

Nouveaux documents sur les propositions scénographiques de Ludovico Cigoli pour *L'Euridice* d'Ottavio Rinuccini et Jacopo Peri (1600)¹

Anna Maria TESTAVERDE, professeure d'histoire du théâtre, Université de Bergame.

Dans l'histoire des spectacles médicéens de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, l'importance de l'expérience scénographique de Ludovico Cigoli reste encore inexplorée. On le connaît surtout comme concepteur du cycle d'architectures éphémères projetées pour les noces de Côme II et de Marie Madeleine d'Autriche². Récemment, Miles Chappell a encore écrit que l'artiste « peut être apprécié comme scénographe seulement à travers les projets d'architectures et d'apparats scéniques éphémères conçus pour des cérémonies et des fêtes »³. Suivant le témoignage de Filippo Baldinucci, cependant, les œuvres scénographiques de l'artiste auraient été d'une telle qualité et tellement surprenantes qu'elles auraient suscité de l'envie chez ses contemporains. Cela expliquerait la perte de ses « très belles perspectives »⁴.

De nouveaux témoignages documentaires nous permettent désormais d'étendre l'activité théâtrale de Cigoli à des réalisations d'un très haut niveau artistique et surtout de lever les doutes persistants chez les historiens de l'art quant à l'attribution des œuvres qui lui appartiennent. Ces témoignages concernent son intervention comme scénographe à l'occasion des célébrations organisées en 1600 pour le mariage de Marie de Médicis, future reine de France. Pour cet évènement festif, l'architecte Bernardo Buontalenti a sans aucun doute joué un rôle majeur ; il lui revient le grand mérite d'avoir organisé *Il Rapimento di Cefalo*

¹ [Note du Traducteur : Ce texte est la traduction d'une conférence donnée en 2003, à Saint-Denis, Maison de la Légion d'Honneur, lors du deuxième colloque *Euridice 1600-2000, Mettre en scène les opéras du passé. Deuxièmes journées d'études sur la naissance de l'opéra* (Paris, Université Paris 8, 23-24 mai 2003). Une première version remaniée du texte a été publiée sous le titre "Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini (1600)", in *Medioevo e Rinascimento. Annuario*, vol. 17 [n. s. 14] (2003), pp. 307-321. Les documents annexés sont identiques. L'article se trouve aussi sous le même titre à l'adresse <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1463> [mis en ligne le 07/07/2004, consulté le 18 février 2019], avec des liens pour l'appendice documentaire et pour les dessins de Cigoli. En 2015, Anna Maria Testaverde a également publié une mise à jour dans un article intitulé "Una commedia pastorale in musica [...] su alle stanze del sign.re Don Antonio a Pitti", in G. Giusti et R. Spinelli (dir.), *Dolci trionfi e finissime pregiature: sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria dei Medici*, Livorno, Le sillabe, 2015, pp. 58-63.]

² Cesare MOLINARI, "L'attività teatrale di Ludovico Cigoli", in *Critica d'arte*, vol. 47 (1961), pp. 62-67.

³ Miles L. CHAPPELL, *Disegni di Ludovico Cigoli (1559-1613)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, p. 164.

⁴ Filippo BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [...] opera di Filippo Baldinucci fiorentino, distinta in secoli e decennali*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1974-1975, vol. 3, p. 256.

de Gabriello Chiabrera « dans la grande salle située non loin du *Palazzo Vecchio*, au-dessus des Offices des Magistrats », et les machineries pour la *Contesa di Giunone e Paride* de Giovan Battista Guarini, présentée durant le banquet du Salon des Cinq Cents⁵. Pour ce faire, Buontalenti semble avoir eu quelques difficultés d'exécution, suffisamment importantes pour avoir dû demander un appui économique supplémentaire auprès du Grand-Duc :

Le Sérénissime Grand-Duc doit donner pour la réalisation d'une estrade avec deux grandes planches qui se transforment en deux fontaines, exécutée pour les noces de la Reine et de leurs Altesses Sérénissimes, et également pour la réalisation de deux nuages qui sont utilisés dans cet appareil, pour lesquels il a dépensé en tout vingt-trois lires, à faire et défaire plusieurs fois ces modèles,

Il conviendra donc de me rembourser L. 23.

Bernardo Buontalenti

Enregistré dans les dépenses des fêtes ce jour 10 [juin 1600] 3. 12. Écus
Sur le registre des dépenses 18
Registre des fêtes 15

Quasiment inexistantes en revanche sont les informations sur le scénographe de l'autre représentation théâtrale, la « fable pastorale » *Euridice*, composée par Ottavio Rinuccini et mise en musique par Jacopo Peri, prévue pour le 6 octobre 1600. La brièveté de la description de Michelangelo Buonarroti le Jeune dans le compte-rendu officiel des fêtes⁶ et, surtout, l'absence de toute source documentaire iconographique, ont jusqu'à ce jour relégué cette représentation dans une position secondaire par rapport aux autres événements théâtraux prévus dans le calendrier des fêtes.

La tonalité privée et mineure de cette représentation est attestée par les affirmations de Cesare Tinghi dans ses *Diari*, où il rappelle qu'après une matinée de pause dans le riche calendrier des fêtes officielles, « dans la soirée, Son Altesse ayant fait inviter un bon nombre de gentes dames, afin de donner un peu de divertissement à ces princes, fit représenter une comédie pastorale en musique composée par le sieur Emilio de' Cavalieri [*sic*] dans les appartements de Don Antonio Medici au Palais Pitti, où vinrent tous les

⁵ Sur les fêtes du mariage royal de 1600, voir Sara MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina Maria de' Medici*, Milano, Pizzi, 1987. En français, *Paris et Florence. Deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, Paris, Seuil, 1990 [trad. de S. Bajard et F. Decroisette].

⁶ Michelangelo BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600, pp. 18-19 [selon la pagination au crayon de l'exemplaire de l'Académie della Crusca, consultable en ligne à l'URL : http://www.cinquecentine-crusca.org/scheda_dettaglio.asp?id=000111569].

princes et les ambassadeurs, qui dura deux heures »⁷. Les représentants officiels de Modène et de Parme déclarent également avoir assisté à une représentation très réussie, offerte à l'initiative d'un « gentilhomme de la ville », exclusivement pour un public réservé (très peu de spectateurs en dehors des princes), et « quelques visiteurs étrangers »⁸.

Le silence de Michelangelo Buonarroti le Jeune sur l'identité du concepteur des « très riches et beaux vêtements », du « magnifique apparat » de la « majestueuse salle », de la « noble scène », ainsi que des machineries projetées, pourrait suggérer un oubli dû à la tonalité non officielle de ce spectacle, qui ne faisait pas partie des événements publics et splendides financés par la cour elle-même. Buonarroti l'enregistre en fait parmi les événements spectaculaires qui furent « ordonnés », c'est-à-dire réglés « à titre privé par de magnanimes gentilhommes », dont le premier fut Jacopo Corsi, en parallèle avec d'autres « divertissements » et « magnifiques spectacles » commandités par la cour florentine⁹.

Monsieur Jacopo Corsi ayant très sagement fait mettre en musique *L'Eurydice*, très noble et pathétique fable de Monsieur Ottavio Rinuccini, ayant fait apprêter les personnages de très riches et beaux vêtements et l'ayant offerte à Leurs Altesses, fut-elle acceptée, et l'on prépara pour elle une noble scène dans le Palais Pitti ; et elle fut représentée dans la soirée suivant celle des noces royales.¹⁰

Le succès de cette œuvre, comme celui de l'œuvre de Chiabrera, semble avoir été plutôt réduit, si nous croyons ce qu'Emilio de' Cavalieri écrit dans une lettre : « [...] Tout le monde m'a dit que les Comédies n'ont pas été réussies, en particulier la grande [*Cefalo*] ; que les musiques avaient été ennuyeuses, et qu'on

⁷ Cesare Tinghi, *Diario primo*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Capponi Gino. 261 vol. I, f. 7r. [Accessible en ligne à l'URL : <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003462135>] Les *Diari* ont été intégralement transcrits dans Francesca FANTAPPIÈ, *Il cerimoniale alla corte medicea. Diario primo del granduca di Toscana, di Cesare Tinghi aiutante di camera*, mémoire en Histoire du théâtre et du spectacle, Université de Florence. D'autres informations se trouvent dans Archivio di Stato di Firenze [ASF], *Guardaroba medicea. Diario di Etichetta*, IV, f. 30 ; et ASF, *Carte strozziane*, I, 29, f. 71v. (*Ricordi* de Giovanni del Maestro).

