

Giuseppe Rua⁵, Luigi Torri⁶ et Louis Anglois⁷, érudits et chercheurs passionnés, ont été parmi les premiers à s'intéresser à la diversité des spectacles à la cour de Turin à l'époque de Charles-Emmanuel I^{er}; le Jésuite français et « grand théoricien de l'image au XVII^e siècle ⁸ » Claude-François Ménéstrier avait déjà remarqué l'esprit d'innovation singulier sur le plan artistique de cette cour⁹. Fêtes, mariages et naissances des princes¹⁰ étaient l'occasion pour la cour de montrer son opulence et sa puissance, le spectacle se révélant un instrument politique très efficace. Le duc de Turin, qui multiplia les occasions de fête, considérait ainsi les festivités comme le moyen privilégié de l'expression pacifique du pouvoir¹¹; l'illustrèrent les fiançailles des infantes Isabelle et Marguerite en 1608, événement somptueux auquel assistèrent les plus grandes personnalités de la cour d'Este, de Mantoue et de Savoie¹².

Parmi les premiers mélodrames joués à Turin, il est probable qu'une représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi ait eu lieu en 1610, comme le laisse penser une lettre de Francesco IV Gonzaga (fils de Vincenzo Gonzaga) dans laquelle il réclame la partition¹³. L'année suivante, l'opéra *Il Rapimento di Proserpina* de Giulio Cesare Monteverdi (le frère de Claudio) a été donné à Casale entre le 29 avril et le 7 mai 1611 lors des célébrations de l'anniversaire de Marguerite de Savoie, fille du duc Charles-Emmanuel ¹⁴. Francesco Rasi ¹⁵ et

⁵ Giuseppe RUA, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Loescher, 1899.

⁶ Luigi TORRI, « Il primo melodramma a Torino », *Rivista musicale italiana*, XXVI (1919), p. 1-35.

⁷ Louis ANGLOIS, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Bairati, 1930.

⁸ Stéphane VAN DAMME, « Les livres du Père Claude-François Ménéstrier (1631-1705) et leur cheminement », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XLII/1 (1995), p. 5.

⁹ Claude François MÉNESTRIER, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Muguet, 1669, p. 87-88.

¹⁰ On pourrait considérer le XVI^e siècle mais également la fin de règne de Charles-Emmanuel I^{er} comme « l'âge d'or du baptême princier ». Sur le changement de nature de la documentation concernant les célébrations des naissances des princes de Savoie à la mort du duc (1630), cf. Thalia BRERO, « Le baptême des enfants princiers (XV^e et XVI^e siècles) », *Le strategie dell'apparenza : cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, éd. Paola Bianchi et Andrea Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, p. 17-18.

¹¹ F. VARALLO, *Il duca e la corte. I, Ceremonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, Genève, Slatkine, 1991, p. 190.

¹² Valeriano CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo Principe di Piemonte, Ré di Cipro, parte prima*, Torino, Sinibaldo, 1653, p. 129. Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6. Voir aussi F. VARALLO, « Le feste per il matrimonio delle infante (1698) », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid : Convegno internazionale di studi : Torino*, (21-23 février 1995), éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 475-490.

¹³ Iain FENLON, « The Mantuan Orfeo », *Claudio Monteverdi : Orfeo*, éd. John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 18.

¹⁴ *Breve descrizione delle feste fatte dal Serenissimo Sig. Principe di Mantova nel giorno Natale della Serenissima Infanta Margherita et nelle venute dei Serenissimi Principe di Savoia nella città di Casale per veder detta Signora, & il Sig. Principe prima della lor partita per Mantova*, Casale, Goffi, 1611, f. 2r. Bibliothèque royale de Turin (I-Tr), Misc. 296/6.

¹⁵ Quelques fragments de drames partoraux non identifiés ainsi que le texte de la *canzonetta Dolce legno canoro* que Francesco Rasi a dédiée au duc Charles-Emmanuel sont conservés à (I-Tr), manuscrits, Varia 287. Cf. L. ANGLOIS, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 67.

Francesco Campagnuolo, « excellents chanteurs » et « tous deux musiciens du Sérenissime duc de Mantoue » furent sollicités à cette occasion¹⁶.

Le seul témoignage de ce mélodrame, dont le livret et la musique sont perdus¹⁷, est un document anonyme intitulé *Brève description des fêtes données par le Seigneur Prince de Mantoue* et conservé à la Bibliothèque royale de Turin, où l'on apprend que les cinq actes qui suivaient le prologue d'Erèbe étaient ponctués de chants de nymphes et de bergers mais aussi d'un ballet dans le deuxième acte¹⁸, le même document nous informant que, le lendemain :

« Fut présenté un ballet d'une nouvelle et merveilleuse manière. [...], on n'a jamais entendu auparavant que l'on ait inventé un ballet au sein même des sentiers des jardins [...] dans lesquels, au rythme de la musique, les nymphes et les bergers cueillaient des fleurs pour ensuite reprendre le bal avec grande variété de figures, jeux, galliades, courantes, tressages et accolades [...] qui furent inventés par la si belle intelligence du Prince Sérenissime de Mantoue, également auteur des mélodies délicates de la musique¹⁹. »

Ce tableau confirmerait l'intérêt du duc de Mantoue pour le ballet et les nouveaux genres naissants. En effet, le compositeur sicilien Pietro Maria Marsolo, originaire de Messine et actif à Ferrare, parle dans deux lettres adressées au même duc et datées du 26 septembre et du 31 octobre 1612, d'un ballet qui lui était destiné, sans doute dans le but de succéder à Monteverdi comme maître de chapelle à Mantoue après son départ pour Venise²⁰.

En 1619, après la quasi interruption des représentations théâtrales à cause de la guerre du Montferrat (1613-1617) – terre mantouane appartenant aux Gonzague et enclavée entre les États savoyards et le duché de Milan, « pivot de l'empire continental espagnol²¹ » –, la cour de Turin célébrait les noces du prince Victor-Amédée – fils du duc Charles-Emmanuel et

¹⁶ I. FENLON, « The Mantuan Orfeo », *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Isabella DATA, « 'Il rapimento di Proserpina' di Giulio Cesare Monteverdi e le feste di Casale nel 1611 », *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. Atti del convegno internazionale di studi* (Mantoue, 21-24 octobre 1993), Firenze, Olschki, 1998, p. 338. Voir aussi M. EMANUELE, *Commedie in musica, op. cit.*, p. 44.

¹⁸ *Breve descrizione delle feste, op. cit.*, f. 3r-5r. Voir aussi I. DATA, *Id.*, p. 341.

¹⁹ « Fu fatto un Balletto con nova, e meravigliosa maniera. [...], non si è giamai insteso, ch'altri inventassero di far Balletti dentro a gli istessi sentieri de' giardini [...], ne quali alla misura della Musica le Ninfe, e i Pastori cogliessero fiori, e poi ripigliassero il ballo; e con tanta varietà di figure, partite, gagliarde, correnti, intrecciature, ed abbracciamenti [...], sono questi inventati dal bellissimo ingegno del Serenissimo Principe di Mantua, ch'invento parimente la soavissima aria della Musica. », *Breve descrizione delle feste, op. cit.*, f. 6r. Voir aussi Sergio MARTINOTTI, « Notizia sulla musica a Casale nell'età cortese », *Atti del Quarto Congresso di antichità e arte* (Casale, 20-24 avril 1969), Casale, Marietti, 1974, p. 315-329.

²⁰ Lorenzo BIANCONI, « L'officina cacciniana di Pietro Marsolo », *Pietro Maria Marsolo. Madrigali a quattro voci sulle monodie di Giulio Caccini e d'altri autori, e altre opere*, Roma, De Santis, 1973, p. XXXI, XXXIV et XXXV (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », IV).

²¹ Stéphane GAL, *Lesdiguières. Prince des Alpes et connétable de France*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007, p. 188.

prince de Piémont – avec Christine de France (1606-1647) – fille de Marie de Médicis et d’Henri IV et sœur de Louis XIII. En renforçant la présence et l’influence française²², en particulier le goût pour les spectacles chorégraphiques – bien que la musique de danse existât déjà en Italie – la venue de Christine de France à la cour de Savoie a ouvert une nouvelle phase de l’histoire musicale turinoise. Son arrivée a ainsi introduit de nouvelles formes de divertissement où se développa l’exigence de transposer les actions scéniques et théâtrales à l’intérieur d’un lieu clos et symbolique correspondant de plus en plus à l’idée de théâtre²³.

Ce goût pour le ballet de cour « à la française » fut un terrain fertile pour D’India qui publia alors ses *Musiche e Balli a quattro voci* (Monodies accompagnées et ballets à quatre voix, c’est-à-dire des chansons à danser ou musiques de danse à chanter).

Ce recueil est le plus précieux témoignage des spectacles musicaux à la cour de Turin à cette époque et sans doute un véritable miroir de l’influence française – presque 60 % des pièces du recueil sont concernées par des fêtes en l’honneur de Christine de France. En effet, toute la musique que D’India destina spécifiquement à la scène est perdue ; ce recueil est donc son seul témoignage, non seulement des échanges musicaux franco-italiens, mais aussi de la manière dont le compositeur a appréhendé la musique destinée au spectacle durant ses nombreux voyages dans les différentes cours italiennes dans ses années de jeunesse (1600-1611) à l’époque où les genres spectaculaires se diffusent et se développent en Italie.

Il s’agira dans un premier temps, à l’aide de documents d’archives pour la plupart inédits, de faire le point sur le contexte historique du ballet de cour, sa diffusion et la manière dont l’Italie et la France s’approprient ce genre afin de nous concentrer, dans un deuxième temps, sur l’interaction et les correspondances entre musique vocale, danse, lieux d’exécution, géographie, art de gouverner et spatialisation des spectacles (les espaces de la cour, les lieux de la musique) à travers la musique du recueil de D’India. Cette recherche permettra de déterminer, dans un troisième temps, le rôle du compositeur dans le processus d’hybridation stylistique et de tenter d’élucider la place du ballet de cour en tant qu’élément culturel et politique « franco-italien » dans les rituels de la cour à Turin.

²² Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, éd. Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio Torino, 1976, vol. I, p. 5.

²³ Clelia ARNALDI DI BALME et F. VARALLO, « Le feste di corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici », *Feste baroque, cerimonie e spettacoli alla corte di Savoia tra Cinque e Settecento*, Milano, Silvana, 2009, p. 27.

A. Circulation, transmission et appropriation du ballet de cour

a. Le ballet de cour, entre symbolisme et expression

En France, comme l'a montré Margaret McGowan, « le ballet de cour se développe à la suite de multiples tentatives – et notamment celle de l'Académie de Baïf (1570-1574)²⁴ – pour augmenter le pouvoir d'expression des arts. » Il est aussi « l'expression des aspirations et des réalités philosophiques, politiques, morales et sociales de cette époque²⁵. » Le ballet est donc l'art composite par excellence par ses aspects dramatique, symbolique, musical, vocal, chorégraphique et spectaculaire²⁶ ; un art collectif qui cherche et croit tout exprimer dans une volonté de fusion entre musique, danse, poésie et peinture et dont *Le Balet comique de la Reyne* de Beaujoyeux (1581)²⁷ – qui était piémontais –, qui fait la jonction entre la musique, la poésie et la danse, sera le prototype du ballet de cour à la française²⁸. « Un tissu de paradoxes », « une fantaisie débridée²⁹ » et un art dont la sophistication atteint des sommets à cette époque car, si l'on en croit Marie-Thérèse Mourey :

« Loin d'être [...] un simple divertissement, [...] le spectacle est un instrument euristique fondamental qui permet, grâce à la force des images symboliques, d'appréhender les structures occultes du monde, [...]. La forme structurante du spectacle est donc essentielle à son efficacité³⁰. »

En effet, « ce qui intéressait les inventeurs du ballet était surtout la représentation de la vie et des choses, la réalisation dramatique d'une harmonie imitée de celle des cieux³¹ » dans le droit fil des idées néoplatoniciennes très en vogue à la cour de France mais aussi en Italie.

²⁴ Giacomo Alessandro CAULA, *Poesia e musica nell'ambiente dotto della « Pléiade »*, Torino, Caula, 1964, p. 17 et 29-31.

²⁵ Margaret McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France : 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963, p. 7.

²⁶ *Id.*, p. 126-127.

²⁷ La participation des poètes de la Pléiade ou de l'Académie de Baïf ne peut pas être documentée dans la création du *Balet comique* même s'il s'inscrit dans la continuité de l'ambiance littéraire et courtisane de cette époque. Cf. G. A. CAULA, *Poesia e musica*, *op. cit.*, p. 43.

²⁸ *Le Balet comique de la Reyne. 1581*, éd. Carol et Lander MacClintock, Middleton, American Institute of Musicology, 1971. Voir aussi G. A. CAULA, *Poesia e musica*, *op. cit.*, p. 47-49.

²⁹ Georgie DUROSOIR, *Les ballets de la cour en France au XVII^e siècle ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque*, Genève, Papillon, 2004, p. 9 et 10.

