello, issue d'une prestigieuse famille vénitienne, et Francesco I eut lieu le 5 juin 1578, à savoir environ deux mois après les funérailles de Jeanne d'Autriche, elle ne fut rendue publique qu'en octobre 1579¹⁷. Cela suscita de vives critiques de la part des princes des cours de Ferrare, de Parme, de Savoie et de Mantoue qui pouvaient mettre en péril le destin médicéen. En effet, le duc de Mantoue, Guglielmo I Gonzaga (1538-1587), fit suspendre les pourparlers concernant le mariage de son fils, Vincenzo, et de la fille aînée de Francesco I, Eleonora¹⁸. Sur la scène européenne, on percevait un désaveu de cette union qui fut cependant contrebalancé par la bénédiction du pape Grégoire XIII (1572-1585) et par l'approbation du roi Philippe II d'Espagne qui avait besoin du soutien financier de Francesco I pour mener la guerre contre le Portugal¹⁹. C'est dans ce contexte que Francesco I alla déployer avec faste sa politique festive afin de légitimer son mariage avec Bianca Cappello, laquelle devait accéder au titre de grande-duchesse de Toscane. Les vers de Niccolo Oddi soulignent bien cet enjeu en s'adressant ainsi au grand-duc, qui « nous rend le jour heureux et gai / parce que l'Arno voit / un si grand héritier »²⁰. La joute appelée *sbarra*²¹ avait ainsi pour objectif de faire chavirer les opinions italiennes et européennes en faveur de cette union. Ajoutons que contrairement à Bianca Cappello, la seconde épouse de Cosme I^{er}, la noble florentine Camilla Martelli, qui s'était unie au grand-duc le 29 mars 1570, après son couronnement la même année par le pape Pie V à Rome qui l'avait encouragé dans cette voie,

¹² « *Ma hor (vostra Mercè) coppia si bella / Risorge à tanta stirpe un nuovo Germe, / Che le perdute frondi rinnovella [...] / Si puo gloriar la bella Flora, / Che di suo stato tenga il freno in mano / Si bella coppia, COSMO & LEONORA* », (*ibid.*, p. 141).

¹³ Bonner Mitchell, « Les intermèdes au service de l'État », in *Fêtes de la Renaissance*, tome III, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴ Andrew C. Minor et Bonner Mitchell, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵ Andréa M. Galdy, « Moving house-Moving courts: how Palazzo Pitti became the main Medici residence in Florence », *Medicea*, vol. 4, 2009, p. 24.

¹⁶ Raffaello Gualterotti, *Feste nelle nozze del serenissimo don Francesco Medici gran duca di Toscana e della sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello. Composte da M. Raffaello Gualterotti. Con particular descrizione della Sbarra, e apparato di essa nel Palazzo de'Pitti, con aggiunta, e correzzioni di molti particolari, e con tutti i disegni de'carri, e invenzioni comparse alla sbarra*, Florence, Giunti, 1579, p. 6.

¹⁷ Heather L. Sale Holian, « The Power of Association: a Study in the Legitimization of Bianca Cappello through Medici Matriarchal Portraiture », *Renaissance papers*, 2006, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁰ « ... rende il giorno à noi lieto e giocondo / poscia che l'Arno vede / d'un tanto ben erede », Niccolo Oddi, *Rime dell'Accademico Fortunato detto il Costante, nelle nozze del sereniss. Francesco de'Medici gran duca di Toscana con la sereniss. Signora Bianca Cappello, figliuola della sereniss. Signoria di Venetia. All'Illustre sig. don Giovanni de'Medici fratello di sua serenità*, Padoue, Megietti, 1579, p. 10.

²¹ « Une sorte de jeu, ou joute, dit aussi barrière, qui se faisait avec des armes de cour, et avec une barrière qui séparait les combattants » (Agostino Lapini, *op. cit.*, p. 202).



ne put prétendre au titre de grande-duchesse²². Cette évolution montre bien une consolidation du pouvoir médicéen.

Consolider l'union de 1578 nécessite l'investissement de deux lieux majeurs du pouvoir, l'un renvoyant à une réalité politique par l'octroi du titre de grande-duchesse à Bianca Cappello et l'autre à un espace rêvé marqué par une des festivités majeures de ces noces, à savoir la *sbarra*. Ainsi « la fête ne fut pas moins belle que riche, la beauté était merveilleuse et la richesse infinie : celles-ci se voyaient dans l'ornementation du théâtre, dans l'exhibition des cavaliers et dans la *sbarra*²³ ». La métamorphose du *cortile* du palais Pitti pour cette occasion renvoie à l'idée d'appropriation progressive du lieu par les Médicis. En effet,

On fit l'ornementation dans le palais Pitti, qui a, dit-on, l'une des plus belles murailles dont on ait mémoire ; il fut commencé par Luca Pitti, très noble florentin mais en majeure partie et de façon plus royale par le très sérénissime grand-duc Cosme et conduit à son extrême perfection par le très sérénissime grand-duc Francesco avec merveille et étonnement pour quiconque le regarde²⁴

On peut souligner que cette mainmise du pouvoir sur le palais Pitti s'accompagne d'une élaboration à la fois esthétique et technique. On apprend qu'« au milieu de ce très noble édifice, il y a en guise de théâtre un très vaste *cortile*, de forme carrée, dont la hauteur est importante, le travail merveilleux et qui apparaît fermé sur trois côtés et presque ouvert sur un seul côté²⁵ ». Il y avait aussi une « toile au-dessus du *cortile* [...] » ; « la plus haute galerie avait un décor resplendissant, qui consistait en une suite de lanternes blanches qui répandaient une lumière très vive et permettaient de découvrir que le corridor, les portes et les fenêtres qui donnaient sur cette galerie étaient emplis d'une foule immense²⁶ ». Enfin, apparaissaient « au-dessus du *cortile*, soixante-dix [trente pour A. Lapini] anges nus de cinq brasses de hauteur avec les ailes au-dessus des épaules et avec des bougies dorées à la main²⁷ ».

Le spectaculaire conditionnant le combat permet d'affirmer que la mascarade servait à faire entrer sur le lieu de spectacle les participants à la *sbarra*²⁸. La pompe maritime préparait en effet la scène où allait se dérouler la joute. La mythologie aquatique, majeure dans cette fête, a pour objet de célébrer l'union entre Florence et Venise. Si l'hypothèse de Léo Schrade – selon laquelle les sonnets de Giovanni Mario Verdizotti se rapporteraient aux fêtes de Venise pour honorer ces mêmes noces²⁹ – se confirmait le thème commun de la mythologie aquatique serait révélateur d'une unité, certes des festivités, mais aussi de l'union politique entre ces deux cités. Ainsi le poète déclare :

²² Simone Fortuna, *Le nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este*, Florence, Bencini, 1869, p. 19, note 1.

²³ « *La festa non fu men bella che ricca, e la bellezza era mirabile e la ricchezza infinita : e queste cose si videro in tre cose, nell'apparato del teatro, nella mostra de' cavalieri, e nella Sbarra* », Raffaello Gualterotti, *op. cit.*, p. 8.

²⁴ « *Si fece l'apparato nel palazzo de' Pitti, che si disse essere una delle più belle e magnifiche muraglie di che si habbia memoria ; fu egli già cominciato da messer Luca Pitti nobilissimo fiorentino ma di gran lunga fatto maggiore e più regale dal serenissimo Gran Duca Cosimo e condotto poi all'ultima sua perfettione dal serenissimo Gran Duca Francesco con maraviglia e stupore di chiunque lo rimira* », *ibid.*, p. 8-9.

²⁵ « *Nel mezzo di così nobile fabrica, è in guisa di teatro un'amplissimo cortile, la sua figura è quadra, l'altezza è grande, il lavoro è maraviglioso, & appare chiuso da tre bande, & è da una sola quasi aperto* », *ibid.*, p. 9.

²⁶ « *... Tela [...] sopra il cortile [...]. Il più alto ballatoio haveva risplendente adornamento, e questo era un'ordine di lanteroni bianchi che facevano un candidissimo lume e scoprivano essere ripieno il corridore e le porte & le finestre che sopra rispondevano da un grandissima moltitudine di popoli* », *ibid.*.

²⁷ « *Sopra il cortile settanta angeli nudi di cinque braccia di grandezza con l'ale sopra le spalle e con dorati candellieri in mano* », *ibid.*, p. 10.

²⁸ Hélène Purkis, « La décoration de la salle et les rapports entre la scène et le public dans les mascarades et les intermèdes florentins (1539-1608) », in *Fêtes de la Renaissance*, t. III, *op. cit.*, p. 240.

²⁹ Leo Schrade, « Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello », in *ibid.*, p. 110.



Hors des flots de l'Adriatique et de l'Arno, [...] au son des instruments belliqueux, les Naïades et les Tritons chanteront [...] pour les heureux époux³⁰.

Ces nymphes des eaux, et la trompette du dieu de la mer par laquelle il est annoncé³¹, révèlent bien cette unité thématique. Les spectateurs assistaient ainsi à une succession de chars dans le *cortile* du Palais Pitti : d'abord celui d'Apollon, préparé par le comte Ulisse Bentivoglio³², partisan des Médicis³³, qui après une entrée glorieuse dans le *cortile*, rendait honneur à Bianca Cappello : « il s'arrêta devant l'estrade de la grande-duchesse³⁴ ». Il est important d'insister sur le fait qu'Ulisse Bentivoglio fut l'époux de Pellegrina Buonaventuri, d'abord fiancée à Piero Strozzi ; cette dernière était la fille unique de Bianca Cappello et de Piero Buonaventuri³⁵. Ensuite entrainé en scène « le char de la nuit qui venait remercier le grand-duc et la grande-duchesse [...] ayant voulu célébrer ainsi de magnifiques et somptueuses fêtes³⁷ ». Précisons que « ce divertissement dura 5 ou 6 heures³⁸ ».