⁸ On trouve cette affirmation dans la lettre de Ranuccio Farnèse envoyée à son ambassadeur. Voir Emilio COSTA, «Le nozze di Enrico IV di Francia con Maria de' Medici (Documenti inediti)», in *Rassegna emiliana di storia, letteratura ed arte*, vol. 1, n°2 (juin 1888), pp. 111-116.

⁹ Outre la description de Buonarroti, voir Mario FABBRI, E. GARBERO ZORZI et A. PETRIOLI TOFANI (dir.), *Il luogo teatrale a Firenze*, Milano, Electa Editrice, 1975, pp. 116-122 et S. MAMONE, *Firenze e Parigi, op. cit., passim*.

¹⁰ M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze, op. cit.*, p. 18. [Note du Traducteur : nous citons pour cette description la traduction publiée par l'équipe de recherche *Enridice 1600-2000* à l'URL : <http://www.musique.univ-paris8.fr/orphee/spip.php?article1202>]

a eu l'impression d'entendre chanter la Passion [...] »¹¹.

Bien que prévue dans les salons du Palais Pitti, demeure privée du Grand-Duc, la mise en scène d'une œuvre expérimentale, d'avant-garde, semble être citée plutôt comme un hommage à la reine de France de la part d'un citoyen « privé » et de quelques-uns des plus célèbres musiciens du temps¹². A la différence d'autres festivités prévues par la cour florentine, tant les documents comptables que les témoignages iconographiques accompagnant les descriptions littéraires ont manqué jusqu'à ce jour sur cet épisode si marquant, offert à la reine de France, Marie de Médicis.

On a récemment découvert, à l'intérieur du fonds d'archives qui concerne l'administration de la Garderobe de la cour médicéenne, office dédié à la commande et à la réalisation des produits d'usage quotidien ainsi qu'aux charges relevant de l'activité artistique¹³, une partie de cette documentation administrative qui n'avait jusqu'ici jamais été repérée. Le fait qu'on l'ait retrouvée parmi des liasses datées des trente premières années du XVII^e siècle confirme la fréquente habitude de l'administration de la cour de prélever des papiers concernant l'organisation des fêtes princières advenues par le passé pour les utiliser dans des spectacles ultérieurs, en opérant des comparaisons et en en tirant d'utiles informations¹⁴.

Une grande partie de ce matériel concerne les factures pour l'achat de matériaux, les notes de paiement des artisans sollicités, et des annotations enregistrant les dépenses engagées, cela jusqu'en avril 1602, pour la préparation des décorations et des spectacles programmés soit dans le Salon des Cinq Cents, où se tint le banquet, soit au Palais Pitti, où l'*Euridice* fut précisément mise en scène¹⁵. Les documents comptables

¹¹ La lettre est citée par Waren KIRKENDALE, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici; with a reconstruction of the artistic establishment*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, pp. 205-206. (Également citée par le même auteur dans *Emilio de' Cavalieri "gentiluomo romano"*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, p. 372.)

¹² On a pu reconstituer la composition de la distribution des chanteurs : voir W. KIRKENDALE, *The court musicians in Florence*, *op. cit.*, p. 207. Voir aussi Claude V. PALISCA, "The First Performance of *Euridice*", in A. Mell (dir.), *Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, New York, Queens College Press, 1964, pp. 1-24.

¹³ Sur le rôle de cette institution, voir *La guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze*, M. G. VACCARI (dir.), Florence, Regione Toscana, Giunta regionale, 1997, p. 7-33.

¹⁴ La documentation inédite est conservée à l'ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 1-5.

¹⁵ Le bilan relatif à ces deux événements spectaculaires peut être tiré de la demande d'annulation d'une dette présentée par les comptables de l'Office du Monte au Dépositaire, et contenue dans les mémoires administratifs du Provéditeur du Bureau des Forteresses et Bâtiments : « Nous, comptables de messieurs les Officiers du Monte et Maires en chef attestons que nous avons revu le compte du Capitaine Giovanbattista Cresci, provéditeur du Château de Florence, au titre de ce qui a été dépensé pour l'organisation du banquet donné à l'occasion des noces de la Très Chrétienne Reine de France et pour le spectacle donné au Palais Pitti [...] ». Voir ASF, *Scrittoio delle fortezze e fabbriche. Memoriale e ricordanze A. del signor Cresci*, f. 125r.

mis au jour confirment pleinement que la représentation de l'*Euridice*, tout en étant soutenue par Jacopo Corsi, faisait en réalité partie des spectacles organisés et financés directement par l'organe administratif de la cour qui s'occupait des célébrations princières. Il manque toutefois le « cahier des fêtes », auquel les compte-rendus et les notes comptables renvoient plusieurs fois, pour des détails plus précis.

Un décret grand-ducal confirme que la « machine » avait été lancée vers la mi-mai, quand la *Depositaria generale*, c'est-à-dire la Caisse de l'Etat, par le biais de son dépositaire, Vincenzo de' Medici, avait commencé à rassembler les sommes nécessaires « pour les diverses et nombreuses occasions qui demandent nécessairement la dépense de quelques fonds »¹⁶.

La volonté du Grand-Duc de commencer la préparation des festivités afin d'avancer le départ de Marie de Médicis se voit à la rapidité avec laquelle, au mois de mai, on commença « d'importants travaux [...] dans le Palais Pitti pour le mariage de la reine »¹⁷. Les factures et les comptes des artisans attestent de travaux de restructuration et de décoration temporaire, soit sur les trois grands portails d'accès du palais, soit dans la cour, soit dans les appartements grand-ducaux¹⁸, soit encore dans la salle actuellement dite « des niches » (qui à cette époque était désignée comme « salle des figures », ou « salon des statues »)¹⁹ où l'on disposa « cinq prédelles de bois pour quatre figures de marbre [...] afin qu'elles soient toutes à la même hauteur »²⁰. Ce lieu, situé de façon centrale à l'étage noble du palais, était contigu aux appartements de la famille. Il était donc couramment utilisé pour accueillir les hôtes de marque, on y tenait des banquets officiels, et, en cas d'obsèques, on y exposait les corps des grands-ducs²¹. Les factures que l'on a retrouvées aujourd'hui concernant les interventions des menuisiers qui « fabriquèrent des cages » pour « protéger les statues de marbre dans les niches », pourvurent les fenêtres de volets intérieurs protecteurs, renforcèrent le dais grand-ducal avec des équerres, et s'employèrent à disposer des frises décoratives (gouttes, vrilles de vignes, consoles), si l'on en croit les documents, « selon les dessins de Gherardo Mechini », qui était

¹⁶ *Ibid.*, f. 58v.

¹⁷ ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 2, f. 139r.

¹⁸ *Ibid.*, ins. 2.

¹⁹ Sur la situation de cette salle à l'intérieur du palais Pitti, voir Marco CHIARINI (dir.), *Palazzo Pitti: l'arte e la storia*, Firenze, Nardini, 2000, p. 36 et pp. 40-42. Sur le repérage des espaces du palais Pitti à travers les plans de Giacinto Maria Marmi, voir Sergio BERTELLI, « Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia », in A. Bellinazzi et A. Contini (dir.), *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, Roma, Ministero per i Beni e le attività culturali, 2002, pp. 77-92 (Annexes).

²⁰ ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 2, f. 139r.

²¹ La fonction « festive » de cet espace est désormais attestée par F. FANTAPPIÈ, « Sale per lo spettacolo a Pitti (1600-1650) », in S. Bertelli et R. Pasta (dir.), *Vivere a Pitti: una reggia dai Medici ai Savoia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 135-180.

alors l'architecte officiel de la cour²².