³⁰ Marie-Thérèse MOUREY, « L'art du ballet de cour au XVII^e siècle : poétique de l'image animée », Université Paris IV Sorbonne. Colloque École doctorale IV – 11-13 juin 2009 : *La construction des images : persuasion et rhétorique, création des mythes*, actes non publiés, p. 3. Nous pouvons trouver le texte dans : www.paris-sorbonne.fr/.../Colloque_ED_IV/Images_ballet_de_cour. [27/05/12].

³¹ M. McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France*, *op. cit.*, p. 22.

L'histoire du spectacle pré-lullyste et en particulier celle du ballet de cour est difficile à retracer. Il aurait été introduit en France par Catherine de Médicis, marraine du duc de Savoie, qui fit venir des maîtres de ballet de Milan et des musiciens du Piémont³². On trouve également des témoignages importants de musique de danse en Italie aux XV^e et XVI^e siècles, notamment dans les traités de Caroso et de Negri publiés respectivement en 1600 et en 1602³³. C'est en effet en Italie que la danse va se développer suivant les lois de la perspective qu'elle emprunte à la peinture. Ainsi, l'idée italienne de construction d'une architecture scénographique qui provoque l'illusion scénique va se transférer et se développer en France, même si, comme le souligne Margaret McGowan, « faute de documents, la nature véritable d'un grand nombre de ballets représentés en France entre 1581 et 1610 reste obscure³⁴. »

b. Les spectacles turinois avant Christine de France, sur la voie de la métamorphose

Dès avant l'arrivée de Christine de France à Turin, l'art du ballet dans le Piémont se complexifie et se diversifie. Il devient un objet « curieux » imprégné d'un symbolisme étroitement lié à la vie politique de la cour de Savoie qui s'intéresse à toutes les formes de spectacle et exploite toutes les potentialités théâtrales. L'illustre bien le récit de Valeriano Castiglione³⁵ – abbé bénédictin et historiographe – conservé aux Archives d'État de Turin, à propos des fiançailles des infantes de Savoie en 1608 avec les princes de Mantoue et de Modène :

« Au palais [...] ils se délectèrent d'un *curieux ballet* [...] donné dans la grande salle entourée de grands tableaux représentant, sous diverses figures humaines, les provinces des États de Savoie ; et en guise de plafond, un peinture avec les symboles de l'Aurore précédée par l'Amour, laquelle dissipait la nuit. Une fois formé le ballet avec seize chevaliers, on servit le dîner³⁶. » (Nous soulignons).

³² Henry PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1913, p. 54.

³³ Marco Fabrizio CAROSO, *Nobiltà de dame*, Venezia, Muschio, 1600, éd. moderne Bologna, Forni, 1970 et Cesare NEGRI, *Le gratie d'amore*, Milano, Pontio & Piccaglia, 1602, éd. moderne Bologna, Forni, 1969. Voir aussi Guglielmo BARBLAN, « La musica strumentale e cameristica a Milano dalla seconda metà del Cinquecento a tutto il Seicento », *Storia di Milano*, XVI, Milano, Treccani, 1962, p. 610-612.

³⁴ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 67.

³⁵ Le même Castiglione écrivit un panégyrique en l'honneur de Christine de France pour son anniversaire en 1642, cf. V. CASTIGLIONE, *A Madama Reale Christiana di Francia, duchessa di Savoia, reina di Cipro, tutrice e regente, nella festa annuale della sua nascita*, Torino, 1642, 3 p.

³⁶ « Al palazzo [...] godettero di un curioso balletto [...] fatto nella gran sala attornata da quadroni rappresentanti sotto varie figure humane le Provincie degli stati di Savoia ; e soffittata d'uno sfondato artificiosamente dipinto coi simboli d'Aurora preceduta dall'Amore laquale fugava la notte. Formatosi da sedeci Cavallieri il Balletto si andò al Pranzo. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 128. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

Et Castiglione d'ajouter :

« *Curieux fut le bal* : au son des trombones dansèrent gracieusement huit chevaux, montés par les deux Princes [...] de Savoie [Victor-Amédée et Tommaso], par celui de Modène [Alfonso III], le Duc de Nemours, les Comtes de Rovigliasco³⁷, [Ludovico] d'Agliè, le Baron de la Dragoniera et par le Chevalier Carlo Arconato³⁸. » (Nous soulignons).

L'utilisation politique du spectacle lors des mariages des princesses de Savoie fut particulièrement visible lors de la *giostra* organisée à cette occasion ; c'est à travers ce déploiement inédit de défilés, tournois, bals et d'autres divertissements que les personnages de la cour, parmi lesquels et en premier lieu le duc lui-même, pouvaient illustrer leurs aspirations politiques.

c. L'arrivée de Christine de France, changements et développements politico-culturels à Turin

L'arrivée de Christine de France à Turin donne une nouvelle orientation politique à la cour de Savoie³⁹ alors dans la dernière période de gouvernement (1615-1630) du duc Charles-Emmanuel. En effet, ce mariage, véritable triomphe politique, devait rapprocher la France du duché de Savoie pour contenir les ambitions espagnoles, favoriser les aspirations expansionnistes du duc et permettait une entrée plus aisée des Français en Italie dont le Piémont était l'antichambre⁴⁰. En 1617, l'ambassadeur Claude Marini fut envoyé à Turin par Louis XIII dans le but de consolider le rapprochement entre ces deux États, rapprochement qui commencera à se dégrader à partir de 1624 avec l'arrivée du cardinal Richelieu à la tête du conseil du roi de France.

Ainsi, le Piémont se développe politiquement et culturellement à cette époque, les échanges diplomatiques entre Turin et les cours les plus importantes comme Rome ou Paris

³⁷ L'auteur de la dédicace du *Portrait de Charles-Emmanuel* écrit par le poète Marino. Cf. Giuseppe ALONZO, « Introduzione », *Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Roma, Aracne, 2011, p. 22 et 65-69.

³⁸ « Curioso fu il ballo, che al suono di tromboni, ballarono otto cavalli leggiadramente atteggiati dalli due Principi [...] di Savoia, da quel di Modena, dal duca di Nemours, dalli conti di Rovigliasco e d'Agliè, dal Barone dalla Dragoniera, e dal Cavaglier Carlo Arconato. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 129-130. Voir aussi *Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo*, Vol. I, p. 521r (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 14.

³⁹ Pierpaolo MERLIN, « La scena del principe. La corte sabauda tra Cinque e Seicento », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 29.

⁴⁰ Giuliana BRUGNELLI BIRAGHI et Maria Bianca DENOYÉ POLIONE, *Chrestienne di Francia. Duchessa di Savoia, Prima Madama Reale*, Torino, Gribaudo, 1991, p. 16.

s'accroissent. Il s'agit donc d'une période de grandes alliances politiques et de changements importants sur les plans urbanistique et artistique⁴¹, période où l'architecture de la ville devient « la mise en scène de la représentation du pouvoir⁴². » Un exemple est la place royale, aujourd'hui Piazza San Carlo, chef d'œuvre de l'architecte Carlo di Castellamonte qui l'a réalisée entre 1620 et 1650. La place est fermée côté sud par deux églises : Saint-Charles (1619) et Sainte-Christine (1639), cette dernière construite pour Christine de France⁴³.

Les manifestations culturelles collectives auront, elles aussi, pour but de refléter l'image du pouvoir ; les artistes joueront un rôle politique important notamment dans la diplomatie. La cour de Savoie augmente l'acquisition de livres, tableaux, objets d'art, habits et tissus. Même le bilinguisme franco-italien peut être considéré comme l'expression d'une frontière culturellement ouverte⁴⁴.

L'intensification des relations musicales entre la France et la Savoie a donc largement contribué au resserrement des liens politiques et culturels entre les deux puissances. L'aboutissement en sera la création du « Cabinet Français » en 1628 – probablement un an avant la mort de D'India – par Christine de France. C'est dans ce contexte qu'une véritable colonie d'artistes français va s'installer à Turin entre 1619 et 1684⁴⁵, jouant un rôle de médiation et d'échanges marqués par les goûts et les idées en vogue à Paris – la famille royale et la noblesse turinoise, on l'a dit, pratiquant aisément les deux langues⁴⁶.

⁴¹ Andreina GRISERI, *Il diamante*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1988, p. 153-154. Voir aussi *Le metamorfosi del barocco*, Torino, Einaudi, 1967, p. 46-49 et Guido GENTILE, « La costruzione di un'immagine cartografica del Piemonte », *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento : catalogo della mostra, Torino, 27 maggio-24 settembre*, éd. Michela Di Macco et Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1989, p. 2-5, ou encore Ada PEYROT, « Le immagini e gli artisti », *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, éd. Rosanna Rocca, Torino, Archivio storico della città di Torino, 2000, vol. I, p. 53 et Geoffrey SYMCOX, « Dinastia, Stato, amministrazione », *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, éd. Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2007, p. 69.

⁴² Costanza ROGGERO BARDELLI, « Matrici culturali romane per la Vigna del cardinal Maurizio di Savoia e per la Vigna di Madama Reale », *I giardini del principe : atti del Convegno*, (Racconigi, 22-24 septembre 1994), Savigliano, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, p. 7.

⁴³ Isabella MASSABÒ RICCI, *Arte e storia di Torino*, Firenze, Bonechi, 1996, p. 66.

⁴⁴ I. MASSABÒ RICCI et Claudio ROSSO, « La corte quale rappresentazione del potere sovrano », *Figure del barocco in Piemonte : la corte, la città, i cantieri, le provincie*, Torino, Torino Cassa di Risparmio, 1988, p. 17.

⁴⁵ Tel que nous pouvons le constater en regardant les livres de comptes de Christine de France conservés aux Archives de Turin (I-Ta), Sezioni riunite, Real Casa, *Casa della Reale duchessa di Savoia*, art. 219, où il est question de Pierre Hache et Michel Girbin comme « musiciens de la chambre » en 1620 (fascicule n° 1, tesoreria 1620, p. 6) puis des deux mêmes musiciens, de Lazzaro Salain et puis de quatre autres musiciens en 1621 (fasc. 2, tesoreria 1621, p. 15). Huit musiciens apparaissent dans le registre de l'année 1622 (fasc. 3, tesoreria 1622, p. 16) dont François Farinel, violoniste auvergnat. Et enfin, les mêmes huit musiciens sont présents dans celui de l'année 1623 (fasc. 4, tesoreria 1623).

⁴⁶ M. T. BOUQUET-BOYER, *Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, Paris, thèse de doctorat d'État, Université de Paris-Sorbonne, 1987, p. 188-189, 424 et 412-417 et « La Scuola piemontese e la Francia nel secolo XVII influenze ed affinità », *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, p. 191-194.

Un témoignage important de cet échange culturel est rapporté par Samuel Guichenon, historiographe de la maison de Savoie, dans une copie de son récit manuscrit et inachevé, *Le Soleil en son apogée ou l'histoire de la vie de Chrestienne de France*, conservée également aux Archives d'État de Turin, où l'historien décrit la représentation d'un ballet – véritable spectacle franco-italien – lors des noces du Prince du Piémont avec Christine de France, célébrées à Paris le 10 février 1619, jour de son treizième anniversaire :

« Comme ces mariages sont de pompe et d'éclat, le Roi [Louis XIII], pour honorer celui-ci [le Prince du Piémont] fit faire un des plus superbes ballets qui eut encore jamais été vu, *le sujet fut la forêt enchantée de l'inimitable poème de la Jérusalem Délivrée de Torquato Tasso*. On les dansa au Louvre⁴⁷ en présence de la Reine régnante, de Monsieur, des Mesdames, [et] des princes du Piémont [le prince Thomas et le cardinal Maurice de Savoie], [...]. Les danseurs furent le Roi, le Comte de Soissons, le Grand prieur de France, les Ducs d'Elbeuf [dont Charles de Lorraine], [le duc protestant Henri II] de Rohan et [Albert] de Luynes [le grand connétable de France], les Comtes de La Rochefoucauld et de la Roche-Guyon Liancourt, Blainville, [Girolamo] Gondy, général des galères [le chevalier d'honneur de la reine], Humières [le marquis Louis de Crevant vicomte de Brigueil], Chalais [Henri de Talleyrand-Périgord], [le maréchal François de] Bassompierre, [Léon d'Albert] Brantes et Courtenaut. *La Reine de son côté fit danser un autre ballet tiré de la fable de Psyché* avec une magnificence extraordinaire⁴⁸. » (Nous soulignons).

Le ballet inspiré du Tasse dont parle Guichenon, donné en réalité deux jours après les noces, est celui de *Tancrède*⁴⁹. On représenta là aussi des allégories politiques mais de façon plus poussée sur les plans musical, dramatique et chorégraphique⁵⁰ : il s'agissait de montrer « le déclin de l'allégorie au profit du spectacle qui unit la musique, la danse et le décor⁵¹. » Le roi avait fait appel aux poètes Porchères, Bordier et Gramont, aux compositeurs Guédron et Belleville, au machiniste Francini et à l'artificier Morel⁵².