« Tandis que chacun louait l'invention élaborée de la nuit, voici qu'entre dans la clôture la très belle déesse Vénus, belle lumière nocturne sur un très beau char triomphal, avec une multitude de ses Amours nus³⁹ ». Un hommage à la grande-duchesse fut rendu comme suit : « tandis que ce char faisait le tour de la place, quelques vers furent présentés à la grande-duchesse par un des Amours⁴⁰ ». Soulignons alors une association entre la mythologie et le pouvoir : d'une part, la beauté est à l'honneur et d'autre part, la pomme d'or offerte par Vénus à Bianca Cappello se métamorphose en couronne royale⁴¹. Par cette action, nous pouvons avancer que le titre de grande-duchesse est reconnu à Bianca Cappello, cela étant renforcé par des « Madrigaux du sig. Giovanbattista Strozzi & la musique du seigneur Piero Strozzi⁴² ». Des vers de Raffaello Gualterotti lui-même confirment la venue d'un nouveau char en forme de coquille,

tiré par deux hommes marins et conduit par une multitude de nymphes, de déesses et de dieux de la mer⁴³.

Le char suivant mettait en scène un « très grand dauphin dont la grandeur égalait la beauté [...]. Et le dauphin non seulement se déplaçait mais, comme s'il était vivant, il respirait clignant les yeux et ouvrant la bouche⁴⁴ ». Les effets créés devaient susciter émerveillement et

³⁰ « *L'onde fuor de l'Adria e d'Arno [...] / al suon di bellici istrumenti / Le Naïadi e i Tritoni alto cantarono [...] / A i fortunati sposi* », Giovanni Mario Verdizotti, *12 sonetti nelle nozze del sereniss. sig. D. Francesco de'Medici ad immortal memoria della serenissima signora di Venezia*, Venise, Domenico Farri, 1579, p. 2.

³¹ Edith Hamilton, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur, Marabout, 2005, p. 44.

³² Raffaello Gualterotti, *op. cit.*, p. 21-22.

³³ Heather L. Sale Holian, *art. cit.*, p. 31.

³⁴ « *Fermatosi rincontro al palco della Gran Duchessa* », Raffaello Gualterotti, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ Léo Schrade, *art. cit.*, p. 114. Dans les archives médicéennes, il semblerait que le nom de Virginia soit privilégié pour nommer leur fille, ce qui peut permettre d'éviter des confusions. Voir Heather L. Sale Holian, *art. cit.*, p. 31.

³⁷ « *Il carro della notte a ringraziare il serenissimo Gran Duca & la Gran Duchessa [...] havendo voluto celebrare cosi magnifiche e sontuose feste* », Raffaello Gualterotti, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ « *Qual passatempo duro 5 o 6 ore* », Agostino Lapini, *op. cit.*, p. 203.

³⁹ « *Mentre che ciascuno lodava la peregrina inventione della Notte, ecco entrare nello steccato la bellissima Dea Venere, bella luce notturna sopra un carro trionfale bellissimo, con una schiera de'suoi nudi Amori* », Raffaello Gualterotti, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰ « *Mentre che questo carro circondava la piazza furono presentati da'un Amore questi versi alla Gran Duchessa* », *ibid.*, p. 27-28.

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴² « *madrigali del sig. Giovanbattista Strozzi & la musica del signor Pierro Strozzi* », *ibid.*, p. 29.

⁴³ « *Tirata da due huomini aquatici e sospinta [...] da molte ninfe e dee e Dij del mare* », *ibid.*, p. 32.

⁴⁴ « *... grandissimo delfino & era pareggiata la grandezza della sua bellezza [...]. E' l delfino non solo si moveva ma come vivo spirava battendo gli occhi & aprendo la bocca* », *ibid.*, p. 37.



étonnement chez les spectateurs et les faire ainsi adhérer au spectacle. Derrière l'union de la mer Adriatique et de la mer Tyrrhénienne, le dauphin symbolisait l'alliance harmonieuse des cités de Venise et de Florence. Ensuite « suivait un triomphe tiré par deux colombes qui paraissaient voler sur les flots [...] au milieu duquel se trouvait Vénus qui tenait de la main droite un sceptre d'or et qui guidait Amour de la main gauche [...] ; elle resplendissait par sa couronne royale⁴⁵ ». Dans cette seconde apparition, Vénus était à nouveau associée à Bianca Cappello. En dernier lieu, il y avait aussi l'apparition sur scène du char de Mars⁴⁶, lequel était représenté par « le chevalier Ginori portant une armure blanche travaillée d'or ⁴⁷ ». Le poète Niccolo Oddi souligne que Francesco I de Médicis reçut de « Mars un cœur féroce et courageux⁴⁸ », ce qui permet de mettre en exergue le caractère combattif du grand-duc qui doit en effet prouver le bien-fondé de son union. C'est en ce sens que les poèmes ne relèvent pas de l'ornement, mais jouent un rôle véritable dans l'action qu'ils décrivent⁴⁹.

Ainsi « cette pompe maritime [...] rendit pompeux la place et le théâtre avoisinants⁵⁰ » préparant la scène pour les combats. Les juges annoncèrent les prix et le plus prestigieux fut décerné aux seigneurs siennois pour leur créativité⁵¹. A travers cette fête majeure donnée en l'honneur des nouveaux époux, c'est surtout Venise qui était célébrée afin de légitimer la nouvelle grande-duchesse. C'est en suscitant l'émerveillement des spectateurs par une métamorphose somptueuse du lieu que Francesco I releva ce défi. Le poète Verdizotti parle alors « de la route de l'immortalité qui s'ouvre⁵² », confirmée par les vers de Niccolo Oddi qui rendent hommage au couple grand-ducal :

Aujourd'hui, l'Italie, l'Espagne et l'Europe toute entière se consacrent à
votre louange et à votre honneur⁵³.

C'est donc aussi par la poésie, qui précède en quelque sorte le réel, que prend forme la résonance européenne de ces noces.

La puissance politique qui s'exerce : l'exemple des intermèdes de 1586 et de 1589

Les intermèdes pour les noces de 1586 et 1589 peuvent être mis en relation d'abord par le lieu commun de leur représentation, à savoir le théâtre des Offices.

Virginie de Médicis, née le 29 mai 1568 de l'union du grand-duc Cosme I^{er} et de Camilla Martelli, était ainsi la demi-sœur de Francesco et de Ferdinand de Médicis. Elle fut promise dans un premier temps à Francesco Sforza di Santa Fiora, fils du Comte Mario, général des *fanterie* toscanes ; mais le contrat de noces se révéla infructueux et fut annulé le 7 décembre 1583⁵⁴. C'est finalement Ferdinand de Médicis, alors cardinal et proche de Luigi d'Este, qui conclut le mariage de Virginie de Médicis et de Cesare d'Este, avec la participation d'Alfonso d'Este, marquis de Montecchio et père de ce dernier⁵⁵. Nous sommes le 6 février

⁴⁵ « Seguiva un trionfo tirato da due colombe che parevano volare sopra l'onde [...] nel mezo di cui era Venere [...] che reggeva con la destra un scettro d'oro, con la sinistra guidava Amore ; [...] ella risplendeva per la regale corona », *ibid.*, p. 40-41.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁷ « Il Signor Cavalier Ginori armato di armadura bianca lavorata d'oro », *ibid.*, p. 45.

⁴⁸ Il reçut de « Marte un feroce, e coraglioso core », Niccolo Oddi, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ Leo Schrade, art. cit., p. 131.

⁵⁰ « Questa marittima pompa [...] fece pomposo il campo e'l circostante teatro », Raffaello Gualterrotti, *op. cit.*, p. 49.

⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

⁵² « ... de l'immortalità s'aprir la strada », Giovanni Mario Verdizotti, *op. cit.*, p. 5.

⁵³ « Hoggi Italia & Spagna e tutta insieme / Consacra Europa à vostra lode e honore », Niccolo Oddi, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Simone Fortuna, *op. cit.*, p. 19 (note 1).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19. « Si farà lo sponzalizio nella cappella del Gran Duca col mezzo del cardinale di Firenze, privatamente » *ibid.*, p. 10.



1586 : la cérémonie de l'anneau eut lieu et le mariage fut scellé de façon privée avec comme témoins Maffio Venier, évêque de Volterra, Maffeo de'Bardi, évêque de Chiusi et Ottavio Abbioso, en lien avec l'évêque de Pistoia⁵⁷.

La convergence des sources permet d'avancer que la comédie de l'*Amico Fido* et ses intermèdes, réalisés par le comte Giovanni de'Bardi de Vernio, gentilhomme florentin, occupent une place centrale dans la célébration de cet événement nuptial. Ce spectacle théâtral fut donné au sein du théâtre Médicis, œuvre du célèbre Buontalenti, qui permit par ailleurs grâce aux scènes en perspective et aux machineries de rendre merveilleux les intermèdes, mis en musique par le même Giovanni de'Bardi da Vernio⁵⁸.