Dans ce lieu, ou dans quelque pièce voisine, désignée dans les documents comme le « salon de la duchesse de Bracciano », le 9 juin, « sur commande de Madame Sérénissime », fut réalisée une estrade « pour jouer une comédie de Monsieur Jacopo Corsi »²³. Deux jours plus tard, le Grand-Duc solde la facture de « douze grosses poulies toutes d'une pièce, avec leurs poulies de bois qui devaient servir pour la comédie »²⁴. Nous ne savons pas si le paiement des poulies se réfère à une performance effectivement réalisée, mais les travaux dans « le salon de la comédie de Pitti »²⁵ se poursuivirent également pendant les mois d'été, quand fut envoyée, probablement en provenance du théâtre de la Cour situé aux Offices, « une toile peinte longue de 9 brasses ½ et large de 4 brasses ½ »²⁶. En revanche, ce n'est qu'à la mi-juillet que l'on commença « à travailler à la comédie que l'on devait faire dans le nouveau salon du Conseil au-dessus des Offices [*Il rapimento di Cefalo*] »²⁷. Le retard doit être attribué, semble-t-il, à un défaut d'assignation de financements de la part du grand-duc : « Votre Altesse Sérénissime doit seulement commander que l'on assigne l'argent pour pouvoir payer quotidiennement les ouvriers et ceux qui fourniront du matériel pour ladite comédie [...] »²⁸.

L'ajournement du départ de Marie vers Paris et le déplacement consécutif des festivités à l'automne suivant rend plausible l'hypothèse que la « comédie » dite « de Jacopo Corsi », qui devait se tenir pendant les mois d'été, à ce qu'il semble, était justement *L'Euridice*, œuvre qui fut ensuite reprise et insérée dans les festivités programmées au mois d'octobre suivant²⁹.

Une série de documents inédits, rédigés au terme des fêtes de l'automne, où sont dûment inscrites les

²² ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 2, f. 139, f. 141r. et f. 143r.

²³ *Ibid.*, f. 148r.

²⁴ *Ibid.*, f. 143r.

²⁵ [Note du Traducteur : Le terme *commedia* en italien équivaut dans ce contexte à « spectacle ». *Il Salone delle commedie* signifie donc « la Grande Salle destinée aux spectacles ». Nous maintenons cependant la traduction littérale.]

²⁶ *Ibid.*, f. 174r.

²⁷ ASF, *Scrittoio delle fortezze e fabbriche*, série 122, f. 65r. L'information nous offre une hypothèse inédite sur la fonction originelle de la salle réhabilitée en théâtre de cour, qui aurait donc été réservée aux réunions du Conseil des magistratures.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Sur le fait que l'œuvre représentée fût éventuellement la *Dafne*, selon les indications de dépenses contenues dans le *Diario* de Jacopo Corsi (entre mai et août 1600) et qu'elle fût donc une reprise de cette « petite pastorale en musique » précédemment représentée précisément dans la « salle des statues du palais Pitti », voir W. KIRKENDALE, *The court musicians in Florence, op. cit.*, p. 196.

requêtes de paiement du solde des travaux de scène exécutés, nous restitue définitivement le nom de l'auteur des décors et des machines réalisés pour *L'Euridice* : le peintre Ludovico Cardi, dit le Cigoli. Le 14 octobre 1600, cet artiste adressait en effet au Grand-Duc une longue requête de paiement, très détaillée, pour les travaux exécutés en vue de la représentation de *L'Euridice*.

Le Sérénissime Grand-duc doit verser, à moi, Ludovico Cardi, dit Le Cigoli, ce 14 octobre 1600, pour les choses ci-après décrites, et tout a servi pour la scène de Pitti, à l'occasion des fêtes pour la reine, ce compte étant donné en brasses carrées, en dehors des armes et des 6 mâts tout tournés et des trois pièces de poutres qui vont d'une travée à l'autre [...].³⁰

La requête du peintre témoigne sans doute possible de la paternité de la mise en scène de la célèbre œuvre. Par ailleurs, son neveu et biographe, Giovan Battista Cardi, lui avait déjà attribué l'exécution des décors pour l'une des œuvres théâtrales montées à l'occasion des fêtes nuptiales de 1600 :

Les noces de la reine de France arrivant, il fit la scène, qui fut tellement appréciée, qu'elle servit souvent toute entière ou en partie, et les temps et les hommes l'ont défaite, et conduite à sa fin. À cette occasion, il inventa tous les habits et tous les masques des personnages qui intervenaient dans le spectacle, lesquels étaient nombreux, et il en fit des dessins aquarellés si précis qu'ils plurent à tous ceux qui les virent, tant par leur beauté que par la diversité capricieuse de l'invention.³¹

Quelques dizaines d'années après, Filippo Baldinucci confirmait l'intervention de Cigoli :

[...] À cette occasion, il eut à exercer tout son art pour la construction des si merveilleuses scènes de la comédie qui fut alors représentée à Florence, et il eut aussi à s'employer dans l'invention des habits de tous les personnages, qui furent très nombreux et très différents les uns des autres, et il le fit avec tant de justesse, nouveauté et fantaisie bien adaptée aux rôles, que tout ce qu'il avait dessiné sur le papier à la plume et à l'aquarelle fut soigneusement conservé et considéré comme de précieux bijoux par ceux qui les eurent entre les mains.³²

Comme ses biographes n'avaient pas cité le titre de l'œuvre dont il avait créé les décors et les costumes, l'historiographie a toujours considéré comme douteuse la possibilité qu'il soit intervenu dans l'une des représentations théâtrales de 1600. Seul Cesare Molinari, en 1961 déjà, sans apporter toutefois de preuve documentaire, avait suggéré le nom de Cigoli comme scénographe de *L'Euridice*, en supposant que son intervention aurait été une « répétition générale » des fêtes ultérieures de 1608 pour les noces de Côme II, où ses interventions dans les spectacles le consacrèrent comme successeur indiscuté de l'architecte

³⁰ Voir *infra*, Annexes, doc. I.

³¹ Giovan Battista CARDI, *Vita di Ludovico Cardi Cigoli (1559-1613)*, G. Battelli (éd.), Firenze, Barbèra, 1913, p. 27.

³² F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno, op. cit.*, vol. 3, p. 255.

Buontalenti³³. C'est à ce dernier que les spécialistes de Cigoli, comme Alois Nagler³⁴, Anna Matteoli, et Miles Chappell, continuèrent toutefois à attribuer la mise en scène de *L'Euridice*, affichant toujours la plus grande perplexité quant à une participation significative de Cigoli aux fêtes de 1600, tout en citant une brève note de paiement adressée au peintre pour « deux médaillons ovales peints sur deux voitures de Son Altesse »³⁵.

Les sources documentaires que nous avons exhumées révèlent en revanche des arrière-plans inédits dont ni Buonarroti ni les chroniqueurs ne disent rien. En conclusion de la demande de solde des dépenses engagées par Cigoli pour l'exécution des décors, on trouve une demande de dédommagement. En effet le peintre demandait à être indemnisé à hauteur de 25 écus pour les dommages subis alors qu'il intervenait sur le projet scénique, et que, sur un ordre du Grand-Duc Ferdinand II, le lieu de la représentation de *L'Euridice* avait été déplacé dans une salle différente de celle prévue initialement, et qui présentait la caractéristique d'être plus grande, mais avec un plafond plus bas :

Pour le dommage enduré à cause de la résolution de Son Altesse de déplacer le lieu de la scène dans un autre salon plus bas et plus large, pour la dépense et le temps consacré à rendre la scène proportionnée à ce lieu, je demande 25 écus.³⁶

Le ton péremptoire de Cigoli révèle son désappointement pour cet « incident » qui le contraignit à redessiner le décor, lequel, comme le révèle une note de dépenses afférentes datée du 18 septembre 1601, fut agrandi par rapport aux dimensions prévues pour le premier salon. Le paiement concerne plus particulièrement « deux triangles de toile peinte qui ensemble composent un tableau de ½ brasse de chaque coté » qui servirent « pour recadrer le mur devant la scène longeant l'estrade du grand salon dans les appartements des *forestieri* où elle a été représentée »³⁷. Toutefois, l'affirmation que *L'Euridice* aurait été mise en scène dans un salon du quartier des visiteurs étrangers au palais Pitti (peut-être ce salon que l'on nomme « des *Forestieri* », aujourd'hui la salle blanche) laisse perplexe. Cette affirmation demande des confirmations et des réflexions supplémentaires pour en évaluer la crédibilité, mais comme le compte a

³³ Voir C. MOLINARI, «L'attività teatrale di Ludovico Cigoli», art. cit. L'hypothèse a été soutenue aussi par S. MAMONE, *Firenze e Parigi, op. cit.*, p. 71.