⁴⁷ C'est dans la chapelle royale du Louvre qu'eut lieu la célébration du mariage en présence du cardinal de la Rochefoucault. Cf. Salvatore FOA, *Vittorio Amedeo I. 1587-1637*, Torino, Paravia, 1930, p. 48

⁴⁸ Samuel GUICHENON, *Le Soleil en son apogée ou l'histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie Princesse du Piémont Reyne de Chypre*, 1664 ? copie de A. Peyron (Turin, janvier 1837), p. 28-29, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 29. Voir aussi du même auteur, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie, justifiée par titres, fondations de monastères, manuscrits, anciens monuments, histoires et autres preuves authentiques ; enrichies de plusieurs portraits, sceaux, monnaies, sculptures et armoiries*, Lyon, Barbier, 1660, p. 878.

⁴⁹ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 118 et 119.

⁵⁰ Pour une explication symbolique plus détaillée du déroulement de ce ballet, cf. Id. p. 120-124.

⁵¹ Id., p. 131.

⁵² Id., p. 119. Voir aussi la description de Stéphane GAL dans *Lesdiguières*, op. cit., p. 206-207, d'après des sources manuscrites trouvées aux Archives municipales de Grenoble.

Quant au ballet organisé par la reine cinq jours plus tard, nous pouvons remarquer que le mythe de Psyché⁵³ fut également la source d'inspiration d'une fable dramatique représentée lors des fêtes de Casale de 1611⁵⁴, évoquées dans l'introduction de ce chapitre.

Plus loin, Guichenon raconte la somptueuse entrée de Christine de France à Turin (le 31 octobre 1619⁵⁵) qui fut encore l'occasion d'un renforcement des échanges artistiques entre les deux pays :

« Cette porte de la vieille ville était ornée d'un arc de triomphe par lequel étaient ces statues de Jupiter foudroyant de la gloire, de la paix et de la félicité et de la représentation du Montparnasse⁵⁶. Avec les neuf muses, Apollon et le cheval Pégase ; au passage de Madame, *Apollon avec sa suite chanta un Madrigal* à la louange, aidé des neuf muses dont les voix mêlées formaient un merveilleux concert. *La place du château éclaircie d'un nombre infini de lumières et de flambeaux en forme de théâtre* fut occupé par la Cavalerie jusqu'au palais neuf dont le devant était tout de niches dans lesquelles on avait logés sur la porte des statues de marbre doré de Madame et du Prince et tout autour celles des quatre Empereurs⁵⁷ et de quatre Rois de la maison de Saxe. [...]. *Jean Antoine Bonardo piémontais, composa une pièce comique en italien intitulée l'Europa*⁵⁸ qui fut récitée avec applaudissements. *André Valfré, poète fameux, fit une autre pièce en vers italiens sur le même sujet à laquelle il donna pour titre Le feste del Po*⁵⁹. » (Nous soulignons).

⁵³ Pour plus d'informations sur le *Ballet de Psyché*, cf. Paul LACROIX, *Ballets et mascarades de cour de Henri IV à Louis XIV*, Genève, Slatkine, 1968, 6 vol., vol. II, p. 206.

⁵⁴ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 53, note 13. Une autre comédie sur le thème de Psyche fut donnée plusieurs fois à Rome la même année (1611) au palais de la Chancellerie chez Francesco Peretti en présence, entre autres, de l'ambassadeur de Savoie et des duc de Bracciano et Altemps. Cf. Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, Cod. Urb. 1079, cité par Filippo CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee : con illustrazioni riprodotte de stampe e quadri dell'epoca*, Roma, Settii, 1899, p. 333-334.

⁵⁵ Giovanni Matteo CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Crestina con altri susesi ocorsi tanto di pace con di guerra delanno 1618 sino alanno 1619, 1620*, p. 19, (I-Tr), manuscrits, Storia patria 391.

⁵⁶ Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène le mont Parnasse, cf. Cristina SANTARELLI, *La Gara degli Elementi : acqua, aria, terra e fuoco nelle feste sabaude (1585-1699)*, Lucca, LIM, 2010, p. 201-208.

⁵⁷ G. M. CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Crestina*, op. cit., p. 73, parle également des « statues des Empereurs. »

⁵⁸ Giovanni Antonio BONARDO MANGARDA, *L'Europa del Bonardo, per la musica recitativa, nelle reali nozze del serenissimo D. Vittorio Amedeo, principe di Piemonte, con Madama Christiana di Francia*, Torino, Fratelli di Cavalleris, 1619. Voir aussi le livre du moine Andrea ROSSOTTI, *Syllabus scriptorum Pedemontii, seu de Scriptoribus pedemontanis*, Montereale, Gislandi, 1667, p. 347 qui recense les publications piémontaises de cette époque où l'on peut lire : « *L'Europa*. In nuptijs Victoris Amadei, & Christinae Borboniae Taurini 1619. Imprese. In hoc libro adest Dialogus inter Gemum Gallorum, & Musam Italicam. »

⁵⁹ S. GUICHENON, *Le Soleil en son apogée*, op. cit., p. 75-76. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 29.

En effet, *l'Europa* de Bonardo Mangarda pourrait faire partie des « œuvres représentatives » dont D'India fait mention dans la préface du recueil des *Balli*⁶⁰, nous y reviendrons. Quant au poète André Valfré, il a traduit des comédies du français en italien mais a également écrit des sonnets, des madrigaux et des chansons⁶¹ car écrire de la musique équivalait ici à faire de la politique.

La place du château, théâtre à ciel ouvert, était en effet le lieu par excellence où la maison de Savoie déployait tout le faste des représentations spectaculaires destinées à mettre en scène « son histoire et sa destinée⁶² » puisque « le but politique exige un grand spectacle⁶³. » Et l'on notera également que, depuis sa réception en France, la poésie du Tasse inspire un ballet destiné non seulement à célébrer les noces de deux célèbres personnages mais aussi à consolider les liens politiques franco-italiens en rendant par là même hommage au duc de Savoie, comme ce fut le cas du *Ballet de la Délivrance de Renaud*⁶⁴ donné à la salle de Bourbon du Louvre en 1617 pour mettre en valeur la grandeur du roi qui désirait rétablir dans l'État une « harmonie stable sous un roi fort » juste avant une période de guerre, de négociations, d'alliances et d'instabilité politique. Le thème de la délivrance est un sujet central et essentiel dans les ballets de cour donnés en France entre 1581 et 1619⁶⁵ ; l'idée de la grandeur et l'importance d'une monarchie forte avait été introduite en France par l'Italie dans les années 1560.

La danse, en tant qu'art social, prend en charge une fonction politique comme un « instrument d'auto-reconnaissance⁶⁶ » : c'est en participant en tant que « danseurs » au ballet, que le roi de France et les autres nobles présents « entrent dans le bal⁶⁷ » politique et se montrent comme les acteurs et interprètes d'eux-mêmes, le public étant constitué de l'élite

⁶⁰ Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. XII.

⁶¹ Honorato DEROSI, *Scrittori piemontesi, savoirdi, nizzardi, registrati nei cataloghi del vescovo F. A. Della Chiesa e del monaco A. Rossotto*, Bologna, Forni, 1974, p. 9.

⁶² S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 349.

⁶³ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 111.

⁶⁴ Pour l'édition moderne de ce ballet, cf. Greer GARDEN, *La délivrance de Renaud : ballet danced by Louis XIII in 1617*, Turnhout, Brepols, 2010.

⁶⁵ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 174 et 175.

⁶⁶ Stefano LORENZETTI, « La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia seicentista tra Francia e Italia », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 19.

⁶⁷ Dans une lettre adressée au duc de Savoie et datée du 22 février 1622, Augusto Manfredo Scaglia, comte de Verrua, utilise la métaphore du bal pour décrire la situation politique de la Savoie avec l'Espagne : « Senza anco sapere che beneficio ci dovrà risultare entrando noi in questo ballo. », (I-Ta), Corte, *Lettere ministri*, Francia, liasse 22, lettre n° 5, p. 2.

aristocratique, elle-même vue à travers les yeux de ceux qui lui donnent son identité⁶⁸. Ce fut le cas dans la cour de Turin lors des fêtes nuptiales des infantes de Savoie en 1608 où :

« Divers ballets furent présentés pour le divertissement durant la nuit, ils délectèrent la curiosité. Le premier fut dansé par les pages savoyards déguisés en femme⁶⁹ [...]. Le deuxième par le Duc lui-même personnifiant un chasseur avec une suite de neuf chevaliers lui ressemblant. Le troisième fut le ballet des pages du Prince Victor habillés comme des paysans piémontais. Le même Prince dansa le quatrième avec neuf chevaliers sous la forme de villanelles piémontaises. Les pages et le Prince Philibert prirent part pour le cinquième [...]. Le sixième par le Prince lui-même suivi de neuf pêcheurs. Le septième par les pages de Nemours [...], le dernier par Nemours suivi par des femmes de Mantoue et de la Vallée d'Aoste⁷⁰. » (Nous soulignons).

Voici un exemple de la mise en scène allégorique de la vie du duché par un ballet représentatif. Ce fut également le cas quelques années plus tard quand le duc Charles-Emmanuel avec Monseigneur le Grand chevalier de l'ordre, Monsieur le marquis de Lulin, également chevalier de l'ordre, Monsieur le comte de Montuè, Monseigneur de la Rivoira et Monseigneur de Boemon ont dansé en représentant les personnages du *Ballet des Sept Rois de la Chine*⁷¹ mis en musique par Sigismondo D'India et dansé lors de la fête donnée en l'honneur de Christine de France en 1621 pour son anniversaire. Comme le souligne Florence Alazard, « la musique, [mais aussi le spectacle et la danse] permettent aux nobles de se livrer à la contemplation d'une image possible de leur activité⁷² », afin de « construire un miroir de la vie humaine », pour reprendre les mots de Federico Zuccari⁷³, peintre turinois et

⁶⁸ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 156.

⁶⁹ Comme ce fut le cas de l'année suivante (1609) à Rome lors du séjour de la reine d'Angleterre où « in un festinonal palazzo reale, con tutte le sue dame aveva danzato con pagi e musici giovanetti della cappella reale, vestiti da donne, comparendo essa con le dame mascherata con habito da uomo, per mostrar che le donne non mancano di spirito et attitudine ad ogni esecitio cavalleresco, come nel resto son le delitie degli uomini e del mondo. » (Nous soulignons), (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, Cod. Urb. 1077, cité dans F. CLEMENTI, *Il carnevale romano*, op. cit., p. 326.

⁷⁰ « Per trattenimento della notte vennero introdotti balletti varii, che diletтарono la curiosità, lo ballarono il primo li paggi savoiardi in habiti di donne [...]. Il secondo fece il duca medesimo in sembiante di cacciatore con seguito di nove Cavalieri simili. Il terzo fu il balletto dai paggi del principe Vittore vestiti alla contadinesca Piemontesa. Il medesimo Principe ballò il quarto con nove cavalieri sotto forma di Villanelle Piemontesi. Li Paggi del Principe Filiberto atteggiarono il quinto [...]. Il sesto dal Principe stesso seguito da nove pescatori. Da Paggi del Nemours il settimo [...], l'ultimo dal Nemours seguito da donne Mantovane Valdostane. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 131. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

⁷¹ « Relatione del Balletto de' Sette Re della China fatto da sua Altezza Serenissima per il giorno di natale di Madama Serenissima », *Relazioni delle feste principali fatte di carnevale nella corte dell'Altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Pizzamiglio, 1621, p. 37 (I-Tr), Misc. 300/14.

⁷² Florence ALAZARD, *Art vocal. Art de gouverner*, Paris-Tours, Minerve-CESR, 2002, p. 98

⁷³ Federico ZUCCARI, *Il passaggio per Italia*, éd. Alessandra Ruffino, Lavis, La Finestra, 2007, p. 80.

théoricien d'art⁷⁴. On peut alors considérer l'activité musicale comme une « continuité de l'action qui consiste à gouverner les hommes⁷⁵. »

Nous pouvons d'autre part remarquer l'importance du madrigal, du théâtre et de la poésie comme symboles de l'activité musicale et politique de la cité lors de l'arrivée de Christine de France dans la capitale piémontaise. Tâchons maintenant, à travers les *Musiche e Balli* de D'India, de reconstruire le lien qui unit l'activité festive à l'événement politique.

B. Réception, interpénétrations et métamorphoses, les *Balli* de Sigismondo D'India

a. « *Alla real maestà* » : la dédicace et la préface des ballets de D'India, entre histoire et esthétique

C'est donc dans un contexte d'échanges internationaux que D'India publie ce recueil à Venise chez Vincenti en le dédiant à Marie de Médicis, reine de France et de Navarre⁷⁶, « médiatrice » de l'art franco-italien⁷⁷ qui aimait tant ce genre de divertissement au point que, malgré son deuil après la mort de Henri IV en 1610, elle ordonna à divers seigneurs de sa cour de faire représenter des ballets tous les dimanches⁷⁸. La date de publication du recueil se situe dans la période de réconciliation et de rétablissement de la reine dans la cour de France à la suite du conflit politique qui l'opposa à son fils, Louis XIII, entre mars 1619 et août 1620⁷⁹. Le peintre Rubens réalisera un « superbe portrait – quoique inachevé » de la reine l'année d'après⁸⁰ et le poète Marino lui offrira la dédicace de son *Adone*, publié à Paris en 1623.