Penchons-nous sur un extrait du *Diario* de Settmani, conservé à l'Archivio di Stato di Firenze référencé dans la description de Simone Fortuna et sur le compte-rendu précis de Bastiano de' Rossi pour saisir pleinement l'importance de ces intermèdes en regard du pouvoir médicéen. Ce dernier était un juriste érudit florentin très actif au sein de l'*Accademia della Crusca*, cercle d'humanistes florentins. Considéré comme la « caution érudite du prince⁵⁹ », il était chargé des relations officielles des festivités à la cour des Médicis et parmi elles, celles de 1586 et de 1589. Dans son *Diario*, Settmani accorde de l'importance à la métamorphose du lieu dans lequel la comédie et les intermèdes sont représentés :

Le 16 février 1585 [style florentin], le dimanche de carnaval, fut récitée une très belle comédie dans le salon qui était sous l'édifice des nouveaux magistrats qui, pour de nombreux mois, était très richement décoré et peint, avec de nombreux gradins autour et avec une vaste avant-scène, ornée d'une très belle et très ingénieuse perspective à la tête du salon. Et sur la dite perspective, on voyait dans un grand écu l'arme de la maison Médicis unie à celle de la maison d'Este⁶⁰.

Rappelons ici une date majeure dans l'histoire des spectacles florentins, celle du 6 février 1586 car elle marque la naissance du premier théâtre permanent, construit sur la volonté de Cosme I^{er}, à l'intérieur des Offices, par Bernardo Buontalenti. Par cette entreprise, Cosme voulait apparaître comme un mécène à part entière et souhaitait que la puissance florentine soit admirée des autres États européens. Ainsi, le théâtre Médicis des Offices était un véritable théâtre de cour, destiné à une élite. En raison de l'inauguration de ce nouveau lieu de spectacle, on comprend mieux pourquoi Settmani précise dans son *Diario* que le grand-duc fait preuve de prudence en inspectant et en sécurisant les lieux dans lesquels le spectacle doit se produire :

Mais avant que la dite comédie ne commence, le grand-duc alla personnellement à l'étage au-dessous dans toutes les résidences des magistrats, qui sont sous la dite salle, [...] pour s'assurer [...] que pendant que la comédie se déroulait on ne jouerait pas de mauvais tour sous la dite salle [...]; ayant donc tout inspecté, il fit fermer les portes

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21 (note 13).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹ *La Pellegrina et les intermèdes, Florence 1589*, présentés et traduits par Anne Surgers, Vijon, Éditions Lampsaque, coll. Le Studiolo-Essais, 2009, p. 16.

⁶⁰ « *Addi 16 di febbraio 1585, domenica del carnevale, fu recitata una bellissima commedia nel salone ch'era sopra la fabbrica de' nuovi magistrati, che per ispazio di molti mesi innanzi era stato molto riccamente acconcio e dipinto con molti gradi intorno e con ampio proscenio, ornate di una bellissima e molta ingegnosa prospettiva in testa di detto salone. E sopra la detta prospettiva si vedeva in un gran scudo, congiunte insieme, l'arme della casa de' Medici con quella della casa da Este* » (Simone Fortuna, *op. cit.*, p. 22, note 1).



devant lesquelles étaient placés des gardes et il retourna au-dessus dans la dite salle⁶¹.

Il est intéressant de souligner que se renforce le contrôle du pouvoir sur les lieux dans lesquels les festivités se déroulent. Cela est peu mis en exergue dans les descriptions d'autres fêtes et montre ainsi la présence opérante du prince dans l'organisation spectaculaire.

La représentation des intermèdes de la *Pellegrina*, comédie de Girolamo Bargagli, le 2 mai 1589, fondamentale pour l'histoire du théâtre et de la scénographie florentine comprend six intermèdes de Giovanni de'Bardi qui furent représentés sur la scène conçue par Bernardo Buontalenti au théâtre des Offices⁶². La scène fixe sur laquelle se déroulait la comédie alternait avec des scènes temporaires⁶³ ce qui renvoie à la fois à un pouvoir confirmé et à un pouvoir sans cesse en quête de perfection. Peut-être pouvons-nous avancer que la nature de la scène permet cette rencontre entre l'espace réel et l'espace rêvé afin de conquérir le spectateur. S'arrêter sur ce lieu de représentation est par conséquent nécessaire. Bernardo Buontalenti a en effet réalisé une œuvre originale et moderne tout en gardant une scène fonctionnelle⁶⁴. L'architecte a reproduit quasiment à l'identique la structure du théâtre provisoire de Vasari avec la scène entourée de gradins et la place du prince surélevée au centre du parterre, la principale différence étant l'inclinaison du plancher du parterre en direction de la scène ; l'ensemble de l'aménagement avait pour objectif de rendre plus visibles les effets spéciaux créés sur scène, notamment l'ouverture des trappes dans le plancher⁶⁵. Ainsi, la reprise de la structure provisoire du théâtre du Salon des Cinq Cents s'avère symbolique en ce sens qu'elle s'insère bien dans le processus de construction du pouvoir. En effet, la théâtralisation de l'idéologie médicéenne se poursuit d'un théâtre à l'autre en se perfectionnant : la permanence du théâtre comme signe d'un pouvoir établi, où la place du prince déjà centrale se veut dominante, témoigne bien d'une assise du pouvoir.

Les intermèdes de 1586 et de 1589 peuvent surtout être mis en exergue du fait de la mise en scène d'un véritable panthéon olympien. A la lecture de ce dernier, les intermèdes font sens en associant un ordre idéal à la réalité politique médicéenne. C'est notamment par leur caractère encomiastique que l'on assiste à la louange des Médicis. Cette affiliation médicéenne au monde de l'Olympe est justifiée par la célébration des noces de Virginie de Médicis et de Cesare d'Este d'une part, et de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, d'autre part.

On peut noter qu'au décor urbain et aux effets produits sur scène était aussi associée la luxuriance végétale en 1586. Afin de comprendre le lien entre ce décor végétal et les intermèdes florentins, nous pouvons souligner que cette abondance de la nature, représentée sur scène par « un merveilleux décor imitant le Printemps⁶⁶ », est contrebalancée par le gouvernement des Médicis, assuré par la présence de dieux et de vertus allégorisées⁶⁷. Ajoutons qu'une synthèse des arts permet de soutenir le discours politique des intermèdes. En effet, on peut noter une correspondance certaine entre les divinités et les vertus peintes et mises en scène. Ainsi, « il y avait huit ovales et huit figures peintes à l'intérieur [...] : Jupiter, Junon, Mars, Vulcain, Cérés,

⁶¹ « *Ma prima che alla detta commedia fosse dato principio, ando il Gran Duca personalmente da basso in tutte le residenze de' Magistrati, che sono sotto alla detta sala [...] per assicurarsi [...] che mentre si recitava la commedia non gli fosse fatto sotto alla detta sala una mina ; [...] egli adunque, veduto il tutto, fece diligentemente serrare e poste le guardie alle porte, se ne ritorno in detta sala* », *ibid.*, p. 22 (note 16).

⁶² Giovanna Gaeta Bertela et Annamaria Petrioli Tofani, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II : mostra di disegni e incisioni: catalogo*, Florence, Olschki, coll. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1969, p. 72.

⁶³ Ludovico Zorzi, Mario Fabbri et Annamaria Petrioli-Tofani, *Il luogo teatrale a Firenze : Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Milan, Electa editrice, coll. Spettacolo e musica nella Firenze medicea, 1975, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 105-106.

⁶⁵ Dorothée Marciak, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁶ « *Uno meraviglioso apparato imitante la Primavera* », Simone Fortuna, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ Dorothée Marciak, *op. cit.*, p. 236.



Proserpine, Cupidon et Pomone⁶⁸ » ; de même, « étaient peintes des figures de cinq bras de haut [...] qui [...] sortaient des fenêtres pour voir [...] ce si grandiose spectacle. Les figures [...] étaient : Apollon, Mercure, Bacchus, Hyménée, le Bonheur, la Beauté, la Gaieté et l'Allégresse⁶⁹ ». Les six intermèdes musicaux sont quant à eux unis par leur caractère élogieux qui se traduit par les dons offerts par les dieux de l'Olympe aux Médicis en signe de gratitude concernant le nouvel âge d'or⁷⁰. La rhétorique de l'âge d'or⁷¹ transparaît ainsi clairement sur scène. Le sixième intermède marque la fin du spectacle par l'entrée en scène de « bergers et de bergères toscans⁷² » chantant le ravissement de l'âge d'or retrouvé. Ainsi l'Assemblée des dieux délivre sur le théâtre un discours élogieux aux époux en prenant le public à témoin⁷³.

Pour saisir pleinement le tournant majeur que représente la célébration des noces du grand-duc Ferdinand I^{er} de Médicis et de Christine de Lorraine en 1589, nous nous pencherons sur les intermèdes de la *Pellegrina*, au nombre de six, conçus par Giovanni Bardi et Ottavio Rinuccini et mis en musique par le même Giovanni Bardi, Cavalieri, Marenzio, Malvezzi et Caccini. Buontalenti était précisément chargé de rénover l'ornementation de la salle, de la scène, des costumes et des machines pour les intermèdes. Il joua en effet un rôle majeur dans l'évolution des fêtes de cour de la Renaissance en recréant la scène à l'antique⁷⁴. Cependant, Bastiano de' Rossi souligne que ce théâtre n'est pas seulement une reconstitution de la gloire romaine mais une nouvelle démonstration de la magnificence princière⁷⁵. Cela montre bien que les hommes de la Renaissance imitent mais aussi dépassent l'héritage antique en l'adaptant aux nouvelles exigences du pouvoir en place.