³⁴ Alois M. NAGLER, *Theatre Festivals of the Medici (1539-1637)*, New Haven, Yale University Press, 1964, p. 94.

³⁵ Voir Anna MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli, pittore e architetto*, Pisa, Giardini, 1980, p. 278, et Miles L. CHAPPELL, *Lodovico Cigoli: essays on his career and painting*, these de doctorat, University of North Carolina at Chapel Hill, 1971, p. 81.

³⁶ Voir *infra*, Annexes, doc. I.

³⁷ *Ibid.*, doc. II.

Les *forestieri* désignent les invités extérieurs à Florence [N. d. T].

été rédigé l'année suivante une erreur par rapport au projet initial peut s'être glissée dans la rédaction³⁸.

L'acceptation totale de la demande de dédommagement présentée par Cigoli fut confirmée par l'expertise de quatre artistes (Alessandro Portelli, Bernardino Poccetti, Alessando Allori dit il Bronzino et Luca Rauti) appelés pour juger de la validité de la demande³⁹. Cette nouvelle source d'archives inédite nous explique que la scène avait été transférée du premier étage du palais à l'étage supérieur (qui, nous le savons, était plus vaste et plus bas de plafond) :

Ce jour dit, on a soldé le compte de Ludovico Cardi Cigoli, peintre, qui a exécuté les travaux dans la scène de Pitti pour les noces royales, lesquels travaux ont été estimés dans le détail, ligne par ligne, comme il apparaît dans le calcul susdit [...] ces sommes s'entendent sans le coût du dommage encouru par le peintre pour avoir changé la scène depuis la salle du bas jusqu'à la salle du haut de Pitti, ce qui la fit croître et changer [...] pour son dédommagement, 25 écus, outre l'aménagement des scènes susmentionnées.⁴⁰

La salle basse de Pitti est celle que les chroniqueurs définissent comme la salle de Don Antonio, un espace certainement assez restreint, et peut-être avec un plafond bas, que l'ambassadeur Giulio Tiene décrit comme « une petite salle dans la partie supérieure du palais Pitti »⁴¹. Aujourd'hui encore, les chercheurs ne sont pas d'accord sur la situation exacte de cet espace, à cause de la terminologie polysémique des sources contemporaines ou postérieures qui le mentionnent et des restructurations architecturales qui ont rendu son identification très incertaine. Des études récentes sont toutefois portées à identifier cette salle (dite « salle des spectacles ») avec le salon qui, à cette époque-là, correspondait exactement au « Salon des *Forestieri* » situé juste au-dessous, et faisait partie de l'actuel Quartier d'Hiver (aujourd'hui divisé en salle de bal, salle à manger et salle des gardes)⁴². On peut supposer que le transfert du dispositif scénique prévu pour la représentation depuis la salle du premier étage ait été motivé par la saison à laquelle les festivités furent renvoyées : le salon du premier étage, près des appartements des *forestieri*, était plus adapté à la saison estivale, tandis que la salle de Don Antonio convenait mieux aux mois d'automne.

³⁸ L'idée que l'œuvre a été représentée dans l'actuelle salle Blanche est aussi mentionnée dans *Il luogo teatrale, cit.*, fiche 10. 1, p. 144.

³⁹ Voir *infra*, Annexes, doc. III et IV. L'artiste cité ici sous le nom de « Rauti » apparaît en effet dans le doc. III comme « Rauti », mais « Chanti » dans le doc. IV.

⁴⁰ ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 5, f. 448v. *Infra*, Annexes, doc. III.

⁴¹ W. KIRKENDALE, *The court musicians in Florence, op. cit.*, p. 204.

⁴² Laura BALDINI GIUSTI, « Il salone da ballo e la sala della musica. Nuovi percorsi nel Quartiere da Inverno di Palazzo Pitti », in E. Spalletti et C. Sisi (dir.), *Ottocento e Novecento: acquisizioni 1974-1989*, Firenze, Centro D, 1989, pp. 15-16 ; *id.*, « L'appartamento di Sua Maestà il Re, detto poi 'della Duchessa d'Aosta'. Recupero di un percorso monumentale », in E. Colle (dir.), *Palazzo Pitti. Quartiere d'inverno*, Milano, Electa Editrice, 1991, p. 14.

Les informations scénographiques que l'on peut tirer des documents comptables de la Garde-robe, outre qu'elles confirment la véracité de la description de Buonarroti, nous permettent de reconstruire l'histoire matérielle de la mise en scène, en imaginant les techniques de Cigoli décrites avec une terminologie théâtrale appropriée.

Selon les informations du chroniqueur, la scène était entourée par un arc de scène flanqué de deux niches où figuraient des allégories de la Poésie et de la Peinture.

On avait installé dans la majestueuse salle un magnifique appareil qui, au-delà des rideaux, présentait un grand arc, flanqué de deux niches où se trouvaient représentées en statues la Poésie et la Peinture, avec une inscription de leur auteur. À l'intérieur de l'arc on voyait des forêts très amènes, en relief et peintes, selon une belle et habile disposition, et lumineuses comme en plein jour grâce aux lumières qui y étaient judicieusement placées.⁴³

Le document d'archive nous apprend que la structure de l'arc de scène avait été réalisée en bois et panneaux de laque fine lamés d'or, et était soutenue par des pilastres flanqués de niches avec des statues allégoriques :

228 1/6 brasses, pour toute la façade (en dehors des armes et de trois morceaux qui sont entre les travées) soit deux châssis en angle, où l'on a peint en trompe-l'œil des festons et le ciel, avec quelques ruines. Les deux pièces d'arcade sur lesquels on a peint un tissu de laque fine rehaussée d'or. Et sous les deux pilastres avec deux femmes, l'une représentant la Poésie et l'autre la Peinture et la Perspective, et sous chacune d'elles un bas-relief, et des pilastres dans le mur pour terminer la scène, 4 livres la brasse [...].⁴⁴

Ces allégories étaient en réalité des peintures exécutées en clair-obscur sur « deux pilastres de bois et de toile peints [...], hauts de huit brasses chacun et larges de trois ».⁴⁵

Sur l'arc de scène, selon les notes de Cigoli, se trouvaient des armes de grandes dimensions (environ 3,5 mètres de haut), soutenues par quelques « *putti* plus grands qu'au naturel, décorées d'or fin pour les champs et le casque d'or »⁴⁶.

Item 1. Et en plus les armoiries au-dessus de la scène, dans lesquelles sont les armes de la Reine, avec des *putti* plus grands qu'au naturel, faites d'or fin et de champs, et rehaussées d'or, hautes de sept brasses et larges de cinq environ, et pour cela vous

⁴³ M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, f. 463r. *Infra*, Annexes, doc. I.

⁴⁵ Voir *infra*, Annexes, doc. II.

⁴⁶ *Ibid.*

devez donner 35 écus.⁴⁷

A leur tour ces armoiries suggestives étaient entourées de « deux draps de toile peints façon brocard rouge, avec leurs châssis et leurs franges, qui forment un demi-cercle, disposés de part et d'autre des armoiries de l'arc de scène, longs de dix brasses et larges de sept brasses au centre »⁴⁸.