⁷⁴ Massimiliano ROSSI, « L'idea incarnata. Federico Zuccari, la Grande Galleria di Torino e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia », *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale : atti del convegno, Firenze, 2-4 ottobre 2003*, éd. F. Meroi et E. Scapparone, Firenze, Olschki, 2007, vol. II, p. 546-548 et 553.

⁷⁵ F. ALAZARD, *Art vocal. Art de gouverner*, op. cit., p. 98.

⁷⁶ Sigismondo D'INDIA, *Le Musiche e Balli a quattro voci con il basso continuo del Cavalier Sigismondo D'India. Composte nelle regie nozze del Serenissimo Principe di Savoia Vittorio Amadeo, e Madamma Christiana*, Venetia, Vincenti, 1621. Pour l'édition moderne cf. Renzo BEZ, Claudio CHIAVAZZA et Maurizio LESS, *Sigismondo D'India. Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, Lucca, LIM, 2000. (Coll. « Corona di delizie musicali, I »).

⁷⁷ Marc FUMAROLI, « Le « siècle de Marie » », *Marie de Médicis un gouvernement par les arts*, Paris, Somogy, 2003, p. 19-21.

⁷⁸ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 86.

⁷⁹ Jean-François DUBOST, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009, p. 604-625 et 633-634, S. GAL, *Lesdiguières*, op. cit., p. 198-199 et André CORVISIER, *Les régences en Europe. Essai sur les délégations de pouvoirs souverains*, Paris, PUF, 2002, p. 143-152. Voir aussi V. CASTIGLIONE, « Reina madre reconciliata al Rè », *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 153-157, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

⁸⁰ J. F. DUBOST, *Marie de Médicis*, op. cit., p. 639.

Le compositeur, quant à lui, affirme dans la dédicace avoir « été de passage à Florence » dans ses années de jeunesse sans pour autant avoir « osé se présenter », s'étant contenté du « privilège » d'être « apprécié en tant que serviteur⁸¹ ». Il est possible que D'India fasse référence aux préparatifs des festivités nuptiales du début octobre 1600 où il aurait pu entendre l'*Euridice* de Peri-Caccini⁸².

La préface⁸³, quant à elle, nous donne des indications intéressantes sur le contexte historique de sa publication le 8 juin 1621 :

« Ayant dû faire publier *les ballets ici présents créés lors des somptueuses noces du Prince Sérénissime Victor-Amédée et Madame Christine de France*, [...]. De la même manière que *ce même premier ballet* [le Ballet des Rois de la Chine] fut représenté pour la première fois lors de l'anniversaire de Madame Sérénissime à Turin [le 10 février 1621, le jour de son quinzième anniversaire⁸⁴]. »

Mais aussi des considérations stylistiques :

« Il m'a semblé devoir décrire succinctement la manière de les mettre en musique, *d'autant plus qu'il s'agit d'un style inusité en Italie*. Ayant donc pu retrouver moi-même *cette nouvelle manière de Ballet*. »

⁸¹ « Io non avrei certo ardire di venirle avanti, se co'l tanto favorirmi quando io fui di passaggio per Fiorenza, e co'l gradire già tanto la mia servitù ; ora la sua benignità non m'affidasse. », S. D'INDIA, *Le Musiche e balli*, op. cit., dédicace « alla real maestà », p. 2.

⁸² Concernant le mécénat artistique et culturel médicéen à cette époque, cf. Francesco SOLINAS, « Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis », *Marie de Médicis un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 42-51. Sur le séjour de Caccini à la cour de Marie de Médicis et d'Henri IV en 1605, cf. J. F. DUBOST, « Musique, musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620) », *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 25-27.

⁸³ « Dovendo io mandar in luce i presenti Balletti fatti nelle sontuose nozze del Serenissimo Prencipe Vittorio Amedeo, e Madama Christiana di Francia, mi è parso descrivere succintamente la maniera, che si deve tenere per concertarli, tanto più che si tratta di uno stile inusitato in Italia. Essendo dunque stata ritrovata da mè questa nuova maniera di Balli si come si potrà vedere del Primo Balletto de i Re della China si dovrà replicare la prima parte quatro volte, & il resto dell'Arie che seguono due ò meno secondo i numeri, che io li hò notati. Così la prima volta che questo stesso Primo Baletto fu con meravigliosa inventione rappresentato il dì Natale di Madama Serenissima in Torino, e cantato dà quatro Musicisti di Camera, fra quali Luigino Ravier Fanciuletto Savoiaro con somma gratia, e dispositione di voce cantò il Soprano accompagnato d'un Violino, Tiorba, Basso, e Clavicembalo, e seguito dà altri Musici ; onde il Balletto fu con somma gratia rappresentato, e con mirabile piacere per ciò sentito. Se però il segno di sestupla per la velocità sua recasse difficoltà à cantanti potra chiunque cantarla nel numero ternario contando per ciascuna a un Tempo tre semiminime a battuta presta. Intanto si andrà stampando il resto delle feste principesche ch'io per gratia de i Serenissimi miei Padroni hò havuto l'honore di comporre insieme con l'opere rappresentative, che con tanto fasto, e con sì grande spese si sono fatte in Torino. Vivete felici. », S. D'INDIA, *Le Musiche e balli*, op. cit., préface « ai lettori », p. 26.

⁸⁴ « Relatione della festa fatta dalli Serenissimi principi & dalle Serenissime Infante nel giorno di Natale di Madama Serenissima Li 10 febraio 1621 », *Relationi delle feste principali fatte di carnevale*, op. cit., p. 23-30 et « Relatione del Balletto de' Sette Re della China fatto sa sua altezza serenissima per il giorno di natale di Madama Serenissima », *Id.*, p. 31-38. Voir aussi M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, op. cit., vol. V, p. 15.

Puis des informations sur les interprètes, les musiciens et les instruments requis :

« *Chanté par quatre musiciens de la chambre, parmi lesquels Luigino Ravier, jeune garçon savoyard, qui, avec la plus grande grâce et aptitude vocale chanta la partie de soprano, accompagné par un violon, un théorbe, une basse et un clavecin, et suivi par d'autres musiciens ; afin que le ballet soit représenté avec la plus grande grâce et c'est pour cela qu'il fut entendu avec un plaisir extraordinaire. »*

Ou encore des indications sur l'interprétation :

« Ainsi que l'on pourra remarquer *dans le premier ballet des rois de la Chine, on devra reprendre la première partie quatre fois et le reste des airs qui suivent deux fois*, peut-être moins selon les numéros que j'ai notés. [...]. Si, malgré tout, la figure du sextolet causait des difficultés aux chanteurs à cause de la vitesse, ils pourront tous la chanter dans un rythme ternaire en comptant trois doubles-croches dans un seul temps, dans une battue rapide pour chacune d'entre-elles. »

Enfin, nous y trouvons la confirmation de la part du compositeur que son livre des *Musiche e Balli*, dont l'unique exemplaire est conservé à la Christ Church Library d'Oxford, est en fait une anthologie de pièces qu'il créa lors des nombreuses célébrations turinoises des années 1618-1621⁸⁵, même si la plupart de ces « œuvres représentatives » ne nous sont pas parvenues⁸⁶ :

« Entretiens, on publiera le reste des fêtes princières que j'ai eu, par la grâce des mes maîtres Sérénissimes, l'honneur de composer en même temps que ces *œuvres représentatives* qui avec autant de faste et à si grands frais, ont eu lieu à Turin. Vivez heureux. » (Nous soulignons).

C'est vers la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, que la distinction entre le ballet représentatif ou imitatif, destiné à des célébrations, et le ballet destiné aux bals princiers, numéro de danse sans partie de chant, est de plus en plus évidente⁸⁷. Cette évolution s'accompagne de la « professionnalisation » du métier de chorégraphe qui prend une place de plus en plus centrale lors des représentations des spectacles. Un des rares traités qui

⁸⁵ Federico MOMPELLIO, « Opere recitative, Balletti et Inventioni di Sigismondo D'India per la corte di Savoia », *Collectanea Historiae Musicae II*, Firenze, Olschki, 1957, p. 293.

⁸⁶ Contrairement à ce qu'affirme Tim CARTER dans *Music in late Renaissance*, op. cit., p. 217 et 221, note 37, *Il giudizio di Flora*, ballet représentatif, n'a pas été mis en musique par Sigismondo D'India et ne fait pas partie du recueil des *Musiche* dont il est ici question.

⁸⁷ Federica CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India, Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, op. cit., p. 11.

s'intéressent à la danse théâtrale de cette époque mais aussi à l'étude du théâtre en général est le *Corago*, traité de pratique où sont examinées les possibilités concrètes de réalisation scénique du drame⁸⁸. Le recueil de D'India contient donc ces deux types de ballet :

Ballets représentatifs destinés à des célébrations	Autres ballets représentatifs destinés aux bals princiers
<i>Ballet des Rois de la Chine, idolâtres du Soleil, adoreurs du nouveau Soleil, pour l'anniversaire de Madame Christine. Invention de Son Altesse Sérénissime (le duc) (6 airs) :</i> 1) Où est-il, où se trouve le Soleil qui disparut ? (Dov'è, dove gî quel sol che sparì) 2) Jouissez, vous, descendants d'Alcide (Gioite, voi prole d'Alcide⁸⁹) 3) Voici le Soleil, regardez maintenant (Ecco il sol, mirate ormai) 4) Contemplez, habitants inconnus (Vagheggiate, ignote genti) 5) L'honorable Soleil (Il sol d'onore) 6) Heureux d'une si belle lumière (Felice a sì bel lume)	<i>Nizzarda à quatre voix :</i> Adieu Filli bien aimée (Addio Filli ben mio)
<i>Ballet de Son Altesse Sérénissime (2 ballets) :</i> 1) Tu ne regardes pas Coridon (Tu non miri Coridon) 2) Voici un lien d'amour (Ecco un legato d'amore)	<i>Courante à quatre voix :</i> Brises placides et virevoltantes (Aure placide e volanti)
<i>Ballet pour la fête du Sérénissime Prince Cardinal (2 ballets) :</i> 1) Voici l'apparition du Soleil (Ecco il sol che ne vien fuori) 2) Ô amants fortunés (O avventurosi amanti)	<i>Air français :</i> Ô beaux yeux, petites pupilles (O begli occhi pupillette)

⁸⁸ *Il Corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, éd. moderne Paolo Fabbri et Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, p. 10.

⁸⁹ Qui semble être une variante du poème de d'Agliè intitulé *La Dora*, dédié aux princes sérénissimes de Savoie : « O del famoso Alcide / Serenissima prole O tu chor hora / Del Ibero confin ritorni in seno / Del tuo natio terreno. », (I-Tr), manuscrits, Varia 287, manuscrit 111.

<i>Ballet pour la fin de la chasse. Œuvre récitative chantée à la Vigne du Sérénissime Prince Cardinal (3 courantes dont une en écho et un air) :</i> 1) Venez nymphes, venez nymphes (Su ninfe, su ninfe)	<i>Branle à quatre voix :</i> Voici l'automne (Ecco autunno)
<i>Une autre courante pour le ballet :</i> 2) Regardez dans le ciel nocturne (Mirate, nel ciel notturno)	<i>Courante à quatre voix :</i> Aux gemmes, aux trésors (A le gemme, a i tesori)
<i>Courante en écho :</i> 3) Puisque l'aube les collines redore (Da che l'alba i poggi indora)	
<i>Un autre air pour le même ballet :</i> 4) Celui qui par un sentier alpin (Chi per sentiero alpestre)	
<i>Pour la fête de Son Altesse Sérénissime. Chœurs des marins de la fable d'Arion récitée en musique dans l'île du Parc (3 chœurs) :</i> 1) Maintenant qu'à travers l'onde (Or che per l'onde)	
<i>D'autres chœurs des marins pour la même fête :</i> 2) Dans les grottes obscures et profondes (Ne le grotte atre profonde) 3) Ô Arion convoité (O bramato Arione)	
<i>Courante pour la fête de la Vigne du Sérénissime Cardinal de Savoie :</i> 1) Que les chasseurs n'errent plus dans des affreuses forêts (Non più ne l'oride selve s'aggirino i cacciatori)	
<i>Courante en écho pour le ballet de Son Altesse Sérénissime :</i> 1) Quelle récompense aura l'amour (Quale amor mercede avrà)	
<i>Ballet des brises (1 air en 6 parties) :</i> 1) Feuillages vacillants, parfumés (Fronde tremole, odorate)	

<i>Ballet des Scythes</i> (8 airs) : 1) Dieu orgueilleux du cinquième ciel (Fiero nume del quinto ciel) 2) Guerriers déguisés (Guerrieri vestiti) 3) L'amant vigoureux serre sur sa poitrine (Stringe 'l forte amante al sen) 4) Venez vite, accourez (Su rapidi correte) 5) Les puissants boucliers (I forti scudi) 6) Ô rives sauvages (O piagge selvaggie) 7) Qu'il est doux le plaisir (O com'è dolce il gioir) 8) Qu'on ne voie plus un triste Soleil ici (Non più veda qui il sol mesto)	
---	--

b. « *O bramato Arione* » : musique, danse, faste politique, lieux du pouvoir, mythes et symbolisme

Dans le cas du ballet destiné aux célébrations, il est possible que le chœur ait eu une partie active dans l'action scénique et dans la pantomime. En effet, c'est à cette époque que se développent l'art des gestes et la mimique⁹⁰, les gestes et le chant devenant un moyen de représentation. Ainsi, ce type de danse s'orientait vers le drame chorégraphique et le danseur devait imiter par ses mouvements les sentiments du personnage qu'il représentait⁹¹ dans une étroite collaboration entre le poète, le chorégraphe, le compositeur, les acteurs, les chanteurs et les musiciens.