Par ailleurs, nous pouvons souligner que l'innovation majeure concernant les intermèdes se traduisait par une plus grande unité thématique⁷⁶ : ce progrès spectaculaire devait avoir des répercussions sur le pouvoir. Ces intermèdes qui avaient des caractères scéniques propres ont pu être retranscrits grâce à des témoignages figuratifs abondants⁷⁷. Ainsi, à l'ouverture du rideau, sur lequel était représentée la perspective de Rome, on voyait à l'avant-scène un temple dorique et une nuée qui descendait. Figurait également l'Harmonie chantant la louange des époux⁷⁸.

C'est dans ce contexte qu'apparaît le premier intermède intitulé l'Harmonie des sphères. Cela renvoie au mythe eschatologique et cosmologique de l'Harmonie du Monde et de la Musique des sphères qui est associée à l'idée d'un ordre immuable dans les écrits de Platon, que le platonisme et le néo-platonisme ont transmis au platonisme chrétien de la Renaissance⁷⁹. C'est ainsi que les hommes de la Renaissance pensaient trouver dans le corpus

⁶⁸ « *Otto furon gli ovati e le figure dentro dipintevi [...] : Giove, Giunone, Marte, Vulcano, Cerere, Proserpina, Cupidon e Pomona* », Bastiano De' Rossi, *Descrizione del magnificentiss. apparato e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia l'Amico Fido di Giovanni de Bardi rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze dell'illustrissimi ed eccellentiss. signori il signor Don Cesare d'Este et la signora Virginia de' Medici*, Florence, Marescotti, 1585, p. 10.

⁶⁹ « *Erano dipinte figure d'altezza di braccia cinque [...] che [...] uscissero delle dette finestre per veder [...] questo così solenne spettacolo. Le figure [...] furono questi : Apollo, Mercurio, Baccho, Imineo, Felicità, Bellezza, Gioiosa, Allegrezza* », *ibid.*.

⁷⁰ Dorothée Marciak, *op. cit.*, p. 236.

⁷¹ Frances A. Yates, *Astrée le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, traduit par J-Y. Pouilloux et A. Huraut, Paris, Belin, coll. Littérature et politique, 1989.

⁷² « *I Pastori e le Pastorelle Toscane* », Bastiano De' Rossi, *op. cit.*, p. 10.

⁷³ Dorothée Marciak, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁴ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650), Art et Pouvoir*, traduit par Bruno Cocquio, Arles, Solin, 1991, p. 254-255.

⁷⁵ Cesare Molinari, « *Delle nozze medicee e dei loro cronisti* », *Il teatro dei Medici, Quaderni di teatro*, année II, 7, 1980, p. 25.

⁷⁶ Roy Strong, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁷ Ludovico Zorzi, Mario Fabbri et Annamaria Petrioli-Tofani, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁸ Jean Jacquot, « *Les fêtes de Florence (1589). Quelques aspects de leur mise en scène* », *Theatre Research*, t. III, n°6, 1961, p. 170.

⁷⁹ Hélène Leclerc, « *Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance, l'harmonie du monde, incantation et symbolisme* », *Revue d'histoire du théâtre*, 1952, 2^{ème} série, XI année, p. 109.



platonicien leur idéal et donner un nouvel élan à l'âge d'or de la sagesse par les noces harmonieuses de la poésie et de la musique⁸⁰.

Dès lors tout en donnant une nouvelle ouverture vers la France – Christine de Lorraine étant la petite-fille de Catherine de Médicis – c'est à l'âge d'or du pouvoir médicéen sous Cosme I^{er} qu'aspire le grand-duc Ferdinand I^{er} en scellant ces noces. C'est donc à un public cultivé que s'adressait cet intermède dont le décor représentait une nuit étoilée et des nuages. On voyait descendre dix sirènes qui rendaient hommage au couple ducal en chantant. Les nouveaux époux étaient associés à Minerve, déesse protectrice de la cité, et à Alcide. Les sirènes étaient là pour guider les sphères célestes. Puis le ciel s'ouvrait en trois endroits sur une nouvelle symphonie. Apparaissaient ainsi sur des nuées la Nécessité et les trois Parques au centre, et, sur les côtés, les sept planètes et Astrée⁸¹. Puis les sirènes remontaient lentement vers le ciel en alternant leur chant avec celui des Parques⁸⁴. Cela signalait la fin du premier intermède.

Le second intermède est marqué par la rivalité des Piérides et des Muses. Ces dernières permettaient de rendre hommage aux arts et en particulier à la poésie, à la musique et au théâtre. Ainsi, cette référence aux déesses de la Concorde permettait de rappeler au public les fondements de la politique culturelle menée par le grand-duc, dans un souci de continuité dynastique. Ferdinand I^{er} apparaissait alors comme un vrai prince de la Renaissance, participant au retour de cette approche morale et religieuse de la Musique dans son sens universel⁸⁵, incarnée par les Muses. Au XVI^e siècle, une importance particulière était en outre accordée à l'union de la musique et de la poésie : c'est dans une perspective festive que cette synthèse des arts était alors imaginée⁸⁶. On assistait aussi à une métamorphose de la scène en jardin. Cela est cependant controversé car, comme le souligne Jean Jacquot, le dessin de Buontalenti indique une scène de rochers et se démarque ainsi de la description de Bastiano de' Rossi et de la gravure d'Alfiano qui laissent apparaître l'intermède dans un jardin ; il précise en outre que, si dans son dessin, Buontalenti fait bien apparaître les deux groupes rivaux dans leur combat musical, il occulte la présence de grottes ; le décor de scène reste donc incertain⁸⁷. En toile de fond, on percevait aussi des chants d'oiseaux et une symphonie et on pouvait voir un mont portant seize nymphes et deux grottes : à droite, celle des Piérides et à gauche, celle des Muses. Les Piérides, ayant été vaincues, étaient transformées en pies par les Muses. Nous pouvons établir un lien avec le troisième intermède afin de montrer que les fêtes de la Renaissance pouvaient mettre en scène les dieux soit comme des « compagnons de festivités », apaisant les peines humaines, soit comme une « imitation de la vie divine » ; ces deux possibilités faisaient respectivement référence au concept de fête chez Platon et à son évolution chez les néo-platoniciens⁸⁸.

C'est dans la perspective de cette évolution, qu'apparaît le troisième intermède représentant le combat d'Apollon avec le dragon. Ce dernier, ayant pour fonction de présider le chœur de la maturité⁸⁹ – c'est-à-dire des hommes mûrs –, représentait le pouvoir bien établi de Ferdinand I^{er}. Apollon, fondateur de la musique et de la médecine, est par ailleurs associé au soleil qui désigne symboliquement le pouvoir. Le décor de cet intermède semble être une forêt

⁸⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁸¹ Jean Jacquot, art. cit., p. 170. Astrée, fille de Zeus et de Thémis, vécut sur terre en bienfaitrice des hommes pendant l'âge d'or. Quand cette époque prit fin, elle devint la constellation de la vierge et prit place parmi les étoiles. Voir Edith Hamilton, *op. cit.*, p. 401. Les Parques, selon Hésiode, distribuaient aux hommes dès leur naissance tout le bonheur et le malheur que la vie leur réservait : voir *ibid.*, p. 50 et 427.

⁸⁴ Girolamo Bargagli, *La comedia della Pellegrina e i suoi intermedi (1589)*, in Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milan, Remo Sandron, 1904, p. 5.

⁸⁵ Hélène Leclerc, art. cit., p. 110.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁷ Jean Jacquot, art. cit., p. 171.

⁸⁸ Hélène Leclerc, art. cit., p. 113.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 112.



avec une caverne au fond⁹⁰. Des hommes et des femmes implorent Apollon face à la terreur semée par le serpent. Les spectateurs assistaient donc au combat entre Apollon et le dragon. Le peuple de Delphes, qui avait demandé de l'aide à Apollon, chantait la gloire de ce dernier⁹¹. Si comme Cicéron l'affirme « Dieu est à l'univers ce que l'homme d'État est à la cité⁹² », si les neuf Muses confèrent une harmonie aux cieux par la musique et la mélodie, si Apollon est assimilé à Dieu⁹³, on peut aisément penser que Ferdinand I^{er} vise à faire régner l'harmonie sur la cité florentine. C'est en ce sens que les concepteurs des fêtes, et notamment les poètes, se sont souvent inspirés de l'Harmonie du monde pour élaborer un modèle de gouvernement destiné aux princes afin d'établir le passage de l'harmonie céleste à l'harmonie des États⁹⁴. Ils sont donc au service de la rhétorique du prince.

Le quatrième intermède est consacré à l'apparition des démons célestes et infernaux. Le thème de la discorde est au centre de cet intermède. Une magicienne invoque les puissances infernales⁹⁵. Les noces de Ferdinand I^{er} et de Christine de Lorraine seront le fruit d'un nouvel âge d'or grâce aux bons esprits qui feront taire les démons⁹⁶. Ici encore on voit l'empreinte du mythe de l'harmonie du monde qui donne à ces noces une légitimité certaine.

Le cinquième intermède était destiné à Arion⁹⁷, poète dans la mythologie. La scène représentait un tableau maritime avec des rochers. Amphitrite, femme de Poséidon, était dans une conque tirée par deux dauphins et accompagnée de nymphes. La déesse chantait en alternance avec les nymphes pour rendre hommage aux époux⁹⁸. Puis apparaissait sur scène une galère et ses quarante hommes d'équipage. Arion demanda aux marins de chanter une dernière fois avant de mourir ; il chanta puis les marins le jetèrent par-dessus bord mais il fut sauvé par un dauphin. Ce poète lyrique rend hommage à la musique, véritable âme du monde. Nous pouvons ainsi avancer qu'une des originalités des intermèdes de 1589 réside dans la place qu'ils occupent dans la *riforma melodrammatica*⁹⁹. Prolongation des travaux de la *camerata* qui mettent l'accent sur le répertoire vocal profane en langue courante¹⁰⁰, les intermèdes de 1589 font de la musique un véritable langage.