Après avoir servi sur la scène, la décoration fut transportée à l'étage inférieur du palais Pitti, sur l'un des paliers des escaliers qui conduisaient aux appartements du Grand-Duc. Les imposantes armoiries, que Buonarroti ne mentionne pas, peuvent maintenant être rapportées à un célèbre dessin aquarellé de Cigoli, précédemment mis en relation avec les décorations élaborées pour la desserte fabriquée pour le banquet dans le Salon des Cinq Cents⁴⁹, ou bien encore attribué aux festivités nuptiales de 1608⁵⁰ (fig. 1).



Figure 1. Ludovico Cigoli, Armoiries de France et de Médicis, dessin⁵¹.

⁴⁷ *Ibid.*, doc. I.

⁴⁸ *Ibid.*, doc II.

⁴⁹ Sara Mamone l'a attribué au banquet, in *Firenze e Parigi*, *op. cit.*, p. 33. Voir aussi M. L. CHAPPELL, *Disegni di Ludovico Cigoli*, *op. cit.*, n. 54, et Maria Adelaide BARTOLI BACHERINI (dir.), *“Per un regale evento”: spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Firenze, Centro DI, 2000, pp. 156-157.

⁵⁰ Voir Annamaria PETRIOLI TOFANI (dir.), *Firenze per Filadelfia: feste e apparati a Firenze dal Rinascimento al Barocco*, Firenze, Salani, 1982, n. 38.

⁵¹ Le dessin appartient au Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi [GDSU], Inv. 433 O. Voir M. L. CHAPPELL, *Disegni di*

Les documents d'archive confirment en outre la présence d'un « rideau vert » qui « sert pour clore le devant de la scène, long de vingt-deux brasses et large de seize »⁵². Les dimensions du rideau (8 mètres de large et 11 mètres de haut) et la hauteur des figures allégoriques latérales (hauteur équivalente à 4 mètres pour une largeur d'un mètre et demi) permettent de déduire les dimensions probables de la scène installée dans la salle de Don Antonio. À l'intérieur, une toile peinte, large d'environ 7 mètres, représentait le ciel de la scène : « une toile sans châssis où l'air est peint, ayant servi pour le ciel de la scène, longue de 17 brasses, et large de 13 brasses ½ »⁵³.

Les détails qui concernent la première scénographie sont significatifs. Comme on l'a vu ci-dessus, Buonarroti mentionne des forêts, en relief ou peintes, avec des effets de lumières qui simulaient le jour⁵⁴. Ce décor, comme nous l'apprennent des notes de dépenses, fut réalisé avec « quatorze châssis de toile peinte représentant des bosquets qui forment les ailes latérales du décor, des deux côtés, d'une hauteur maximale de 7 brasses, et minimale de 5 brasses, larges chacune d'une brasse environ »⁵⁵, soit quatorze châssis peints représentant des forêts, de dimensions diverses selon la disposition à l'intérieur de la perspective, allant de 3,5 à 2,5 mètres.

En plus du dégradé de toiles peintes dans la perspective, la scène était occupée par des châssis qui figuraient « des rochers fort grands, rehaussés d'or et d'argent », et le parapet de la scène fut lui aussi revêtu de « toile peinte figurant des rochers, longs en tout de huit brasses et demie, sur une hauteur de 2 brasses ». Outre le paiement des diverses parties qui composaient le dispositif scénique, Cigoli demanda aussi séparément celui, d'une part, de la réalisation des grandioses armoiries aux armes de la reine, et, d'autre part, celui de « six arbres de papier mâché, peints avec des fruits et des feuilles, longs de 7 brasses » (environ 3,5 mètres), qui « bougeaient sur le plateau », ce qui suggère en outre la présence d'un dispositif qui facilitait le déplacement des décors sur la scène⁵⁶.

Grâce aux informations d'archives qui concernent le travail du peintre, il est maintenant possible d'attribuer à Cigoli et à la scénographie pastorale de *L'Euridice* deux dessins conservés au Cabinet des

Ludovico Cigoli, *op. cit.*, p. 92. [URL : <http://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=433+O>]

⁵² Voir *infra*, Annexes, doc. II.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵ Voir *infra*, Annexes, doc. I.

⁵⁶ ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, f. 445v. *Infra*, Annexes, doc. II.

Dessins et des Estampes des Offices de Florence (fig. 2 et 3⁵⁷).



Figure 2. Ludovico Cigoli, La bouche des Enfers, dessin (au format portrait).

⁵⁷ Les dessins sont inventoriés GDSU, Inv. 59 P r. (340x275) et Inv. 60 P r. Voir M. L. CHAPPELL, *Disegni di Ludovico Cigoli, op. cit.*, pp. 90-93. [URL respectives : <http://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=59+P+r> et <http://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=60+P+r>]



Figure 3. Ludovico Cigoli, La bouche des Enfers, dessin (au format paysage).

Ils représentent une vue de fleuve avec la barque de Charon au premier plan. Au fond se profile une ville qui semble être une allusion idéalisée aux monuments de Florence qui permettent de l'identifier ; on pourrait même émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'un panorama de Florence vu depuis l'Arno au lieu-dit *Renai*.

Il fallut attendre une exposition à Detroit en 1988 pour qu'Annamaria Petrioli Tofani émette l'hypothèse que ces deux dessins, qui présentent la même iconographie sous deux formats différents, puissent être des dessins de Cigoli en vue de la première scénographie de *L'Enridice*⁵⁸. Réfléchissant sur la diversité des formats, elle exclut que ces esquisses aient été deux versions de la scénographie effectivement réalisée, en affirmant qu'elles avaient probablement des « destinations tout autres que théâtrales »⁵⁹. Elle soutient

⁵⁸ Annamaria PETRIOLI TOFANI ET G. SMITH, *Sixteenth-century Tuscan Drawings from the Uffizi*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 200.

⁵⁹ *Id.*, "L'illustrazione teatrale e il significato dei documenti figurativi per la storia dello spettacolo", in E. Cropper, G. Perini et F. Solinas (dir.), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinando I to Pope Alexander VII. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990*, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1992, p. 58.

donc qu'il est « difficile d'argumenter sur leur fonction précise », mais suggère « qu'elles ne devaient de toute façon pas être liées à la phase de préparation du spectacle, mais constituaient plutôt une reproduction *a posteriori* de ce spectacle, peut-être en vue d'une publication imprimée »⁶⁰. De la même façon, Chappell réfléchit sur les deux versions graphiques, en déclarant que la vue contenue dans le dessin de format paysage (fig. 3) était la plus importante, et qu'elle était reprise ensuite « dans le dessin 59 P où elle est resserrée et entourée de motifs de roches et d'arbres »⁶¹ (fig. 2).

À la lumière de la nouvelle documentation présentée ici, et en ayant connaissance des deux versions différentes fournies par Cigoli pour la première scène de *L'Euridice*, nous pouvons émettre une autre hypothèse : la confrontation entre les informations d'archives, la *Descrizione* de Buonarroti et les dessins mentionnés précédemment suggère que la première version de la scénographie ait été celle du dessin 59 P (fig. 2), adapté aux dimensions du salon du premier étage du palais Pitti, tandis que le projet définitif, réalisé pour la salle de Don Antonio serait celui figurant sur le dessin 60 P (fig. 3). Cette solution graphique semble mieux répondre à l'affirmation de Cigoli qui se plaignait d'avoir changé la scénographie « en l'augmentant » dans ses dimensions (en y ajoutant peut-être le dessin des arbres qui dilatent horizontalement le cadre rupestre du dessin précédent) afin de la rendre compatible avec la scène d'un salon « bas et large ».

D'autres informations concernent la préparation de la deuxième scénographie figurant une scène infernale :

Mais comme on devait ensuite voir l'Enfer, ces forêts se transformèrent et l'on découvrit d'horribles rochers, d'aspect épouvantable, qui semblaient vrais, sur lesquels les buissons apparaissaient tout effeuillés, et les herbes livides. Et là-dedans, par l'ouverture d'une grande roche, on reconnut la Ville de Dis, embrasée, des langues de flammes jaillissant des fentes de ses tours, l'air tout autour rougeoyant de teintes cuivrées.⁶²

Cette scénographie fut réalisée avec « quatorze toiles peintes de rochers qui font le changement de l'Enfer en recouvrant les maisons et les bosquets, longues de 7 brasses pour les plus hautes et de 5 brasses pour les plus courtes, mesurant chacune deux brasses avec les châssis et les poulies pour les tirer en haut et en bas jusqu'aux ouvertures »⁶³. Le changement entre le premier et le second décor était permis par

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ M. L. CHAPPELL, *Disegni di Ludovico Cigoli, op. cit.*, p. 92.