C'est le cas du chœur des marins *Nelle grotte atre profonde* (*Dans les grottes obscures et profondes*) de la fable d'Arion sur un texte (perdu)⁹² de Giovanni Capponi⁹³ et récitée dans

⁹⁰ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 11.

⁹¹ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 34.

⁹² « Ce fut lui [Giovanni Capponi] qui composa l'Arion qui fut représenté en Musique aux Nopces [sic] de Victor-Amédée Duc de Savoye avec Madame Chrestienne de France Sœur de Louis XIII, l'an 1619. »,

« l'île du parc » de Viboccone, « lieu d'expérimentation et connaissance pour l'enseignement moral et le divertissement des princes⁹⁴ » sur la rive gauche de la Doire en 1620⁹⁵. Il s'agit d'une véritable interaction entre musique, fête et décor naturel, la nature devenant elle-même théâtre. Ainsi, la création d'une île artificielle au milieu des eaux donnait une signification emblématique à la résidence ducale au centre du Parc⁹⁶. Matteo Cavalcino écrit à propos de ce spectacle :

« Sur le dauphin il y avait un jeune déguisé en Arion [...] avec un théorbe à la main suivi de deux poissons [...] qui étaient conduits par des marins [...]. Ces musiciens étaient habillés de tissus d'argent [...] et étaient suivis de huit autres embarcations [...] de laquelle une nymphe pris son chemin à droite [...] suivie par tous les autres [...] qui se sont arrêtés après que le cortège d'Arion fût passée [...]. Et une fois devant Son Altesse et Madame [...], ils commencèrent à chanter, après quoi Arion commença à chanter de nombreux vers et à jouer du théorbe⁹⁷. »

Tout concourt à produire l'univers de la fête : « l'Art triomphe sur la Nature en changeant le visage, l'atemporalité dissipe le temps, l'illusion le réel⁹⁸. » De même, le poète Ludovico d'Agliè décrit dans un poème « Le Parc du Sérénissime de Savoie » comme un « lieu de culture, d'Art et de Nature » où « dans un bref tableau, forêts, collines, jardins,

C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard, 1681, p. 251. Voir aussi Angelo SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII », *Rivista musicale italiana*, XI (1904), p. 687.

⁹³ D'après Giuseppe VECCHI (*Le Accademie musicali del primo Seicento a Bologna*, Bologna, AMIS, 1969, p. 66-68.), une représentation de l'*Arione* de Giovanni Capponi a eu lieu à Bologne en 1619 dans le cadre des tragédies et comédies représentées au sein de l'Académie des « *Gelati* » de cette ville.

⁹⁴ « Luogo di sperimentazione e conoscenza, per l'insegnamento morale ed il diletto dei principi. », Rebecca DE MARCHI et Stéphane GARNERO, *La Vigna del cardinal Maurizio : il racconto di villa della Regina*, Torino, Beppe Grande, 1999, p. 14.

⁹⁵ Le parc du Viboccone, délimité par les trois fleuves turinois, n'existe plus aujourd'hui. Cf. C. ROGGERO BARDELLI, *Ville Sabaude*, Milano, Rusconi, 1990, p. 123. Pour une description d'époque (1606) du Parc du Viboccone, cf. F. ZUCCARI, *Il passaggio per Italia*, op. cit., p. 77-88.

⁹⁶ C. ROGGERO BARDELLI, *Ville Sabaude*, op. cit., p. 124. Voir aussi *Theatrum Sabaudiae*, op. cit., vol. II, table 36.

⁹⁷ « Sopra il delfino vi era un giovane in modo di Arione [...] con una teorba in mano et apreso lui seguiva dui altri pesi [...] deti pesi erano condotti da marinari [...] ideti musisi erano vestiti di tela d'argento [...] et apreso essi venivano altri otto barchetti [...] et essa ninfa prese la sua strada a man drita [...] et apreso seguivano tuti li altri et [...] si fermano sino atanto che la squadra di Arione fuse pasata et [...] che fu in anti a S A e madama [...] comminsiorno a cantare et finito connminsio arione a cantare molti versi e sonare con la teorba. », G. M. CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Crestina*, op. cit., p. 118-122. Spectacle qui fut donné à nouveau, suivi d'une battue de chasse, lors de la réception de l'ambassadeur de Venise le 28 octobre de la même année, cf. *Id.*, p. 124-128.

⁹⁸ « L'Arte trionfa sulla Natura mutandone il volto, l'atemporalità dissipa il tempo, l'illusione il reale. », F. VARALLO, « La festa alla corte di Carlo Emanuele I », op. cit., p. 161.

palais et fleuves, mélanges d'ombre et de lumières, offre une gracieuse peinture » avec des « musiques joyeuses et troubles⁹⁹. »

L'Arion est également la première contribution historiquement attestée de D'India aux spectacles de la cour de Savoie¹⁰⁰, même si nous ne savons pas si le compositeur l'a mis entièrement en musique ou en partie. Dans le chœur cité plus haut, la mer a une fonction structurante et une valeur négative en tant que métaphore des dangers de la politique¹⁰¹ : « retirez, ô vents, les pas de cette eau », tandis que la grotte¹⁰² – lieu magique et mystérieux¹⁰³ – symbolise le refuge que représente la cour de Savoie : « dans les obscures caves éoliennes, Borée est calme et Auster séduit, jusqu'à ce qu'au port de Corinthe, d'Arion arrive la nef¹⁰⁴ », tout en vantant indirectement les mérites du cardinal et, ou du duc de Savoie¹⁰⁵ en tant que protecteurs des artistes : « de ces rochers vous bannit le dieu des ondes. » Arion devient ainsi, si l'on en croit Marco Emanuele, le symbole de l'élite des poètes, musiciens et artistes protégés par les Savoie qui, à l'instar d'Arion, qui doit retourner au royaume de son père, sont les seuls à pouvoir sauver les naufragés¹⁰⁶. De même, le poète Agostino Mascardi écrit dans ses *Essais académiques* prononcés à l'Académie romaine de Maurice de Savoie quelques années plus tard :

« Dans la mer terrestre de la cour, le prince doit se montrer à l'égal d'un très prudent timonier, face à une si fidèle calamité, il nous sera nécessaire de se procurer uniquement d'une carte pour y naviguer avec l'assurance due¹⁰⁷. »

⁹⁹ « Loco di cultura e d'Arte e di Natura », « E qual in breve quadro Selve, Colli, Giardin, Palazi e fiumi Misti d'ombre e di Lumi Offre Pittor leggiadro », « Musiche turbe allegre. », (I-Tr), manuscrits, Varia 53, « Il Parco del Serenissimo di Savoia », *Canzoni del conte D. Ludovico San Martino d'Agliè*, f. 18v-21v et *L'Autunno del conte D. Lodovico San Martino d'Agliè. Con le rime dell'istesso, fatta in diverse occasioni All'altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Cavalieri, 1610, p. 153-157, conservé à (I-Tr). Voir aussi Vittorio DEFABIANI, « Giardini sabaudi e cultura botanica : il « libro dei fiori » », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 419-431.

¹⁰⁰ S. SACCOMANI, « Sigismondo D'India e la corte di Savoia. Le musiche per le feste (1619-1621) », *Sigismondo D'India, Le musiche e balli a quattro voci*, op. cit., p. 8.

¹⁰¹ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 23.

¹⁰² Concernant d'autre documents turinois d'époque mettant en scène des grottes et des rochers, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 175-187.

¹⁰³ Lauro MAGNANI, *Tra magia, scienza e « meraviglia »*, *le grotte artificiali dei giardini genovesi dei secoli XVI e XVII*, Genova, Palazzo Bianco, 1984.

¹⁰⁴ Concernant d'autre documents turinois d'époque mettant en scène nefes et vaisseaux, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 89-96.

¹⁰⁵ Au verso d'un poème manuscrit du duc Charles-Emmanuel intitulé *Puis que en eymes deus*, nous pouvons lire : « Pan capri gamba, Orfeo con animali, Arion col delfino, Anfion, Marsia, Apollo ». (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/5, fascicule 2/c, n° 133.

¹⁰⁶ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁷ « Nel Terrestre Mare della Corte si dimostra il Principe non meno prudentissimo Nocchiero, che fidelissima Calamità, sarà d'uopo à noi solamente di procacciarsi una carta per navigarlo con la dovuta sicurezza. » Agostino MASCARDI, *Saggi Accademici dati in Roma nell'Academia del Sereniss. Prencipe cardinal di Savoia*, Venetia, Fontana, 1641, p. 357.

Il s'agit d'une reconstruction fictive de lieux et de personnages, amplification idéale d'un imaginaire commun¹⁰⁸ ; le thème maritime est ainsi exploité dans ce qu'on pourrait appeler, pour reprendre les mots de Marie-Thérèse Mourey, « une poétique de l'image animée¹⁰⁹ ».

L'inspiration mythologique des ballets dans le Piémont laisse ainsi transparaître un thème central sur les plans artistique, politique et symbolique qui est celui d'Arion. Il s'agit d'un thème récurrent, voire d'un mythe fondateur des spectacles turinois¹¹⁰, celui du chanteur et poète grec qui, menacé de mort par des marins lors d'un voyage entre Tarente et Corinthe, se jeta dans la mer¹¹¹. Grâce au pouvoir de son chant, un dauphin le sauva et le porta sain et sauf jusqu'au cap Tenaro, le point le plus méridional de la Grèce. Cette légende deviendra un véritable programme allégorique et acquerra « l'évidence d'un symbole », comme le souligne Marco Emanuele¹¹². En effet, le ballet aquatique d'*Arion*, représenté en 1608 sur le Pô¹¹³, fut l'un des plus importants et plus somptueux de Turin¹¹⁴ avant l'arrivée de D'India dans cette cour, de même que le drame musical sur le même personnage de Paolo Bisogni, représenté après le départ du compositeur de Turin en 1628¹¹⁵.

Les mythes nous invitent à résoudre le problème du sens de la signification puisqu'il s'agit d'un paralangage : ce que dit le mythe n'est pas ce qui disent les paroles de celui-ci. C'est en cela qu'il peut être comparé à la musique ; c'est un discours qui transcende le langage. Ainsi, le poète Giambattista Marino, qui vécut à la cour de Turin entre 1608 et 1615, y publia en 1614 ses *Dicerie Sacre* – proses philosophiques « qui contiennent sans doute la théorie de l'art la plus aboutie de l'ère baroque¹¹⁶ ». Il y exploite des thèmes pythagoriciens et platoniciens sur l'harmonie des astres¹¹⁷ avec les mêmes lois de la logique symbolique, créant un « réservoir merveilleux de l'imaginaire musical¹¹⁸ ». Plusieurs éditions ont été conservées

¹⁰⁸ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 165.

¹⁰⁹ M. T. MOUREY, « L'art du ballet de cour au XVII^e siècle : poétique de l'image animée », op. cit.

¹¹⁰ Nous remercions Inga Mai Groote de nous avoir mis sur cette piste.

¹¹¹ Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène la mer, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 81-87.

¹¹² M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 47.

¹¹³ C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations*, op. cit., p. 239-240.

¹¹⁴ Gino TANI, « Le comte d'Agliè et le ballet de cour en Italie », *Les fêtes de la Renaissance*, op. cit., vol. I, p. 223.

¹¹⁵ O.G. B., *Breve Ragguaglio Della suontosissima Festa del Serenissimo Duca di Savoia, Per gli Anni felici di Madama Serenissima, Alli X Febraro 1628*. Cité dans C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 11.

¹¹⁶ « Marino's *Dicerie Sacre* probably contains the most completely expressed art theory of the baroque age. », G. ACKERMAN, « Gian Battista Marino's contribution to Seicento Art Theory », *The Art Bulletin*, XLIII (1961), p. 328-330.

¹¹⁷ Giorgio FULCO, *La « meravigliosa » passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno, 2001, p. 23.

¹¹⁸ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 236.

dont celle que nous avons consultée à la bibliothèque municipale de Lyon où il est question du mythe d'Arion¹¹⁹.

C'est ainsi qu'un mythe produit un autre mythe dont le déchiffrement dépend du contexte dans lequel il apparaît. Ainsi, le peintre Giovan Paolo Lomazzo, actif à la cour de Turin, préconisait, pour les décorations des instruments de musique comme le clavecin ou l'épinette, « qu'elles pouvaient se réaliser plus librement avec Arion, Orphée, Mercure, Apolline ou les muses¹²⁰ », contrairement aux orgues qui devaient être décorées avec Sainte-Cécile ou avec David. Il s'agit donc d'une distinction décorative entre sacré et profane à travers des thématiques et des personnages emblématiques. Ainsi, Arion est représenté sur la couverture d'une épinette de 1600 conservée au Victoria Albert Museum de Londres¹²¹.