Tous les thèmes du spectacle trouvaient leur conclusion dans le sixième intermède. Le décor représentait le ciel à l'aurore. Des dieux apparaissaient et parmi eux, Jupiter, qui envoya sur terre le rythme et l'harmonie pour soulager les tourments de l'homme grâce au chant et à la danse. On pouvait voir également l'entrée de couples pastoraux qui exécutaient un ballet à la gloire des époux¹⁰¹.

Les intermèdes de la *Pellegrina* sont le point d'orgue des festivités données à l'occasion du mariage de Ferdinand I^{er} de Médicis. Le théâtre comme instrument de gouvernement ressort nettement de ces intermèdes. En effet, ces derniers, fondamentaux dans l'histoire du théâtre et du lieu théâtral, précisent aussi la nouvelle orientation politique du règne en cette fin d'époque maniériste, marquée non seulement par la volonté d'œuvrer en faveur de la magnificence médicéenne en gagnant la société de cour par une mise en scène savante mais encore par la poursuite d'une politique d'harmonie dans le cadre de l'Europe¹⁰². Le pouvoir est donc confirmé sous Ferdinand I^{er} ce qui permet de lui donner un nouveau souffle.

⁹⁰ Jean Jacquot, art. cit., p. 171.

⁹¹ Roy Strong, *op. cit.*, p. 250.

⁹² Hélène Leclerc, art. cit., p. 115.

⁹³ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁵ Girolamo, Bargagli, *op. cit.*, p. 6-7.

⁹⁶ Jean Jacquot, art. cit., p. 172.

⁹⁷ Girolamo, Bargagli, *op. cit.*, p. 7-8.

⁹⁸ Jean Jacquot, art. cit., p. 172.

⁹⁹ *La Pellegrina*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰¹ Girolamo Bargagli, *op. cit.*, p. 8-10.

¹⁰² Roy Strong, *op. cit.*, p. 242, 252 et 254.



Parallèlement à cette imbrication des lieux politiques et des lieux de fête, nous sommes en présence de véritables lieux de diffusion de l'image princière et de savoirs de cour.

DES LIEUX DE DIFFUSION DU MESSAGE POLITIQUE MEDICEEN ET DE SAVOIRS DE COUR

Adaptation des espaces palatiaux à la fête de cour

La scène urbaine, commune aux représentations de 1539, 1579 et 1586, a une double fonction : celle d'exalter le pouvoir par l'étendue territoriale princière et celle d'émerveiller le spectateur en lui permettant de s'identifier au lieu et donc au message politique attendant.

Ainsi, si le *cortile* du Palais Médicis, par essence, donne autorité aux fêtes qui s'y déroulent, on assiste parallèlement à une sorte de réalité spectaculaire comme le souligne Vasari dans la vie d'Aristotile da Sangallo :

Aristotile fit dans la grande cour du palais Médicis, où est la fontaine, un décor représentant Pise. On ne peut imaginer arrangement plus varié de portes et de fenêtres, ni façades de palais montrant plus d'originalité et d'imagination, ni perspectives de rues et de lointains mieux réussies selon les règles du genre. On y voyait la tour penchée de la cathédrale, la coupole du baptistère rond de Saint-Jean et d'autres monuments de la ville. [...] Il ménagea en outre, avec beaucoup de talent, derrière les maisons du décor, une lanterne de bois qui se déplaçait suivant un arc, avec un soleil haut d'une brasse, fait d'une boule de cristal pleine d'eau pure placée devant deux torches allumées qui la faisaient resplendir et qui illuminaient le plafond et la perspective de la scène, au point qu'on croyait voir le vrai soleil. Il était entouré de rayons d'or qui couvraient le rideau, et un petit treuil permettait de le déplacer progressivement, de sorte qu'au début de la pièce, il paraissait se lever, montait jusqu'au milieu de l'arc, puis redescendait pour se coucher à la fin de la comédie¹⁰³.

Cette comédie en cinq actes a pour dessein essentiel de convaincre et d'exalter le pouvoir comme on peut le voir au travers du décor de scène marqué par la personnification de villes toscanes, véritables miroirs de l'étendue territoriale de l'autorité princière. La fidélité de la cité florentine et des territoires toscans placés sous l'autorité ducale, comme Pise, est en outre soulignée par ces vers :

Vous saintes Muses dévouées à ce ciel, toutes enflammées d'amour divin, chantez, heureuses, avec de douces notes, d'un cœur sincère, le sacré Hyménée¹⁰⁴.

En gagnant la faveur de ces territoires, Cosme I^{er} souhaitait soutenir une certaine autonomie locale – seule la cité de Lucques échappa au contrôle du duc – et établir sa souveraineté¹⁰⁵.

En outre, les décors, comme cette « scène fixe¹⁰⁶ » représentant la ville de Pise, mêlés aux performances techniques telles que l'illumination de la scène, rendaient le pouvoir plus

¹⁰³ Giorgio Vasari, (Vie de) Aristotile da Sangallo, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, présentées et traduites par André Chastel, Arles, Actes Sud, 2005, vol. II, livre VIII, p. 256.

¹⁰⁴ « *Voi sante muse in questa al Ciel'devote, / Tutte infiammate di divino Amore, / Il sacrato Hymeneo con dolci note / Cantate liete con sincero Core* », Pierfrancesco Giambullari, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 19 et p. 84.

¹⁰⁶ Ludovico Zorzi, *art.cit.*, p. 31.



réel. En effet, permettre aux spectateurs de s'identifier à ce décor de scène donnait autorité aux idées que souhaitait transmettre le prince à travers la représentation théâtrale¹⁰⁷. Nous pouvons ainsi associer la représentation du soleil à l'ascension du duc Cosme I^{er}. Le soleil métaphorisé comme « l'œil du monde » par le pythagoricien Archytas de Tarente ou comme « cœur du monde » par Plutarque¹⁰⁸ illustre la puissance médicéenne en construction : Cosme I^{er} domine sa cité et le domaine florentin en expansion tout en rayonnant à l'échelle européenne. Au sujet des décors, ajoutons que

c'était sur l'ordre de Tribolo que fut créé par Aristotile da Sangallo le merveilleux décor en perspective pour la comédie que l'on récita à cette occasion [...]. Pour les intermèdes du spectacle, conçus par Giovanbattista Strozzi [...], Tribolo conçut avec beaucoup d'invention les plus beaux costumes, chaussures, coiffures et autres pièces de vêtements qu'il est possible d'imaginer¹⁰⁹.

Pour les noces de 1579, l'union entre Venise et Florence, que le poète Giovanni Mario Verdizotti évoque par l'expression « Deux peuples en un¹¹⁰ », était consolidée par une personnification de l'Adriatique et de la Toscane :

L'Adriatique était représentée par Monsieur Ruberto Dati, jeune-homme de quatorze ans : son habit était fait de tissu d'or et, les décors, d'or et de pierres précieuses [...], et la personnification de l'Adriatique était signifiée par une barrette décorée et garnie de nombreuses pierres précieuses, similaire à celle que portait seulement le Doge à Venise, le livre ouvert [...] et le sceptre à l'extrémité duquel il y avait un lion doré¹¹¹.

De même, « non moins ornée était la Toscane représentée par Monsieur Giannozzo Ridolfi âgé de quinze ans [...]. Il portait une couronne royale, et sur ses cheveux blonds déployés, des fleurs nombreuses et variées ; et tandis que l'autre [la personnification de l'Adriatique] avait un livre, celle-ci [la personnification de la Toscane] avait une balle bleue turquoise avec les trois lys¹¹² ».

La représentation de la cité florentine lors du spectacle de 1586 permettait aux spectateurs d'adhérer de façon plus aisée au divertissement en raison d'une reconnaissance des lieux urbains. Ainsi,

on pouvait reconnaître les édifices les plus magnifiques de notre ville très embellie [...]. Il y avait [...] l'édifice du temple de Santa Maria del Fiore avec sa coupole [...]; on voyait son campanile en marbre [...]; on voyait le nouvel édifice des dits magistrats [...]; on voyait le palais de son Altesse avec son miraculeux campanile : la magnifique loge, que

¹⁰⁷ Cesare Molinari, « Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle », in Jean Jacquot (dir.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Actes du Colloque tenu à Royaumont 22-27 mars 1963, Paris, CNRS, coll. Le Chœur des Muses, 1964, p. 65

¹⁰⁸ Hélène Leclerc, art.cit., p. 116.

¹⁰⁹ Giorgio Vasari, *Vie de Tribolo*, op. cit., vol. II, livre VII, p. 355.

¹¹⁰ « *Due popoli ad uno* », Giovanni Mario Verdizotti, op. cit., p. 2.

¹¹¹ « *L'Adria era Messer Ruberto Dati giovinetto di quattordici anni: l'habito era di teletta d'oro & gli adornenti d'oro e di gioie pretiose [...] e che la fusse d'Adria lo dimostrava un berrettone di molte gioie ornato e pieno, simile a quello che suole in Venetia portare il Doge, e'l libro aperto [...] & lo scettro, nella cui sommità era il dorato Leone* », Raffaello Gualterotti, op. cit., p. 44.