⁶² M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze, op. cit.*, pp. 18-19.

⁶³ Voir *infra*, Annexes, doc. II.

L'utilisation de quinze petites poulies et une grande, pour « tirer les châssis de l'Enfer ». Sous la scène, on avait disposé « un cabestan de sapin long de neuf brasses avec plusieurs roues, des arrêtoirs et six poignées à tourner, qui servirent [...] pour le changement de décor »⁶⁴. Annamaria Petrioli Tofani a également rapproché de cette scénographie, avec une forte probabilité, un dessin mis en vente en 1987 à Florence, à une enchère de Sotheby's⁶⁵. Par ailleurs, un dessin représentant peut-être le personnage de Charon, récemment exposé au Louvre et attribué à Cigoli⁶⁶, ouvre la voie à l'hypothèse d'une correspondance nouvelle et inédite avec la mise en scène de *L'Euridice* (fig. 4).



Figure 4. Ludovico Cigoli, Quatre études de figures nues, semblant dégainer ou tenir un bâton⁶⁷

L'utilisation de la salle de Don Antonio et les scénographies utilisées pour *L'Euridice* se prolongèrent au-

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Mis aux enchères chez Sotheby's à Florence le 2 février 1987, lot 1. Le dessin est exécuté à la plume sur papier blanc, il mesure 265x186 mm. Voir A. PETRIOLI TOFANI, "L'illustrazione teatrale e il significato dei documenti figurativi", art. cit., pp. 57-59. Je n'ai pas vu ce dessin.

⁶⁶ Je dois cette information à l'extrême gentillesse de Joël Heuillon.

⁶⁷ Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, INV 10629 Verso. [URL : <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/28/200611-Quatre-etudes-de-figures-nues-semblant-degainer-ou-tenir-un-baton-max>]

delà de cette première et célèbre représentation de 1600. Comme le rappelle aussi le neveu du peintre dans sa *Vie de Cigoli*, l'usage répété des décors causa leur rapide détérioration : la scénographie « servit souvent toute entière ou en partie, et les temps et les hommes l'ont dé faite, et conduite à sa fin »⁶⁸.

Une première reprise de l'œuvre est mentionnée par Cesare Tinghi dans ses *Diari*, le 5 décembre 1602 : « Son Altesse ayant ordonné qu'on fit une pastorale, [...] ils montèrent dans la salle dite de Don Antonio [...] et ce spectacle accompagné de musique et chanté sous la direction de Giulio Caccini, romain, musicien de Son Altesse Sérénissime, était celui que l'on nommait *L'Euridice* de Monsieur Ottavio Rinuccini, et il dura deux heures »⁶⁹.

En septembre 1604, le Grand-Duc ordonna que soit réalisé « un décor sur la perspective de *L'Euridice*, dans le palais Pitti ». Ce remaniement de la scénographie fut exécuté par Cigoli lui-même et par Giulio Parigi, comme le montrent les « notes de dépenses pour faire un décor de théâtre sur le décor de forêt de *L'Euridice*, dans le palais Pitti, pour ledit Monsieur Lodovico Cigoli et Monsieur Giulio Parigi, peintres »⁷⁰. Ce fut donc Cigoli lui-même qui endommagea les décors réalisés pour *L'Euridice*, faisant de ce fait disparaître sa célèbre intervention scénographique de la mémoire historique. Mais le succès de l'œuvre et le souvenir des créations artistiques de Cigoli restèrent longtemps dans les mémoires, au point que, quelques années plus tard, un autre scénographe toscan, Cosimo Lotti, s'en inspira pour les théâtres de Bologne, comme l'écrit Jacopo Cicognini à Paolo Giordano Orsini :

L'Illustrissime cardinal [Luigi] Capponi a décidé ce printemps d'honorer l'Illustrissime cardinal [Giovanni Battista] Leni et d'autres cardinaux qui se trouveront à Bologne, en donnant, en plus du tournoi, de très beaux spectacles et l'une de mes comédies ; et il fera représenter encore *L'Euridice* de Monsieur Ottavio Rinuccini qui, à cet effet, se trouve avec Monsieur Jacopo Peri, et, comme architecte et peintre en chef, on a appelé monsieur Cosimo Lotti [...].⁷¹

La confirmation de l'intervention de Cigoli dans le cycle théâtral de 1600 place l'artiste dans une perspective inédite dans l'histoire des spectacles médicéens. En plus d'être l'auteur des scénographies et d'avoir projeté la mise en scène de *L'Euridice*, événement majeur qui a marqué l'histoire glorieuse du drame en musique, il participa activement à d'autres événements de cette même année.

En effet, Michelangelo Buonarroti, décrivant la décoration du Salon des Cinq Cents où se tint le banquet, mentionne Jacopo Ligozzi comme l'auteur de deux peintures sur ardoise figurant, l'une *Boniface VIII qui*

⁶⁸ G. B. CARDI, *Vita di Ludovico Cardi Cigoli*, éd. cit., p. 27.

⁶⁹ C. TINGHI, *Diario primo*, op. cit., f. 42v.

⁷⁰ ASF, *Scrittoio delle fortezze e fabbriche*, série 123, f. 5r.

⁷¹ Lettre transcrite in W. KIRKENDALE, *The court musicians in Florence*, op. cit., p. 208.

reçoit les Florentins ambassadeurs des grandes puissances, et l'autre Pie V qui couronne Côme Grand-Duc de Toscane. En revanche, il attribue à Passignano et à Cigoli l'exécution de deux autres œuvres, que l'on peut encore voir :

Et correspondant à ceux-ci dans les proportions, Ludovico Cardi dit Cigoli exprime dans l'un l'élection par le sénat florentin de Côme de Médicis au rang de duc de la République, qui ensuite fut Grand-Duc ; et dans l'autre, à l'opposé, l'institution par celui-ci de la Chevalerie religieuse de Saint-Etienne, concédée et confirmée par Pie IV, œuvre de Domenico Passignano.⁷²

L'attribution à Cigoli de cette peinture sur ardoise fut ensuite confirmée dans sa biographie⁷³, et également dans les pages que lui consacre Baldinucci :

À cette occasion [c'est-à-dire, pour les noces], Cigoli peignit à l'huile une belle histoire pour une des salles du Palazzo Vecchio, et ce fut l'investiture du Grand-Duc Côme, qui fut placée dans l'un des angles de la plus grande salle ; et, parmi les figures que l'on pouvait admirer sur cette œuvre, il y avait la très belle représentation du fleuve Arno, qui montre un savoir-faire si noble et majestueux, qu'elle surpassait celle d'un autre fleuve représenté en face, dans une autre histoire, par un autre très célèbre peintre, Domenico Passignano, et les critiques dirent que Cigoli avait sur sa toile fait voir le vrai fleuve, tandis que Passignano, dans la sienne, avait montré seulement un petit ruisseau ou une rigole.⁷⁴

Malgré cela, la paternité de l'œuvre attribuée à Cigoli fut ensuite démentie, y compris par l'historiographie la plus récente qui l'attribue plutôt à Passignano⁷⁵. Chappell lui-même confirme que « l'indication du sujet et de l'emplacement par Cardi n'est pas correcte. L'unique scène d'investiture peinte par Cigoli est celle de Côme élu Grand-Duc [à l'église] des Chevaliers de Saint-Etienne »⁷⁶. Il revient encore une fois à l'authenticité des documents de rendre la justice et de démentir ceux qui ont daté l'exécution de ces travaux d'avant 1600, donc sans lien avec l'événement royal. Les nouveaux documents prouvent bien que Passignano reçut 180 écus le 18 septembre 1600 en récompense de cette œuvre :

⁷² M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze*, op. cit., pp. 8-9.