La thématique de l'eau, l'élément préféré du siècle¹²², est également fortement symbolique dans les *Dicerie* de Marino. La première partie, consacrée à la peinture, est dédiée au duc Charles-Emmanuel¹²³ et contient un poème introductif de Ludovico d'Agliè intitulé *Sol al gran mar del tuo tranquillo ingegno* (*Il n'y a que l'immense mer de ton paisible talent*). La deuxième partie, dédiée au cardinal de Savoie¹²⁴, est consacrée à la musique et aux lectures métaphoriques et ésotériques de celle-ci¹²⁵. Cette partie contient un poème du comte Lodovico Tesauro – poète qui sait cueillir avec une imagination vivante et désinvolte la

¹¹⁹ « Anzi non solo gli ucelli nell'aria, e le fiere nella terra, ma nell'acqua i pesci, tutto che per natura sien mutoli, pure in questa Musica commune, se non altro, fanno almeno la parte del Tacer ; e quella facoltà, che in se stessi non hanno, da altrui essercitata si diletano sommamente d'ascoltare, *si come il caso memorabile d'Arione* ce ne può rendere apertissima fede. », Giambattista MARINO, *Le Dicerie sacre del cavalier Marino*, Torino, Tarino, 1614, p. 109 et « Questa santa pazienza è *quel mansueto Dolfino ; che porta in ispalla il nostro divino Arione ; & da cui egli sonando, & cantando* è condotto à riva di questo procelloso pelago di dolori, dove la crudeltà degli huomini l'hà gittato. », *Id.*, p. 161-162. (Nous soulignons).

¹²⁰ « Si possono fare più licenziosamente d'Arione, di Orfeo, di Mercurio, di Apolline e delle muse. », Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1590, chapitre XXVI, livre VI.

¹²¹ Emmanuel WINTERNITZ, *Musical Instruments of the Western World*, London, Thames and Hudson, 1966, p. 104, note 31. Voir aussi Franca TRINCHIERI CAMIZ, « Gli strumenti musicali nei palazzi, nelle ville e nelle dimore della Roma del Seicento », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale. Roma, 4-7 giugno 1992*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 598-599 et Agostino ZIINO « 'È tanto necessaria che senza lei non può essere perfetto il pittore'. Musicisti e strumenti negli scritti di Giovanni Paolo Lomazzo », *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 11-52.

¹²² Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, Paris, Librairie générale de France, éd. 1989, p. 240.

¹²³ G. B. MARINO, *Le Dicerie sacre*, op. cit., p. 1-89.

¹²⁴ Pour la dédicace datée du 15 avril 1614, cf. G. B. MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, éd. Angelo Borzelli et Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1911, vol. I, p. 168-169.

¹²⁵ Erminia ARDISSINO, « Le *Dicerie sacre* del Marino e le predicazione del primo Seicento », *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi : atti del convegno di Basilea, 7-9 juin 2007*, éd. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 167. Voir aussi S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 271-275.

théâtralité de la pensée¹²⁶ – intitulé *Del mar delle sirene*¹²⁷ (*De la mer des sirènes*)¹²⁸, que l'on pourrait comparer à une traduction poétique de la fontaine de la Sirène qui sera installée à l'entrée de la Vigne du cardinal l'année suivante. Voilà donc autant de signes d'une rencontre entre poésie, littérature, symbolisme, arts figuratifs et la politique culturelle des Savoie.

Valeriano Castiglione confirme l'importance symbolique du mythe d'Arion lors du banquet pour les fiançailles des infantes Isabelle et Marguerite en 1608 :

« Au repas succéda le divertissement des yeux. Comme sur la place du château [...] était figurée [...] une mer artificielle et ondoyante dans laquelle apparut un dauphin portant le musicien Arion qui accorda au son de la cithare le chant de quelques vers [...]. Neptune et Vénus, entourée des trois grâces, côte à côte [...] se mirent sur un char de triomphe tiré par des chevaux marins¹²⁹. » (Nous soulignons).

En outre, la cour de Turin semblait préférer le mythe d'Arion à celui d'Orphée – figure emblématique musicale de la Renaissance, symbole de la transgression et du châtement¹³⁰. Le mythe d'Orphée est construit sur un paradoxe, sur une ambivalence qui instaure une liaison entre la douceur de son chant et la violence de sa fin tragique. Arion, quant à lui, utilise la magie de son chant pour faire face à une situation extrême, mais il connaît une fin heureuse grâce à l'apparition du dauphin ; la vertu artistique est ici inséparable de la protection éclairée.

¹²⁶ Denise ARICÒ, « Retorica barocca come comportamento : buona creanza e civil conversazione », *Intersezioni : rivista di storia delle idee*, I/2 (1981), p. 320.

¹²⁷ G. B. MARINO, *Le Dicerie sacre*, op. cit., p. 93.

¹²⁸ Luigi RASI dans *I comici italiani : biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1905, vol. I, p. 14, fait part, à partir d'une lettre entre le chevalier Ascanio Sandrio et la duchesse de Mantoue, d'un ballet sur le thème des sirènes qui fut donné dans le cadre du spectacle des *Millefonti* à Turin en 1609 en l'honneur des personnalités venues de Mantoue : « Credo che Sua Altezza darà una festa a mille fonti all'illustrissimo Cardinale, dove sarà un Balletto di Sirene che nell'acqua nuotando danzarano, et una Piscatoria cantata in musica, dove Florinda acquista non poca riputatione cantando con bellissima maniera. » (Nous soulignons). Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène sirènes, tritons, néréides et autres monstres marins, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 67-71.

¹²⁹ « Dal pranzo si passò al trattenimento dell'occhio. Poiche nella piazza del castello [...] fraposto [...] un mare finto ondeggiante, dentro il quale comparve un delfino portante il musico Arione, che accordò al suono della cetra il canto d'alcuni versi [...] Nettuno paremente con Venere attornata dalle tre Gratie [...] si middero sovra un carro di triunfo tirato da cavalli marini. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 130. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6. Le même Castiglione écrit dans un autre ouvrage – *Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo*, Vol. I, op. cit., p. 251r-v – à propos du même événement : « Diedero dopo il pranzo non poco gusto a gli sposi le fabbriche di due Carrelli ; l'uno intitolato della Vittoria, l'altro della Gloria [...]. Fra le due artificiose machine era finta la veduta d'un spatioso mare ; comparve un delfino formato a squame d'argento, ombrate di color marino su'l dorso portava Arione, che alle Serenissime spose avendosi la cetra il canto di alcuni versi. Le musiche formate parimente da Nettuno, et da Venere, circondata da tre Amoretti, et da altrettante Gratie sopra un Carro trionfaletrato da sei Cavalli marini. »

¹³⁰ Sur la question du concept de « production de sens » propre à la Renaissance et de son articulation avec l'idée de licence et transgression, cf. Manfredo TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 5.

Sur le plan politique, le mythe d'Orphée se situe entre défaillance et risque d'un monde à signification savante et cosmique, le mythe d'Arion, lui, se situe entre danger et protection du pouvoir politique. Orphée obéit aux schémas socio-politiques de l'extrême fin de la Renaissance, Arion répond à l'affirmation victorieuse du pouvoir politique propre à l'époque baroque qui est celle d'une « culture dirigée » – pour reprendre les mots de José Antonio Maravall¹³¹ – qui s'exprime à travers un langage codé, moyen efficace de construire une nouvelle réalité individuelle et collective fortement hiérarchisée et qui envahit, par la répétition d'images et signes, l'imaginaire de tous ses membres¹³². Ainsi, ces deux personnages mythologiques établissent des distances et des géométries différentes entre allégorie et pouvoir politique selon le contexte culturel qui les a développés ; la lyre d'Arion n'est pas la lyre d'Orphée. Ainsi, le mythe d'Arion s'insère donc parfaitement dans le programme politique et esthétique de la cour de Savoie de cette époque : le spectacle musical seconde et met en action l'événement politique et en dévoile son identité.

Le cardinal Maurice de Savoie et le duc Charles-Emmanuel sont concernés ou sont à l'origine d'à peu près deux tiers des ballets du recueil dont il est question. Attardons-nous sur la correspondance entre spectacle et politique, correspondance également liée aux lieux d'exécution, à l'adaptation de l'espace scénique, expression d'une nouvelle orientation politique en Savoie.

¹³¹ José Antonio MARAVALL, « Una cultura dirigida », *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 131-175.

¹³² S. LORENZETTI, *Musica e identità*, *op. cit.*, p. 69.

c. Les lieux des spectacles turinois, perspective et mise en scène du pouvoir

Vingt-sept pour cent des pièces du recueil ne peuvent être associées à aucun lieu précis, 9% sont associées avec certitude au Parc du Viboccone, 42 % pourraient être associées au palais Chiabrese – palais du cardinal Maurice de Savoie situé en ville¹³³ – et 22 % à la Vigne du cardinal de Savoie, maison de plaisance, projet architectural métaphorique et « lieu de très grandes délices » selon D’India lui-même¹³⁴.

Ouverte au public en 2006 après plusieurs années de restauration¹³⁵, la Vigne du cardinal – la Villa della Regina, comme on l’appelle aujourd’hui – fut construite entre 1615 et 1617 sur une colline à Turin et selon le modèle des villas romaines de la même époque¹³⁶ – les liens entre le milieu culturel romain et le duc Charles-Emmanuel étaient en effet très étroits – avec des jardins à l’italienne disposés en forme d’amphithéâtre et des théâtres d’eau¹³⁷. L’emplacement participe ainsi de l’idée de spatialisation et de perspective tout en produisant un « effet saisissant » de nouveauté¹³⁸. Ainsi que l’affirme Ferruccio Marotti, « toute la période baroque [...] est traversée par une même ligne de recherche visant à établir et expliciter le caractère relatif et illusionniste de l’espace [...]. Le développement de la perspective dans la première moitié du XVII^e siècle peut donc être résumé en un mot : la virtuosité¹³⁹. »

Transposant cette idée dans le domaine de la musique, Margaret McGowan reprend le terme de danse « horizontale ou géométrique » utilisé par les historiens du ballet pour décrire la danse réservée aux spectacles de cour où « les spectateurs devaient voir les danses d’en

¹³³ Roberto MEDICO et Gennaro NAPOLI, « Il Palazzo Chiabrese », *Le Residenza Sabaude*, éd. Costanza Roggero et Alberto Vanelli, Torino-Londra-Venezia-New York, Allemandi, 2007, p. 51.

¹³⁴ « Questa compositione di madrigali [...], ch’io consacro al suo real nome, perche sendo essi fatti prodotti della mia debolezza nè luoghi deliciosissimi di Vostra Altezza con altre opere recitative, Balletti & Inventioni, che già tutte insieme furono con mirabile & sontuoso apparato rappresentate a Torino. » (Nous soulignons). S. D’INDIA, *Settimo libro de madrigali a cinque voci*, Roma, Robletti, 1624, dédicace au cardinal Maurice de Savoie.

¹³⁵ Cristina MOSSETTI, « La Villa della Regina », *Le Residenza Sabaude*, op. cit., p. 128 et 130-132. Voir aussi *De Libris. Torino, Villa della Regina*. (Exposition du 12-12 avril 2007), Torino, Centro studi piemontesi, 2007, p. 19 et Clara PALMAS, « Fortuna del barocco in Piemonte » : « Villa della Regina », *Diana trionfatrice*, op. cit., p. 357-359. Pour les photographies de la Villa della Regina avant la restauration, cf. Marziano BERNARDI, *Tre palazzi a Torino*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1963, p. 120, 139, 140 et 142.

¹³⁶ Eugenio OLIVERO, *La Villa della Regina a Torino*, Torino, La Palatina, 1942, p. 6. Sur la redécouverte et l’engouement du monde ancien à cette époque à Rome, cf. R. DE MARCHI et S. GARNERO, *La Vigna del cardinal Maurizio*, op. cit., p. 24-25.

¹³⁷ C. MOSSETTI, « La Villa della Regina », op. cit., p. 123.

¹³⁸ Anne WIEGEL, *Le Theatrum Sabaudie. Regards sur la Savoie du XVII^e siècle*, Chambéry, Société savoisienne d’histoire et d’archéologie, 2000, p. 65. Voir aussi Vera COMOLI MANDRACCI, « La città-capitale e la ‘corona di delizie’ », *Diana trionfatrice*, op. cit., p. 304-311.