¹¹² « *Non meno ornata era la Toscana, che era Messer Giannozzo Ridolfi di quindici anni [...]. Haveva un regal corona e sopra i biondi capelli sparsi molte & diverse sorte di variati fiori ; e dove quell'altra [la personnification de l'Adriatique] haveva un libro, quella [la personnification de la Toscane] una palla turchina con tre gigli* », *ibid.*, p. 44.



nous appelons des Pisani, *il canto degli Antellesi*, et toutes les autres habitations qui sont autour de la grande place ducale. [...] On voyait la vénérable église de Santa Maria Novella avec sa place¹¹³.

Bastiano de' Rossi souligne par ailleurs la parfaite imitation de la réalité ainsi opérée : « se voyaient dans le décor ces édifices avec leurs fenêtres, leurs portes, leurs jardins si bien représentés, si bien décorés avec tant de soin et imités avec ces artifices avec tant d'excellence, que l'œil ne pouvait s'en lasser¹¹⁴ ». Cette scène urbaine devait permettre au prince de rassurer le peuple, alors dans un espace familier, afin de rendre le message politique plus réel. Le déchiffrement de ce dernier permet d'avancer que « connaître, c'est un peu reconnaître¹¹⁵ ». Cette réalité se doublait aussi d'un décor plus fictif qui rendait « les spectateurs stupéfaits¹¹⁶ » : « on vit le Ciel [...] apparaître dans l'Aurore¹¹⁷ ».

Le *cortile* du palais Médicis est également investi par la fête au travers de peintures murales. Ainsi, nous pouvons voir que l'espace réservé aux spectateurs comprenait une série de tableaux destinés à afficher les victoires médicéennes et les alliances passées avec les dynasties européennes. Nous pouvons prendre l'exemple du « troisième tableau, peint par Pierfrancesco di Jacopo di Sandro, qui représentait la visite du pape Léon X à Florence, porté par ses concitoyens sous un dais ; l'emblème était un bras droit et les armoiries celles du duc Julien, c'est-à-dire Médicis et Savoie¹¹⁸ ». Il s'agit ici de rappeler un temps fort de la dynastie médicéenne, à savoir la restauration de son pouvoir sur la cité florentine par le renouveau festif qu'elle permit avec notamment les noces de Julien de Médicis, duc de Nemours, et de Philiberte de Savoie. Nous pouvons ajouter que le pape Léon X était le symbole d'un triomphe local¹¹⁹ pour les Médicis. Toujours dans cet espace réservé aux spectateurs mais sur le mur en face, on pouvait voir le tableau du vénitien Battista Franco qui représentait « le duc Cosme investi par l'empereur de la puissance ducale [...] les armes de la frise étaient celles des Médicis et de Tolède¹²⁰ ». Cette peinture traduisait une étape majeure dans la quête de légitimité menée par Cosme I^{er}. Rappelons aussi que l'approbation impériale pour les noces de 1539 fut transmise à l'ambassadeur florentin à la cour espagnole et impériale, Giovanni Bandini, en novembre 1538¹²¹. On comprend ainsi qu'un des desseins majeurs de Cosme I^{er} dans la célébration de ces noces était d'affirmer sa fidélité à l'empereur. Par ces représentations picturales, les Médicis avaient la volonté d'affirmer leur pouvoir et leur puissance aux yeux de la sphère cultivée florentine. Les liens avec l'Empire étaient ainsi mis en valeur. De façon plus globale, l'architecture palatiale permet une mise en exergue de l'image princière au travers des scènes peintes.

¹¹³ « Si riconoscevano molti de' più stupendi edifici della fioritissima città nostra [...]. Era il [...] edificio del tempio di Santa Maria del Fiore, con la sua cupola [...] ; si vedeva il suo campanil del marmo [...] ; si vedeva la novella fabbrica detta de' magistrati [...] ; si vedeva il Palagio di sua Altezza col miracoloso suo campanile : la magnifica loggia, che noi diciamo de' Pisani, il canto degli Antellesi, e tutte l'altre abitanze, che sono intorno alla gran piazza ducale [...]. Si vedeva la venerabil Chiesa di Santa Maria Novella, con la sua piazza », Bastiano De' Rossi, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁴ « Vedevansi dall'apparato quegli edifici con le lor finestre, con le lor porte, co'lor giardini, si ben fatti, si bene adorni, con tanta diligenza, e con tanta eccellenza imitati da quegli artefici, che l'occhio non se ne poteva saziare » (*ibid.*, p. 13).

¹¹⁵ Christian Jouhaud, « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris », in Roger Chartier (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 394.

¹¹⁶ « ... i riguardanti attoniti », Raffaello Gualterotti, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷ « Si vede nel cielo [...] nell'Aurora apparire », *ibid.*

¹¹⁸ Giorgio Vasari, *Vie d'Aristotile da Sangallo*, *op. cit.*, vol. II, livre VIII, p. 257.

¹¹⁹ Andrew C. Minor et Bonner Mitchell, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁰ Giorgio Vasari, *Vie de Aristotile da Sangallo*, *op. cit.*, vol. II, livre VIII, p. 258.

¹²¹ Andrew C. Minor et Bonner Mitchell *op. cit.*, p. 19.



Si la comédie d'Antonio Landi, accompagnée des intermèdes de Giovanbattista Strozzi, engageait une thématique en faveur de la diffusion de l'image du Prince et de son pouvoir, la mise en valeur de ce *cortile*, défini à Florence par Michelozzo au palais Médicis, a eu une importance décisive dans l'expansion du théâtre entre 1470 et 1540-1550¹²². Antonio Landi, né à Florence en 1506 et issu d'une famille noble, était un ami de Giovanbattista Strozzi avec qui il avait étudié à Padoue ; la production du *commodo* marque l'apogée de sa carrière littéraire¹²³. Dès le début de la pièce, il y a une volonté d'associer les spectateurs à la mise en scène, le monologue étant souvent utilisé au théâtre pour fournir des informations supplémentaires au public. Cela s'opérant sous le regard du prince, nous pouvons en déduire qu'il s'agit bien d'une volonté grand-ducale de placer les spectateurs dans une position de témoins des événements mis en scène.

Parmi les décors de 1579, il y avait enfin une « grotte [...] et de certaines loges, on voyait la mer très bien dépeinte¹²⁴ » ; l'on apercevait « la merveilleuse cité de Venise [...] avec quelques-unes de ses petites îles autour¹²⁵ ». Ces références à Venise montrent la volonté de légitimer cette nouvelle union ; Giovanni Mario Verdizotti y participe aussi par ses vers¹²⁶.

Ce « décor immobile¹²⁷ » permettait en quelque sorte aux spectateurs de mieux saisir l'événement célébré.

Emboîtement des lieux et des publics

Raffaello Gualterotti raconte dans sa chronique :

Sur chaque façade du *cortile*, il y avait une chose essentielle ; dans la partie orientale, il y avait sous un de ces arcs une estrade [...] ; sur l'estrade se trouvaient la grande-duchesse avec la très célèbre Madame Chiara Quirina, le Très Révérend Monseigneur Patriarche d'Aquilée et de nombreux ambassadeurs de divers pays, des seigneurs et des dames très célèbres et très importants. Face à eux, il y avait les officiers militaires : le seigneur Comte Piero da Carpigna [...], le seigneur Francesco de' Medici maître de camp de l'infanterie du très sérénissime grand-duc de Toscane, le seigneur Comte Annibale Colalto qui étaient accompagnés de beaucoup d'autres gentilshommes. [...]. Dans la partie septentrionale, il y avait beaucoup de seigneurs vénitiens¹²⁸.

Il est important d'éclaircir la présence du patriarche d'Aquilée. Il s'agit de Giovanni Grimani qui s'occupa des cérémonies du couronnement et de la messe à Florence, et à qui le poète Giovanni Mario Verdizotti adressa des sonnets en hommage à ce mariage ; c'est sans doute en ayant connaissance de son lien de parenté avec Bianca Cappello – il était devenu en

¹²² André Chastel, « Cortile et théâtre », in *Fêtes de la Renaissance*, op. cit., p. 41.

¹²³ Andrew C. Minor et Bonner Mitchell, op. cit., p. 30-31.

¹²⁴ Il y avait une « grotta [...] & onde da certe loggie si vedeva il mare dipinto molto bene », Raffaello Gualterotti, op. cit., p. 11.

¹²⁵ « La meravigliosa città di Vinezia [...] con alcune delle sue isolette d'intorno », *ibid.*, p. 13.

¹²⁶ « Questa de i Re de l'Adrai unica figlia / Che nel seggio regal d'Etruria splende », Giovanni Mario Verdizotti, op. cit., p. 9.

¹²⁷ « Adornamento immobile », Raffaello Gualterotti, op. cit., p. 12.

¹²⁸ « In ogni faccia del cortile era alcuna cosa principalissima; dalla parte d'Oriente era sotto uno di I detti archi un palco [...], sopra il palco era la Gran Duchessa, con la clarissima signora Chiara Quirina e con il Reverendissimo Monsignor Patriarca d'Aquileia e molti Ambasciatori di luoghi diversi, & signori, e clarissime signore molto principali. A dirimpetto a questo erano i Giudici del campo che furono questi : il signor Conte Piero da Carpigna [...] ; il sig. Francesco de' Medici maestro di campo della fanteria del serenissimo Gran Duca di Toscana, il sig. Conte Annibale Colalto a cui s'accompagnavano molti altri gentilhuomini [...]. Nella parte settentrione erano molti clarissimi signori veneziani », *ibid.*, p. 11.



effet le beau-frère du père de Bianca après ces secondes noces – que ce poète lui dédia ses vers¹²⁹. Ainsi Giovanni Mario Verdizotti précise dans sa dédicace qu'il a composé « douze sonnets pour célébrer ces bien aventureuses noces¹³⁰ ».