⁷³ Voir G. B. CARDI, *Vita di Ludovico Cardi Cigoli*, éd. cit., p. 2.

⁷⁴ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, op. cit., vol. 3, p. 256.

⁷⁵ Voir Joan L. NISSMAN, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638: a Tuscan painter in Florence and Rome*, thèse de doctorat, Columbia University, 1979, p. 99; (avec une bibliographie sur le sujet), S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, op. cit., p. 59 et pp. 66-67, et Ugo MUCCINI, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 167-168.

⁷⁶ M. L. CHAPPELL, "Una nota sul 'Cosimo de' Medici eletto duca di Toscana' del Passignano e un poscritto relativo ad alcuni disegni di Agostino Melissi", in *Antichità Viva*, 1979, n°5-6, p. 29. Chappell fait allusion à une peinture de Cigoli pour l'église Santo Stefano dei Cavalieri à Pise.

Les services du palais de Son Altesse doivent à ce jour, pour l'exécution faite du tableau auquel j'ai travaillé dans le salon de ce palais [...] qui raconte le moment où le grand-duc prit l'habit de l'Ordre des Chevaliers de Saint Etienne, cent-huit écus, à moi Domenico Passignano, peintre. 108 écus.⁷⁷

Dans les jours suivants, ce fut au contraire Cigoli qui demanda le paiement pour la réalisation d'une autre peinture sur ardoise :

Le 22 septembre 1600

Le Sérénissime grand-duc,

Doit me donner, à moi Ludovico Cardi, dit Cigoli, pour le commencement d'une peinture à l'huile que j'ai faite à mes frais pour les couleurs, sur les ardoises, et elle se trouve dans le salon où l'on doit faire le banquet pour la reine, et l'on y voit le moment où le grand-duc est intronisé par la République ; cette peinture est haute de 8 brasses environ et longue de 12, et pour cela on doit me donner cent soixante-dix, ce jour 22 septembre 1600.⁷⁸

Une sorte de *damnatio memoriae* semble donc avoir effacé le souvenir des œuvres commandées à Cigoli par la cour de Florence pour un événement solennel et hautement significatif. L'absence d'une documentation d'archive appropriée, même s'il existe des sources bibliographiques, a poussé les chercheurs à considérer comme infondées les informations des contemporains, et a laissé longtemps dans l'ombre l'expérience de l'un des plus grands scénographes de la cour de Florence, Ludovico Cigoli.

Traduction : Françoise Decroisette

⁷⁷ ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 5, f. 458r.

⁷⁸ *Ibid.*, f. 460r. Au verso de la feuille, on lit « Compte du tableau fait dans le salon par Lud.co Cardi dit il Cigoli ».

ANNEXES

Doc. I

ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 5, f. 445

N°221

Messer Lodovicho Cigholi la comedia de' Pitti

Il Serenissimo Gran Duca

De' dare a me Lodovicho Ciardi detto il Cigholi questo dì 14 di ottobre 1600 per le apiè cose descritte, et tutto è servito per la sciena de' Pitti servite alle feste della Regina. Il qual conto è dato a braccia quadre, fuori del arme e dei 6 alberi tutti dintornati et dei tre pezzi di travate che ricorrono in fra l'una e l'altra trave.

Br. quadre 225. Et in prima tutta la centina del cielo a l. 2 il braccio somma l. 450 cioè scudi sc. 64. 2

Br. 257. Et di più la sciena degli alberi non contando gli alberi dintornati, pezzi 17 a l. 6 il braccio quadro, somma in tutto l. 1542 cioè sc. 220. 2

Br. 52 ½. Il parapetto della sciena tocha d'oro et argento et sue rivolte a l.5 il braccio quadro, somma l. 262 cioè sc. 37. 3. 10

Br. 104 ½. Il piano del palcho a l. 1 il br.o somma l. 104.10, sc. 14. 6.10

Br. 16 3/5. E massi picholi sopra il palcho sono pezzi 5 e tochi d'oro et argento a l.5 somma l.80.12 cioè sc. 11. 3. 12

Br. 257. E massi grandi tochi d'oro et argento sono pezzi diciassette a l. 5 somma l. 1285 cioè sc. 183. 4

Br. 228 1/6 Tutta la facciata (fuori del arme et i tre pezzi che sono fra le travate) cioè i duoi telai degli angoli nei quali è finto i festoni et aria con alquanto di rovina. I duoi pezzi di centina nei quali è finto in panno di lacha fine et tocha d'oro. Et sotto i duoi pilastri con due femmine, l'una rapresentando la Poesia et nel altra la Pittura e Perspettiva et sotto a ciascuna un bassorilievo, et pilastri nel muro per finimento della sciena a lire l. 4 il braccio, somma l. 912.13.4 cioè sc. 130. 2. 13. 4

Pezzi 3. Che vanno per riempiere i tre vani sopra la facciata davanti che fanno ricorrere le membri degli sfondati della arcitravata, cioè scudi 2 del l'uno sommano sc. 6

Pezzi 6. E più alberi tutti dintornati et tochi d'oro, i quali si movano di sul palcho, alti l'uno per l'altro br.5 ½ raguagliati a scudi cinque dell'uno, sc. 30

Pezzi 1. E più l'arme sopra la sciena nella quale v'è l'arme della Regina, con putti maggiori del naturale messa d'oro fine e campi, et tocha di oro, alta br. 7 et larga br. 5 in circha, et di tanto deve dare scudi 35, sc. 35

Et per il danno riceùto della risoluzione fatta da Sua Altezza del locare la sciena in altro salone più basso, et più largo che per dove era fatta, il che per ridurla proporzionata al detto luogho, di e spesa e tempo, pretendo scudi 25,

sc. 96

sc. 662. 3. 5. 4

Nella quale domanda, et prezzo tutto sopra, et di là detto, è compreso tutte le spese di colori, oro, et manifattura aspettante al pittore et tanto somma in tutto scudi, sc. 758. 3. 5. 4

Riscontro tutti li sudetti capi e misure per me Michele Caccini ministro, presente detto messere Lodovico questo di 14 di ottobre 1600. E tutto a dovere.

Doc. II

ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 5, ff. 463-464r

Molto Magnifico Ms. Michele Caccini

Et vi si è dato credito della reale comedia fattasi l'anno passato d'ottobre nel Salone sopra gli Ufizi per le feste et nozze della Cristianissima Regina di Francia a creditore 200 delle appiè robe quale avete tratta dalla prospettiva e apparato di una Comedia fattasi nel palazzo de' Pitti per dette nozze e si è riscontrato in una vostra poliza fatta a di 4 stante e ci è messa nella filza delle scritture della reale Comedia (...) et se n'è fatto un inventario e a ciascuno date nelle stanze che sono sul detto salone dove (...)

Quattordici telai dipinti sulla tela a boscaglia che fanno le (...) della sciena da due bande, alteza maggiore braccia sette, la minore braccia cinque, larghe braccia l'una in circa 14

Dua triangoli di tela dipinti che insieme fanno un quadro di braccia $\frac{1}{2}$ per ogni verso, serviro a riquadrare la facciata dinanzi della sciena rasente il palco del salone grande dalle stanze de' forestieri Dove s'è recitata 2

Dua pilastri di legname e tela dipinti con dua figure di chiaro scuro, alti l'uno braccia otto, larghi tre, servirno a detta facciata... 2

Dua panni di tela dipinti a broccato rosso con sua telai e drappelloni che fanno mezzo tondo, che mettono in mezzo l'arme della facciata, lunghi l'uno braccia dieci, largho braccia sette nel mezzo, sono in disordine 2

Tre pezzi di fregi dipinti a sfondato del palco del salone di legname e coperti di tela, lunghi in tutto Braccia diciassette andante, lunghi braccia $1\frac{1}{2}$ 3

Telaio di tela dipinto a massi lunghi, in tutto braccia otto $\frac{1}{2}$, alto braccia 2, servì al parapetto del palco in terra per la vostra poliza ditte essere l'uno braccia 17 andante e per uno senz'essere trovato vi si dia credito solo d'uno n. 1