¹³⁹ Ferruccio MAROTTI, « L’espace scénique d’après les traités italiens », *Les fêtes de la Renaissance*, op. cit., vol. III, p. 233-234.

haut¹⁴⁰ ». Dans le cas de la Vigne du cardinal et des ballets que D'India a écrits pour ce lieu, la courante *Da che l'alba i poggi indora* (Puisque l'aube les collines redore), l'air *Chi per sentiero alpestre* (Celui qui par un sentier alpin) – extraits tous deux de *La Caccia* – ainsi que la courante *Non più nell'orride selve s'aggirino i cacciatori* (Les chasseurs n'errent plus dans des affreuses forêts), nous donnent un exemple d'une traduction allégorique à la fois visuelle et sonore : l'espace visuel se transforme en espace sonore et vice-versa. Le salon central, entouré de loges¹⁴¹, permettait d'admirer le spectacle d'en haut, le caractère allégorique se trouvant renforcé par le texte du dernier ballet qui fait référence à la beauté que répandent les divinités des « collines gauloises¹⁴² ». N'oublions pas, comme le souligne Valeriano Castiglione, que :

« Le duc fit inviter Madame à séjourner dans la [...] Vigne du Prince Cardinal son beau-frère [...]. Le quinzième jour de mars, [il fut] prévenu des bals et des tournois du carnaval auxquels masquée, [...] même la Princesse prit part¹⁴³. »

On trouve également cette idée de « mise en ordre symbolique¹⁴⁴ » dans une autre courante, en écho : *Da che l'alba i poggi indora*, citée plus haut, qui rapproche la symbolique des collines – élément identitaire de Turin – et le faste du pouvoir. Ce regard « d'en haut » est également le signe de la vertu politique sous sa forme théâtrale qui, dans le droit fil de Machiavel, utilise ce type de « perspective de vol d'oiseau¹⁴⁵ » en ce qu'elle permet de jouer sur l'être et le paraître¹⁴⁶ dans le processus de décision politique. La hauteur symbolique est renforcée par l'effet sonore de l'écho.

La maison de Savoie a développé une politique fondée sur la valorisation de son

¹⁴⁰ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 36.

¹⁴¹ Cf. Les photographies du salon central de la Villa dans Augusto PEDRINI, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, Dagnino, 1965, p. 134 et 135 et dans C. MOSSETTI, « La Villa della Regina », op. cit., p. 133.

¹⁴² « Non più nell'orride selve s'aggirino i cacciatori. Diva bellissima dai *poggi gallici*, vitali spirti ancor nei boschi a infonder vien con sua beltà. » (Nous soulignons). Cf. S. D'INDIA, *Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, op. cit., éd. moderne, p. 21.

¹⁴³ « Il duca fece invitar Madama a soggiornar nella [...] vigna del Principe Cardinal Cognato [...]. Il giorno quindicesimo di marzo, prevenuto dai balli e dai tornei carnevaleschi agli quali mascherata anche [...] la Principessa era intervenuta. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 166. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

¹⁴⁴ M. T. MOUREY, « L'art du ballet de cour au XVII^e siècle », op. cit., p. 1.

¹⁴⁵ Cornel ZWIERLEIN, *Discorsi und Lex Dei, Die Entstehung neuer Denkrahmen im 16. Jahrhundert and die Wahrnehmung der französischen Religionskriege in Italien und Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

¹⁴⁶ Sur la dichotomie de la dialectique entre l'être et le paraître du courtisan, cf. Emmanuel BURY, « "Civiliser la "personne" ou instituer le "personnage"? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVII^e siècle », *Etiquette et politesse*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992, p. 125-138.

histoire et de sa géographie par la littérature et les arts. Ainsi, la ville de Turin fut représentée allégoriquement par ses fleuves lors de la fête à Casale en 1611 où :

« Dans les parties supérieures des murs étaient peints dans un tableau [...] les fleuves Pô et Doire [...]. Sous la porte on pouvait voir à droite le Tartare et à gauche la Doire et à la sortie la Bormida à droite et le Pô à gauche, faisant allusion, par cet acte d'échange, au mariage des deux princes¹⁴⁷. »

Le récit de la fête de Casale se poursuit à propos de la symbolique identitaire des fleuves :

« Derrière [...] il y avait le fleuve Pô que l'on pouvait reconnaître par la couronne d'or, lequel [...] envoyait son eau aux pieds de celle qui avait plusieurs couronnes de palme, de chêne, d'olive, de fleurs et de fruits dans le bras droit. Cette nymphe représentait la ville de Casale qui s'appelait anciennement Sedula¹⁴⁸. »

Ce fut également le cas de la *giostra* qui a eu lieu en 1618 dans le « grand Parc [...] auquel tressent une gracieuse couronne les trois fleuves Pô, Doire et Sture¹⁴⁹. » La chronique de ce spectacle décrit les animaux, les « forêts », mais aussi la beauté de « la petite île ». L'entrée du parc se faisant par un pont sur la Doire qui conduisait à cinq chemins qui représentaient, dans le droit-fil de la morale d'Aristote, les cinq sentiments « en guise de ports de l'intelligence¹⁵⁰. » Dans le parc on pouvait apprécier également des grottes et des temples qui représentaient la vertu et le vice. La chronique décrit également les huit « estrades », toutes richement ornées dont une pour le prince Victor-Amédée et une autre pour les ambassadeurs et « les agents résidents de la cour¹⁵¹. » « À vingt-deux heures, accompagnés par les Infantes Sérénissimes, arrivèrent Son Altesse [le duc Charles-Emmanuel] et le Prince Cardinal [Maurice de Savoie]¹⁵². » À cette occasion, on interpréta les madrigaux : *Siam*

¹⁴⁷ « Nelle parti superiori delle parieti v'erano dipinti in un quadro [...] i fiumi Po et Dora [...] sotto il portone si vedeva a mano destra il Tartaro et a sinistra la Dora et nell'uscire a mano destra la bormida et a mano sinistra il Po alludendo con questo atto scambievolmente fra loro al matrimonio de duoi Principi. », *Descrizione degli archi trionfanti fatti a Casale nel ricevimento della Serenissima Infanta di Savoia*, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie IV, liasse 2, fascicule 2.

¹⁴⁸ « Dietro [...] v'era il fiume Po che per tale si conosceva alla corona d'oro, il quale [...] mandava l'acque sue vicine ai piedi di quella nell destro braccio haveva molte corone di lauro di Palma di quercia d'olivo et di fiore e frutti questa Ninfa rappresentava la Città Casale ch'anticamente si chiamava sedula. », *Ibid.*

¹⁴⁹ « Gran Parco [...] à cui fanno da tre lati intorno gratiosa corona di tre fiumi Pò, Stura, e Dora. », *Relatione della giostra a campo Aperto fatta nel giorno natale del Serenissimo Principe di Piemonte*, Torino, Pizzamiglio, 1618, p. 5.

¹⁵⁰ « I quali come che siano porti dell'intelletto. », *Id.*, p. 6.

¹⁵¹ « Agenti che à quella corte risiedono. », *Ibid.*

¹⁵² « Giunse sù le vintidue hore, con le Serenissime Infante, S. A. e'l Serenissimo Principe Cardinale. », *Id.*, p. 8.

*Guerrieri & Amanti : Armi & Amori (Soyons guerriers et Amants : Armes et Amour)*¹⁵³, *Frà i perigli, e l'horrore (Au milieu du péril et de l'horreur)*¹⁵⁴, *Quel Sol, che'n Cielo è solo (Ce Soleil, unique dans le Ciel)*¹⁵⁵, *Baleni saettando (Éclairs en guise de dards)*¹⁵⁶ et *Se d'uno in altro loco (Si quelqu'un dans un autre lieu)*¹⁵⁷.

Ludovico d'Agliè a également écrit un poème sur le thème des trois fleuves : *Qual insolita luce e qual virtute (Quelle insolite lumière et quelle vertu)*¹⁵⁸, qui fut chanté lors d'un ballet représenté à la Vigne du cardinal de Savoie pour rendre hommage à Christine de France récemment arrivée dans la capitale piémontaise¹⁵⁹. On trouve également cette thématique dans le ballet *Ecco il sol che ne vien fuori (Voici l'apparition du Soleil)* – sans doute représenté à la même occasion – dans le recueil de *Balli* de D'India où les trois fleuves sont les protagonistes¹⁶⁰ ; il s'agit de l'affirmation de la position physique de la capitale aux pieds des montagnes, d'une superposition entre fleuves et juridiction¹⁶¹. Ce ballet fut composé sur un poème intitulé *Le Sirene* qui est conservé avec d'autres poèmes manuscrits de d'Agliè à la Bibliothèque royale de Turin¹⁶².

Comme le signale Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, la fable maritime (appelée *piscatoria*¹⁶³) disparaît de Turin en 1619 avec l'arrivée de Christine de France pour se transformer et s'enrichir d'éléments nouveaux. Dans le but de réaliser des spectacles somptueux, on s'enthousiasme alors pour les ballets nautiques représentés sur le Pô¹⁶⁴. Les *Balli* de D'India témoignent de cette transition et de cette métamorphose.

¹⁵³ *Id.*, p. 9.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 11.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 12.

¹⁵⁶ *Id.*, p. 13.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ A. SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia », *op. cit.*, p. 687. Le poème intitulé *Dialogo Po, Dora, Stura* est conservé à la Bibliothèque royale de Turin (I-Tr), manuscrits Varia 53, *Canzoni del conte D. Ludovico San Martino d'Agliè*, f. 66r-67r.

¹⁵⁹ (I-Ta), Corte, Real casa, Materie politiche per rapporto all'interno, Storia della real casa, catégorie IV, Principi diversi, *Relatione del balletto fatto dalle Serenissime Infante alla Vigna del Prencipe Cardinale*, liasse 2, fascicule 3, 6p. Ce ballet contient l'air *Questo dardo, quest'arco (Cette flèche, cet arc)* chanté par Diane et qui fut inclus dans le Cinquième livre des *Musiche* (1623) de D'India.

¹⁶⁰ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶¹ Blythe Alice RAVIOLA, « Giostre, tornei, allegorie d'acqua a Mantova e Torino fra Cinque e Seicento », *La Ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte tra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo* (15-17 juin 2006), Firenze, Olschki, 2010, p. 81. Concernant d'autre documents turinois d'époque mettant en scène les fleuves de Turin, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, *op. cit.*, p. 81-87.

¹⁶² (I-Tr), manuscrits, Varia 53, *Canzoni del conte D. Ludovico San Martino d'Agliè*, f. 67r-68r. Voir aussi *Le fonti musicali in Piemonte. vol. I – Torino*, éd. Annarita Colturato, Lucca, LIM, 2006, p. 247.

¹⁶³ Claudia PEIRONE, « Un genere di « confine » : le piscatorie », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*, p. 141-154.

¹⁶⁴ M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, *op. cit.*, vol. I, p. 30.

Les lieux d'exécution associés au recueil de *Balli* correspondent à des thématiques bien précises : le Parc du Viboccone à la chasse et à la nature, le palais Chiablese aux rituels et cérémonies – sur fond d'exotisme – les plus importantes du duché, enfin la Vigne aux loisirs, à la culture académique (théâtre, littérature, spectacle) de dimension privée.

Œuvre	Lieu	Personnages concernés	Événement	Thématique
<i>Ballet des Rois de la Chine</i>	Palais Chiablese	Charles-Emmanuel Maurice de Savoie et Christine de France	Anniversaire de Christine de France le 10 février 1621	Le Soleil
<i>Ballets pour son Altesse Sérénissime</i>	Probablement à la Vigne ?	Charles-Emmanuel	Pour son anniversaire le 12 janvier 1620 ou 1621 ?	L'amour
<i>Ballets pour la fête du Prince Cardinal</i>	Probablement à la Vigne ?	Maurice de Savoie et Christine de France	Hommage pour l'arrivée de Christine de France et probablement pour son anniversaire en février 1620	Le Soleil et l'amour, les fleuves de Turin
<i>La Chasse</i>	La Vigne	Maurice de Savoie, Charles-Emmanuel, Victor-Amédée, Christine de France et Ludovic d'Agliè	Fête du cardinal Maurice de Savoie le 27 septembre 1620	La chasse et la hauteur des collines
<i>Arion</i>	Parc du Viboccone	Charles-Emmanuel, Maurice de Savoie, Victor-Amédée et Christine de France	Noces de Victor-Amédée avec Christine de France en janvier 1620	L'eau
<i>Danses et Air français</i>	Inconnu	Inconnu	Inconnu	L'amour et la nature
<i>Courante pour la fête à la Vigne du Cardinal</i>	La Vigne	Maurice de Savoie	Le 27 septembre 1620 ?	La chasse, la hauteur des collines et la nature
<i>Courante en écho pour le ballet de Son Altesse Sérénissime</i>	Inconnu	Charles-Emmanuel	1620, 1621 ?	L'amour
<i>Ballet des Brises</i>	Inconnu	Inconnu	Inconnu	Le vent
<i>Ballet des Scythes</i>	Palais Chiablese	Charles-Emmanuel, Maurice de Savoie et	Anniversaire de Christine de	Le Soleil, l'amour et la

		Christine de France	France le 10 février 1621	nature
--	--	---------------------	------------------------------	--------

d. Les fêtes à la Vigne du cardinal

Concernant la Vigne du cardinal, les Archives d'État de Turin conservent plusieurs fonds¹⁶⁵ très importants constituant une mine d'informations pour l'histoire de l'art, l'urbanisme et la restauration des objets d'art. Ils nous renseignent avec précision sur des détails architecturaux et fonctionnels des bâtiments, mais aussi sur les jardins, le mobilier, les objets de décoration et les peintures des lieux. En revanche, malheureusement, les documents ne sont pas suffisamment abondants pour reconstituer de façon précise et systématique les scènes ou le jeu des protagonistes des spectacles dont il est ici question, surtout dans la période qui concerne Maurice de Savoie. Néanmoins, concentrons-nous, à travers les documents d'archive, sur quelques témoignages des fêtes à la Vigne du cardinal, un endroit qui, selon une chronique de 1624, « mérite aussi d'être visité¹⁶⁶ ».