Toujours dans le *cortile* du palais Médicis, la noblesse apparaît comme objet de spectacle pour le peuple qui la regarde ou pour elle-même comme le montrent les loges aménagées en forme de petits théâtres dans le *cortile* du palais Pitti au moment des noces de Bianca Cappello et de Francesco I : « sous les très grands arcs qui entouraient le *cortile*, il y avait une lumière en forme de pyramide. [...] Dans les ouvertures de chaque arc apparaissait un petit théâtre dans lequel étaient placées trente ou quarante nobles dames [...]»¹³².

C'est dans cette salle de « quatre-vingt-quinze bras de longueur et de trente-cinq de large et de vingt-quatre de hauteur [...] que le grand-duc voulut que se déroule la représentation de cette comédie pleine de tant de magnificence et d'étonnement¹³³ ». C'est aussi dans le souci d'œuvrer dans le sens politique de Cosme I^{er} que cette comédie, accompagnée de ses intermèdes, « est pour la première fois représentée en cette dite salle, et c'est la première fois que le susmentionné grand-duc a fait, depuis la mort de son père, représenter [...] cette œuvre imitant sa glorieuse mémoire¹³⁴ ». Les princes occupent aussi une position privilégiée lors de cette représentation. On apprend en effet que « au milieu de la grande salle, trente bras à côté de la scène, il y avait une estrade haute d'un bras au-dessus du plancher ; [...] sur ce plancher, [...] les princesses et les princes s'assirent pour écouter la comédie sur de riches et très splendides sièges, entièrement brodés d'or de différentes manières¹³⁵ ». La place du peuple était, quant à elle, bien distincte de celle des princes : « entre les gradins et le lieu des Princes, il y avait une salle pleine de bancs, afin que, de manière appropriée, tout le peuple environnant [...] puisse s'abandonner avec très grande commodité¹³⁶ ». Ainsi, si la hiérarchisation qui ressort clairement au sein du public est fondamentale, on peut souligner aussi la volonté de canalisation du public par le spectacle qui se déroule sous le contrôle du prince. Cela se confirme par le fait que le spectacle est lancé par le prince tandis que « le peuple [...] fit silence¹³⁸ », et alors :

Se levèrent devant les yeux des spectateurs les rideaux qui couvraient la scène [...] qui se convertirent en deux étoffes très riches et très grandes de velours rouge, avec de très belles et très grandes nappes d'or et de soie qui étaient de chaque côté. Et à leur chute [...] le Paradis s'ouvrit, telle était l'apparence de notre cité imitée, telles étaient la splendeur, l'harmonie des plus doux instruments, les odeurs¹³⁹.

¹²⁹ Léo Schrade, art. cit., p. 109-110.

¹³⁰ « *Dodici sonetti per celebrar queste ben avventurose nozze* » » (Giovanni Mario Verdizotti, *op. cit.*, p. 1).

¹³² « *Sotto i grandissimi archi che circondano il cortile era una lumiera in forma di piramide. [...] Ne'vani di ciascuno degl'archi appariva un picciolo teatro nel quale erano poste 30 o 40 gentildonne [...]* », Gualterotti, *op. cit.*, p. 10.

¹³³ « *Novantacinque braccia è la sua lunghezza, e trentacinque la sua larghezza, e ventiquattro braccia l'altezza [...] volle il sopraddetto Granduca Francesco che si facesse questa rappresentation di commedia ripiena di cotanta magnificenza e di cotanto stupore* », Bastiano De' Rossi, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁴ « *È stata la prima, che si sia in detta sala rappresentata, e la prima, che il predetto Granduca, abbia fatto, dopo la morte del padre, rappresentare opere di quella gloriosa memoria imitando* », *ibid.*.

¹³⁵ « *Nel mezzo della gran sala, trenta braccia appresso la scena, era un palco alto un braccio sopra'l solaio ; [...] su questo palco adunque, [...] si misero le Principesse, ed i Principi, sopra ricche, e splendissime sedie, tutte ricamate a finissimo oro in varie maniere, ad ascoltar la commedia* », *ibid.*.

¹³⁶ « *Tra i gradi e'l luogo de'Principi, era ripiena la detta sala di panche, per così acconcia maniera, che tutto il popolo circostante [...] potette con grandissima comodità adagiarsi* », *ibid.*.

¹³⁸ « *Il popolo [...] fece silenzio* », *ibid.*, p. 11.

¹³⁹ « *Si levarono dinanzi agli occhi di riguardanti, le cortine, che coprivan la scena [...] che si convertissero in due ricchissimi e gran panni de velluto rosso, con bellissimi e gran napponi d'oro e di seta che eran dall'una e dall'altra banda. E a lor cadere [...] il Paradiso s'aprì, cotale fu la veduta dell'imitata nostra città, cotale lo splendore, cotale l'armonia, de'dolcissimi strumenti, cotali gli odori* », *ibid.*.



Toutefois, si cette hiérarchisation des publics dans le lieu théâtral ne permet pas de distinguer pleinement ceux qui « auraient vocation à comprendre et ceux qui seraient exclus¹⁴⁰ », elle souligne le partage de la représentation ou tout au moins son projet. Les différents niveaux de lecture qu'il est possible d'envisager lors de la rencontre d'un public pluriel sont en quelque sorte nécessaires pour mener à terme le projet politique sous-jacent du spectacle. Cela rejoint la pensée de Christian Jouhaud qui affirme que « c'est parce qu'il y a un certain partage que la différenciation des niveaux peut jouer à plein pour distribuer des rôles et marquer des écarts sociaux ¹⁴¹ ».

L'émerveillement des spectateurs et la diffusion du modèle culturel médicéen passent enfin par l'écriture.

Le pouvoir de l'écriture : entre réalité et imaginaire

Il s'agit d'abord d'émerveiller le lecteur-spectateur.

Les intermèdes de 1586 et de 1589 ont certes une influence politique, mais elle ne se perçoit pas que dans leur forme dramatique, qui émane de la représentation. En effet, cette fonction politique est aussi visible dans leur forme narrative, celle qui reproduit un spectacle voulu par le prince. La production d'intermèdes musicaux, largement favorisée par les Médicis dans le cadre de leur politique culturelle¹⁴², a donné lieu à de nombreuses descriptions officielles. La description permet au lecteur-spectateur de saisir une réalité spectaculaire plus précise : ainsi, l'histoire de ces intermèdes, leur mise en scène, les effets d'émerveillement qu'ils suscitent sous le regard attentif du prince me permettent d'abonder dans le sens de Florence Alazard, qui affirme que la description rend mieux compte de la réalité scénique¹⁴³. Nous pouvons en déduire qu'il s'agissait de sensibiliser un public plus large à la politique culturelle médicéenne. En effet, même si l'écriture du spectacle vivant peut rencontrer des limites dans la réalité qu'elle veut transmettre, elle n'en reste pas moins un vecteur de diffusion majeur auprès de ceux qui n'ont pas pu assister au spectacle. Le fait que la description précise les lieux dans lesquels se déroulent ces intermèdes est donc une étape essentielle pour que l'imaginaire du lecteur travaille. Par ailleurs, la description permet au lecteur-spectateur de mieux appréhender le sens des références, notamment mythologiques, qui parcourent les intermèdes alors que le spectateur doit être à même de décoder le spectacle, ce qui nécessite une solide culture humaniste. Ainsi, il perçoit mieux l'illusion scénique que le lecteur-spectateur, mais ce dernier a davantage accès au sens même du spectacle. Ces descriptions ont par ailleurs pour objet « d'imprimer l'événement ¹⁴⁴ » et notamment l'apogée d'un pouvoir avec les intermèdes de 1589.

Ainsi, la « capacité à créer du réel » prend forme aussi par l'écrit en touchant un public particulier de lecteurs : l'écriture transmet donc une réalité spectaculaire mais aussi les messages politiques qui l'accompagnent et permet ainsi de diffuser le modèle culturel médicéen.

La description des festivités laissée par Francesco Giambullari fait autorité et sa publication dans la première moitié du XVI^e siècle participe à la diffusion d'un véritable

¹⁴⁰ Christian Jouhaud, art. cit., p. 395.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 431.

¹⁴² Florence Alazard, « D'une forme dramatique à une forme narrative : les "descriptions" d'intermèdes en Italie à la fin du XVI^e siècle », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 1996, n° 14/2, p. 217.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.



modèle culturel médicéen, comme en témoigne la lettre de ce même Francesco Giambullari à Giovanni Bandini :

Jusqu'à présent, je n'avais pas écrit à Votre Excellence à propos des spectacles remarquables et solennels pour le très heureux mariage de votre seigneur le duc. C'est parce que je souhaitais vous donner un compte-rendu complet des festivités, qu'il me fallait attendre que celles-ci soient complètement terminées. Peut-être Votre Excellence, cependant, excusera ce retard, lequel ne vient pas de moi mais du sujet important que je décris¹⁴⁵.

Ce souci de décrire précisément et officiellement ces fêtes révèle la volonté ducale de faire rayonner sa puissance à l'échelle européenne.