Una tela senza telai dipinta a aria, servita per cielo della sciena, lunga braccia diciassette, largha braccia tredici $\frac{1}{2}$ raguagliata n. 1

Alberi di cartapesta dipinti a frutti e foglie lunghi braccia 7 con (...) pedate larghe (...) braccia dua l'uno n. 6

segue//

e più l'appiè tele tutte del piano del palco e prima: un pezzo lungo braccia dodici, largo braccia due, braccia ventiquattro quadre br. 24

Uno lungo braccia otto e largo braccia sette e braccia quarantotto quadre 48

Tre pezzi in tutto braccia sette quadre 7

Quattordici tele dipinte a massi che fanno la muta dell'Inferno sopra le case e boscaglia, lunghe le più alte braccia 7 e le più basse braccia cinque, lunghe l'una braccia due con lor telai nelle teste e pulegge da tirarle in giù e in su (...) in essere

Cinque pezzi di scogli di pezzi sulla tela e legniamme lungo braccia 2, lunghi braccia 2 incirca, servito per scogli sul palco, quegli sono tutti cattivi che non si sono inventariati (...) datone credito (...) gli potete fare tutti e finti

Dua telai dipinti a massi lunghi braccia $2\frac{1}{2}$, larghi braccia dua, servirno appiè del palcho 2

Una tenda di tela verde, servì per turare la scena dinazi, lunga braccia ventidue, larga sedici

Un foro per la muta dello Inferno in tela senza telaio dipinta a scogli, lungo braccia otto, largo braccia quattro in circa con un'armadura di legnio da capo 2

Correnti d'abeto sumero dodici di braccia otto l'uno con loro puleggie e cassa di legnio attaccata, serviti alle mute dell'inferno 96

Numero dua di detti di braccia undici per legni n. 2, br. 11

Numero tre guide con dua correnti l'una di braccia 4 larghe con dua traverse, tutto br. 24 andante di correnti, n. 3, br. 24

Quattro centine d'asse d'albero di (...) tutte br. 26 andante, lunghe 172 (...) con pezzo d'asse rintornata dipinta per il foro lungo braccia sei...1 (...) di legniamme con più pulegge lunghi braccia 6 172 l'uno 2

Carrucole piccole di legno con loro pulegge e con una carucola per tirare le mute dell'Inferno numero quindici // 15

[...] Con fuso da verricello d'abeto, lungo braccia nove con più ruote ferme e sei manichetti da girare, servite sotto il palco.

Fusi di verricello d'abeto lunghi braccia due tre l'uno con più ruote, ferri e dua manichi per uno.

Doc. III

ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, Ins. 5, f. 448v

Addi 19 febbaro 1600 [stile fiorentino]

Nota come questo di sudetto s'è saldo il conto di Ludovicho Cardi Cigoli pittore di lavori fatti nella sciena della commedia pastorale recitata nel palazzo de' Pitti per le nozze regie, quali lavori si sono fatti stimare da parte dell'arte e calculato ciaschuna stima e partitamente capo per capo come appare nel calculo delle cinque stime. S'è preso le 4 conchorde, cioè una di Alessandro Portelli di scudi 293. 17, una di Bernardino Poccetti di scudi 290. 6. 12. 8 et una di Alessandro Bronzino Allori di scudi 319. 2. 8 et una di Lucha Rauti di scudi 514. 6. 6 che tutte 4 insieme fanno la somma di scudi 1417. 6. 8. 4 che partito in 4 per la somma di scudi 354. 3. 9. 8 che dette somme sono senza la portata del danno ricevuto detto pittore per haver mutato la sciena dalla sala da basso alla sala da alto de' Pitti, che s'ebbe a crescere et variare, della quale trasmuta si è (...) per il suo danno scudi 25, oltre all'allestimento delle suddette stime che tutto il suo credito ascende a scudi 379. 3. 9. 8.

Tutto secho d'accordo et saldo detto conto feb. Detto

Giovan Battista Cresci provveditore et Michele Caccini col intervento del sig. Donato dell'Antella soprintendente générale 397. 3. 9. 8

Giovan Battista Cresci, Michele Caccini fatto creditore di Ludovicho Cigoli detto di (...) delle nozze regie a 200 et debitore spese della commedia de' Pitti a 134.

Doc. IV

ASF, *Guardaroba medicea*, série 1152, ins. 5, f. 446r

Stime

Nota di pitture della commedia de' Pitti fatte da Messer Ludovico Cardi Cigoli e prima

Braccia 225 quadre di pittura nel cielo della sciena, il braccio quadro, domanda [*Cigoli*] Lire 2,

Alessandro Pistelli, lire 8. 4., Giovanmaria Butteri, lire 1. 10, Bernardino Poccietti, lire 1. 5, Alessandro Allori, lire 1, Lucha Chanti, lire 1. 6. 8

Braccia 257 quadre di 17 tele a boschaglie, il braccio quadro domanda lire 6

Alessandro Pistelli lire 1. 10, Giovanmaria Butteri, lire 5, Bernardino Poccietti, lire 2. 5, Alessandro Allori, lire 2. 8. 4, Lucha Chanti lire 4. 5

Braccia 257 quadre di 17 tele a massi, il braccio quadro, domanda lire 5,

Alessandro Pistelli, lire 2, Giovanmaria Butteri lire 4, Bernardino Poccietti lire 1. 10, Alessandro Allori, lire 1. 15, Lucha Chanti lire 5

Braccia 52 ½ quadre di parapetto alla sciena, il braccio quadro domanda lire 5

Alessandro Pistelli lire 1. 15, Giovanmaria Butteri lire 8. 4, Bernardino Poccietti, lire 1. 10, Alessandro Allori, lire 1. 15, Lucha Chanti, lire 3.

Braccia 104 ½ quadre di piano del palcho, il braccio quadro, domanda lire 1

Alessandro Pistelli lire 4, Giovanmaria Butteri, lire 8. 4, Bernardino Poccietti, lire 10, Alessandro Allori, lire 10, Lucha Chanti, lire 12

Braccia 16 1/2 quadre di massi sul palcho, il braccio quadro domanda lire 5

Alessandro Pistelli, lire 2, Giovanmaria Butteri, lire 4, Bernardino Poccietti, lire 10, Alessandro Allori lire 1, Lucha Chanti, lire 2. 8. 4.

Braccia 228 1/6 di facciata senza l'arme, il braccio quadro domanda lire 4

Alessandro Pistelli lire 2. 6. 8, Giovanmaria Butteri, lire 3. 10, Bernardino Poccietti, lire 2, Alessandro Allori, lire 2, Luca Chanti, lire 3. 10

N. 3 pezzi di pieno al palcho della sala, l'uno domanda lire 14

Alessandro Pistelli lire 10, Giovanmaria Butteri, lire 12, Bernardino Poccietti, lire 4, Alessandro Allori, lire 7, Lucha Chanti, lire 11. 13. 4

N. 6 alberi di rilievo l'uno domanda lire 35

Alessandro Pistelli lire 14, Giovanmaria Butteri, lire 12, Bernardino Poccietti, lire 14, Alessandro Allori, lire 15, Lucha Chanti, lire 28

N. 1 arme sopra la sciena, domanda lire 245

Alessandro Pistelli, lire 210, Giovanmaria Butteri, lire 210, Bernardino Poccietti lire 100, Alessandro Allori, lire 145, Lucha Chanti, lire 175.

Per la tramuta della sciena lire 175

Somma in tutto ciascuna stima, domanda scudi 758. 3. 5. 4

Alessandro Pistelli scudi 293. 17

Giovanmaria Butteri scudi 587. 4. 3 questa non si piglia

Bernardino Poccetti scudi 290. 6. 12. 8

Alessandro Allori scudi 319. 2. 8

Lucha Chanti 514. 6. 6

Somma tutte e quattro le sudette stime insieme senza il danno della tramuta della sciena scudi 1417. 6. 18. 4

Che partito in quattro viene ragguagliato e tanto se li fa buono scudi 354. 3. 9. 8

E più se li fa buono per la sudetta tramuta della sciena da una sala al altra, scudi 25