Pour les noces de 1579, nous pouvons préciser que si la forme du tournoi médiéval le plus souvent violent était déjà marquée par le spectaculaire¹⁴⁷, la *sbarra* de 1579 appartenait à la catégorie de divertissement de cour de la fin du XVI^e siècle où l'apparat dominait, le caractère belliqueux ayant tendance à s'estomper. Néanmoins, il est intéressant de se pencher sur deux exemples de la péninsule italienne que l'on peut considérer d'une certaine façon comme des modèles pour la cité florentine. En effet, on apprend qu'une joute qui s'est déroulée à Naples en 1425, dont l'invention revenait à Alphonse d'Aragon, voyait le « défi », objet premier du tournoi médiéval, remplacé par un prologue chanté et par la mise en scène de chars décorés sur lesquels les collaborateurs des compétiteurs s'exhibaient ; de même, le tournoi qui eut lieu dans le duché de Ferrare en 1561 vit le *cortile maggiore* de la *Corte Vecchia* métamorphosé en véritable lieu théâtral¹⁴⁸. Ces deux spectacles ont probablement servi de prémisses à la mise en scène de 1579 qui transforma le *cortile* du Palazzo Pitti en un véritable édifice théâtral. En outre, le genre classique des triomphes est renouvelé car il faut voir dans certains triomphes les ancêtres de l'intermède politique : on peut ici penser au défilé de chars dans le *cortile* du Palais Pitti pour la *sbarra* de 1579.

La réalité scénique s'avère dominante. L'intermède défini par de « petites représentations données avant ou après des comédies, aussi bien que celles qui furent données entre deux actes¹⁴⁹ » se voit marqué à partir de 1586 par une certaine autonomisation par rapport à la comédie¹⁵⁰, ce qui explique le choix de Bastiano de' Rossi de leur consacrer sa chronique. De plus, la mise en scène de 1586 constituait un tournant en ce sens qu'elle allait être placée au centre d'un avant goût baroque par Buontalenti, devant répondre à l'ambition culturelle de la cour des Médicis¹⁵¹. On peut en conclure que la magnificence du spectacle, rendue possible par les nombreux artifices techniques, allait permettre aux Médicis de s'affirmer sur les Este de Ferrare.

Ces lieux affectés temporairement ou de manière plus pérenne à la fête renvoient ainsi à cette rencontre entre réalité politique et fêtes éphémères. L'espace joue donc un rôle clé dans la construction festive médicéenne. Les spectacles de cour empreints de théâtre, de danse et de

¹⁴⁵ « Non ho prima che adesso scritto alla S.V. le notabil' Pompe & solenni spettacoli delle felicissime Noze del nostro signor Duca. Perche desiderando io di darle prima & particolar notitia di tutte le loro feste, mal' potevo io fare fino a tanto ch'elle non erano interamente celebrate. Pero sensi la S.V. quella tardità che da me non è nata ma dalla istessa materia che io le descrivo cosi », Pier Francesco Giambullari, *Apparato e feste nelle noze dello illustrissimo signor Duca di Firenze & della duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, & intermedi*, Florence, Giunta, 1539, p. 3.

¹⁴⁷ Elena Povoledo, art. cit., p. 98.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 99 et 101.

¹⁴⁹ Bonner Mitchell, art. cit., p. 117.

¹⁵⁰ Dorothee Marciak, *op. cit.*, p. 238.

¹⁵¹ Ludovico Zorzi, « Premessa al "barocco" fiorentino : la lezione di Buontalenti », *Italia centrale e meridionale*, 2007, p. 114.



musique investissent les espaces palatiaux et cherchent toujours à émerveiller et à convaincre. Donner sens à la construction d'un espace de spectacle interne à la cour m'a permis de déceler que derrière cette « rencontre du prince avec l'espace¹⁵² », et je rajouterai de l'espace en fête, c'est toute une autorité qui s'affirme et qui peut prétendre à rivaliser avec les plus grandes monarchies européennes, au premier rang desquelles se trouvent le royaume de France et l'Empire. Ainsi cette mise en valeur de l'espace permet de mieux saisir la fête, de lui donner de l'éclat par toute la symbolique que renferment ces lieux de communication et de créer une certaine harmonie avec « l'allégorie renaissante¹⁵³ » dont la fonction première est de rendre intelligibles ces fêtes et donc l'événement fêté.

La prise en compte de l'espace se révèle une alternative pour mieux saisir la réalité d'un pouvoir qui s'affirme pleinement dans sa dimension aulique. L'exportation de ce modèle culturel spatio-politique italien, et plus particulièrement florentin, soutient l'idée que la dynastie médicéenne s'est hissée au rang des plus grandes monarchies européennes.

¹⁵² Marcello Fantoni, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵³ Florence Alazard, *art. cit.*, p. 2.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BARGAGLI Girolamo, *La comedia della Pellegrina e i suoi intermedi (1589)*, in Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milan, Remo Sandron, 1904.
- DE'ROSSI Bastiano, *Descrizione del magnificentiss. apparato e de' maravigliosi intermedi fatti per la comedia l'Amico Fido di Giovanni de Bardi rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze dell'illustrissimi ed eccellentiss. Signori il signor Don Cesare d'Este et la signora Virginia de'Medici*, Florence, Marescotti, 1585.
- FORTUNA Simone, *Le nozze di Virginia de'Medici con Cesare d'Este*, Florence, Bencini, 1869.
- GIAMBULLARI Pierfrancesco, *Apparato e feste nelle nozze dello illustrissimo signor Duca di Firenze & della Duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, & intermedi*, Florence, Giunta, 1539.
- GIAMBULLARI Pierfrancesco, *Apparato e feste nelle nozze dell'illustrissimo Duca di Firenze e della Duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia e intermedi in quella recitate in Andrew C. Minor et Bonner Mitchell, A Renaissance Entertainment Festivities for the Marriage of Cosimo I, duke on Florence in 1539*, Columbia, University of Missouri Press, 1968.
- GUALTEROTTI Raffaello, *Feste nelle nozze del serenissimo don Francesco Medici gran duca di Toscana e della sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello. Composte da M. Raffaello Gualterotti. Con particular descrizione della Sbarra, e apparato di essa nel Palazzo de'Pitti, con aggiunta, e correzzioni di molti particolari, e con tutti i disegni de'carri, e invenzioni comparse alla sbarra*, Florence, Giunti, 1579.
- LAPINI Agostino, *Diario fiorentino dal 252 al 1516*, Florence, Sansoni, 1900.
- ODDI Niccolo, *Rime dell'Accademico Fortunato detto il Costante, nelle nozze del sereniss. Francesco de'Medici gran duca di Toscana con la sereniss. Signora Bianca Cappello, figliuola della sereniss. Signoria di Venetia. All'Illustre sig. don Giovanni de'Medici fratello di sua serenità*, Padoue, Megietti, 1579.
- VERDIZOTTI Giovanni Mario, *12 sonetti nelle nozze del sereniss. sig. D. Francesco de'Medici ad immortal memoria della serenissima signora di Venezia*, Venise, Domenico Farri, 1579.
- VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, présentées et traduites par André Chastel*, Arles, Actes Sud, 2005.

Textes critiques

- ALAZARD Florence, « D'une forme dramatique à une forme narrative : les "descriptions" d'intermèdes en Italie à la fin du XVI^e siècle », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 1996, vol. 14, n° 2, p. 217-235.
- BUTTAY Florence, *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, coll. Du Centre Roland Mousnier, 2008.
- CHARTIER Roger, *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987.
- FANTONI Marcello (dir.), *La corte e lo spazio trent'anni dopo*, Rome, Bulzoni, coll. Cheiron 2012.



- GAETA BERTELA Giovanna et PETRIOLI TOFANI Annamaria, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II : mostra di disegni e incisioni: catalogo*, Florence, Olschki, coll. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1969.
- GALDY Andréa M., « Moving house-Moving courts: how Palazzo Pitti became the main Medici residence in Florence », *Medicean*, n° 4, 2009, p. 24-43.
- HAMILTON Edith, *La mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Allueur, Marabout, 2005.
- HOLIAN Heather L. Sale, « The power of association: a study in the legitimization of Bianca Cappello through Medici matriarchal portraiture », *Renaissance papers*, 2006, p. 13-41.
- JACQUOT Jean (dir.), *Fêtes de la Renaissance III*, Paris, CNRS, 1975.
- JACQUOT Jean (dir.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Actes du Colloque tenu à Royaumont 22-27 mars 1963, Paris, CNRS, coll. Le Chœur des Muses, 1964.
- JACQUOT Jean, « Les fêtes de Florence (1589). Quelques aspects de leur mise en scène », *Theatre Research III*, n°6, 1961, p. 157-176.
- La Pellegrina et les intermèdes, Florence 1589*, présentés et traduits par Anne Surgers, Vijon, Éditions Lampsaque, coll. Le Studiolo-Essais, 2009.
- LECLERC Hélène, « Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance, l'harmonie du monde, incantation et symbolisme », *Revue d'histoire du théâtre*, 2ème série, XI année, 1952, p. 106-149.
- MARCIAC Dorothee, *La place du Prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Paris, Honoré Champion, coll. Études et essais sur la Renaissance, 2005.
- MOLINARI Cesare, « Delle nozze medicee e dei loro cronisti », *Il teatro dei Medici, Quaderni di teatro*, année II, 7, 1980, p. 23-30.
- STRONG Roy, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650)*, *Art et Pouvoir*, traduits par Bruno Cocquio, Arles, Solin, 1991.
- ZORZI Ludovico, FABBRI Mario et PETRIOLI-TOFANI Annamaria, *Il luogo teatrale a Firenze : Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Milan, Electa editrice, coll. Spettacolo e musica nella Firenze medicea, 1975.
- ZORZI Ludovico, « Premessa al "barocco" fiorentino: la lezione di Buontalenti », *Italia centrale e meridionale*, 2007, p. 114-115.