Le cardinal Maurice s'installe à la Vigne vers 1616. Il semblerait que l'activité festive de celle-ci se soit développée après l'installation de Christine de France dans ce lieu en 1620 et qu'elle se soit estompée après le départ du cardinal pour Rome en 1623¹⁶⁷. Ainsi, nous pouvons lire dans le livre de comptes de Maurice de Savoie que :

« 6260 florins [furent] payés à diverses personnes pour les frais du service de la Vigne du 26 janvier jusqu'au 1^{er} juin [...] 1620¹⁶⁸. »

« 7460 florins [furent] payés à diverses personnes pour le service de Son Altesse pour divers frais pour le service de la Vigne [...] pour les mois d'août, septembre et octobre [...] 1620¹⁶⁹. »

« 4516 florins [furent] payés à diverses personnes pour le service de la Vigne de Son Altesse du 5 novembre et pour tout le mois de décembre de l'année [...] 1620¹⁷⁰. »

¹⁶⁵ (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Fabbriche di Sua Altezza*, art. 179, « Vigna del cardinale ».

¹⁶⁶ *Voyage de Monsieur le Prince de Condé en Italie*, Bourges, Coppin, 1624, p. 11.

¹⁶⁷ Nous pouvons mentionner un paiement daté de 1628 et adressé à un peintre milanais pour des peintures à la Vigne ainsi que pour la conception de plusieurs costumes pour un ballet. Cf. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 4, 1628.

¹⁶⁸ « Fiorini sei milla duecento sessanta pagati à diversi per spese fatte in servitio della Vigna dalli 26 di genaro sino li primo di giugno [...] 1620. », *Id.*, *Conti della Casa del Cardinale Maurizio*, art. 220, *Primo conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1620, liasse 2, fascicule 3, ordre 162.

¹⁶⁹ « Fiorini sette milla quattro cento settanta [...] pagati a diversi per servitio di Sua Altezza per diverse spese fatte per servitio della Vigna [...] nello 3 mesi d'Agosto, Settembre et Ottobre [...] del 1620. », *Id.*, ordre 226.

« 1764 florins [furent] payés à diverses personnes pour [...] divers frais pour la Vigne du Sérénissime Prince Cardinal durant le mois de janvier [...] 1621¹⁷¹. »

Concernant la musique exécutée à la Vigne, la fête donnée par le cardinal le 27 septembre 1620 sur le thème de la chasse¹⁷², peut être mise en rapport avec les deux paiements – le premier datant du 28 octobre 1620 et le second du 2 janvier de l’année suivante – pour les « *Violini di Madama*¹⁷³ », ainsi qu’un paiement pour la chanteuse Isabella di Cardè qui a participé à l’exécution du ballet des fleuves¹⁷⁴.

Quant aux spectacles de l’année suivante, le duc Charles-Emmanuel écrit à sa fille Isabelle d’Este-Savoie dans une lettre datée du 28 janvier 1621 et conservée aux Archives d’État de Modène :

« Dimanche, le jour de mon anniversaire se fit le jeu des carrousels¹⁷⁵ [...] et pour celui de Madame [Christine de France] on prépare un grand nombre de Ballets avec une comédie qui sera représentée par les Dames, il ne manque plus que votre présence pour jouir entièrement de ces divertissements¹⁷⁶. »

La lettre du duc confirme le caractère composite des spectacles turinois où se mêlent danse, poésie, musique et théâtre. Les ballets pour l’anniversaire de Christine de France qui

¹⁷⁰ « Fiorini quattro milla cinque cento sedici [...] pagati a diversi in servizio della Vigna di Sua Altezza dalli 5 di novembre sino tutto quello di dicembre dell’anno [...] 1620. », *Id.*, ordre 281.

¹⁷¹ « Fiorini quattro mille sette cento sesanta quattro pagati a diversi [...] per altre spese fatte per la Vigna del Serenissimo Prencipe Cardinale durante il mese di genaro del corrente anno [...] 1621. », *Id.*, ordre 333. Pour les frais de la Vigne de l’année 1622, cf. *Id.*, *Terzo conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1622, liasse 2, fascicule 5, ordres 84, 112 et 127.

¹⁷² Les Archives de Turin conservent parmi les documents personnels du duc Charles-Emmanuel le plan scénique d’une fable où il est question de la thématique de la chasse, de l’eau, de l’écho et des oiseaux avec un ballet final de pêcheurs : « Nel primo atto *cacia terrestre* presa del Latio. Nel secondo atto *pesca et discorso del tritone o Sirena*. Nel terzo atto *melare et parole della arpia che parla*. Nel quarto atto *abastimento de serpe maga*. Nel quinto atto *ecco che risponde*. Prologo della gelosia. Primo intermedio i quadrupedi. Secondo i *pesci marini et acqua dolce*. Terzo tutti *gli uscelli*. Quarto tutti gli serpenti. Quinto et ultimo *balletto de tutti i pescatori*. » (Nous soulignons). (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/6, fascicule 11, sous-fascicule 3.

¹⁷³ Cf. (I-Ta), Sezioni riunite, *Conti della Casa del Cardinale Maurizio*, art. 220, *Primo conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1620, liasse 2, fascicule 3, ordres 224 et 282.

¹⁷⁴ *Id.*, ordre 327 (décembre 1620). Voir aussi *Id.*, Corte, Real casa, Materie politiche per rapporto all’interno, Storia della real casa, catégorie IV, Principi diversi, *Relatione del balletto fatto dalle Serenissime Infante alla Vigna del Prencipe Cardinale*, liasse 2, fascicule 3, 6p.

¹⁷⁵ Il s’agit d’un spectacle donné sur la place du château en présence de Christine de France, des princes Philibert et Tommaso et d’autres personnages nobles. Cf. « Le Caroselle fatte dalli Serenissimi Principi nel giorno Natale di S. A. S i Torino li 22 Gennaro, 1621 », *Relatione delle feste principali fatte di carnevale*, op. cit., p. 19-23.

¹⁷⁶ « La domenica il giorno de miei anni si fece il gioco delle carruselle [...] et per gli anni di Madama si prepara una quantità di Balletti con una commedia che reciteranno le Dame non ci manca altro che la presenza vostra per godere interamente di queste allegrezze. », Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, boîte 1443 A/3, lettre du 28 janvier 1620.

sont mentionnés dans la lettre du duc, sont entre autres¹⁷⁷, ceux qui ont été publiés dans le recueil des *Balli* de D'India. Une chronique conservée à la Bibliothèque royale de Turin témoigne également, à propos de l'anniversaire du duc de 1621, de la représentation d'un grand ballet et un tournoi « fait dans l'habituelle salle des fêtes, la nuit du carnaval » (« fatto nel solito salone delle feste la notte di Carnevale ») sur un sujet particulier inspiré des ruines avec des pyramides, arches, murs et palais détruits¹⁷⁸, suivi d'un Ballet de Prosepine « conduit par Madame de Cercenasco » avec des chars infernaux tirés par quatre dragons¹⁷⁹ et d'un ballet de Thétys « conduit par la Sérénissime Infante Caterina » sur la thématique de l'eau avec des ondes de la mer, des roches imposants, des tritons dansants¹⁸⁰ et l'apparition de quatre sirènes qui ont exécuté des *canzonette* en l'honneur du duc, appelé symboliquement « Novo Sol » (« le nouveau Soleil »)¹⁸¹.

Leur chant a apaisé les eaux et a fait place à un Ballet des Sirènes¹⁸² suivi d'un Ballet de Junon « conduit par l'infante Marie¹⁸³ » et d'un Ballet militaire de Pallas « conduit par Christine de France¹⁸⁴ » richement habillée avec des attributs symboliques et mythologiques¹⁸⁵. Elle a ensuite contemplé un ballet dansé par huit jeunes demoiselles qui représentaient les signes célestes au son des violons et avec des gracieux « changements de mouvements » (« graziose mutanze »)¹⁸⁶, après quoi Madame prit part au Ballet qui fut précédé par un concert de voix, d'instruments, de trompettes et d'une danse militaire suivis d'une *canzonetta*¹⁸⁷ et d'un madrigal chanté par Mercure¹⁸⁸. Tous les princes prirent part au bal successivement¹⁸⁹, accompagnés de chevaliers turcs et d'un « quadrille de l'Inde » (« quadriglia dell'India »)¹⁹⁰.

L'année du départ du cardinal de Savoie pour Rome, une fête fut donnée à la Vigne le 8 mai 1623 – D'India venait de s'éloigner de la cour. Une composition intitulée *Le Tre Fortune, Prospera, Salutare e Forte* (*Les trois fortunes, Propérité, Santé et Force*), publiée

¹⁷⁷ « Relatione della festa fatta dalli Serenissimi principi & dalle Serenissime Infante nel giorno di Natale di Madama Serenissima Li 10 febbraio 1621 », *op. cit.*, p. 23-38.

¹⁷⁸ *Relatione delle feste principali fatte di carnevale*, *op. cit.*, p. 1-2.

¹⁷⁹ *Id.*, p. 4.

¹⁸⁰ « Protheo con habito ceruleo coronato di Alga, & con una cabba marina in mano passeggiando fra l'onde, mosse con il suo canto li tritoni a danzare sopra il lido. », *Id.*, p. 5.

¹⁸¹ *Id.*, p. 5-6.

¹⁸² « Le dette Sirene fecero il loro Balletto. », *Id.*, p. 7

¹⁸³ *Id.*, p. 7-8.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 8-9.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 10.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 11.

¹⁸⁷ « Per la sinfonia con le trombe : Gran diva guerriera. », *Ibid.*

¹⁸⁸ « CARLO germe real. », *Ibid.*

¹⁸⁹ *Id.*, p. 14-15.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 16-18.

comme la dernière pièce du Premier livre des *Musicali Concenteri* de Filippo Albini fut donnée à cette occasion¹⁹¹. En effet, on peut retrouver dans le livre comptable du cardinal les 252 florins dépensés pour plusieurs banquets donnés à la Vigne en mai 1623 et que l'on pourrait mettre en rapport avec cette fête¹⁹².

De même, le 8 mai 1624, une fête a été donnée « le jour de la naissance du Prince [Victor-Amédée] à la Vigne¹⁹³. »

C. Hybridation, transferts et continuité

a. Un « style inusité » ? Une « nouvelle manière » ? Engouement et tendances stylistiques des spectacles franco-italiens

D'India, nous l'avons vu, évoque, dans la préface du recueil étudié dans ce chapitre, « un style inusité en Italie » et une « nouvelle manière de Ballet ». S'agit-il d'une musique à danser en style français, en style italien ou d'un produit hybride ?

Henry Prunières remarque qu'il est impossible de faire l'histoire du ballet de Cour sans tenir compte des échanges entre la France et l'Italie¹⁹⁴, de même qu'il est indispensable de tenir compte de l'influence des *Intermedi* italiens en étudiant la création du ballet dramatique français¹⁹⁵ car, toujours selon Prunières, « le ballet de Cour et l'opéra ont la même origine¹⁹⁶ ». Dès lors, on ne peut pas négliger l'importance de l'influence de la pastorale et des intermèdes d'origine italienne dans les spectacles français.

Concentrons-nous sur les trois danses destinées aux bals princiers que compte le recueil des *Musiche e Balli* – la courante, la nizzarda et le branle – qui auraient pu être conçues pour être intercalées entre les airs et les ballets ; elles nous donnent un exemple des danses en vogue dans le Piémont à cette époque¹⁹⁷. La première a été importée d'Italie en

¹⁹¹ Albini écrit dans le titre de cette pièce : « In occasione di un festino alla Vigna del Serenissimo Principe Cardinale per il dì 8 maggio 1623. », cf. C. SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I : Filippo Albini da Moncalieri », *Filippo Albini. Musicali Concenteri. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. X, note 30.

¹⁹² « Fiorini duecento cinquantadue [...] pagati a diversi che hanno servito nelli banchetti fatti dal Serenissimo Principe Cardinale alla sua vigna [...] 23 maggio 1623. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Conti della Casa del Cardinale Maurizio*, art. 220, *Quarto conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1623, 1624 et 1625, liasse 2, fascicule 6, ordre 361.

¹⁹³ « Si è solennizzato il giorno della nascita del Principe alla Vigna. », Charles-Emmanuel à Maurice de Savoie le 10 mai 1624, (I-Ta), Corte, *Lettere di duchi e sovrani*, Lettere diverse, liasse 31, fascicule 30, lettre n° 4303.

¹⁹⁴ H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France*, op. cit., p. 106.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 79.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 244.

¹⁹⁷ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », op. cit., p. 11 et 12.

France durant le XVI^e siècle, sans doute par des troupes de comédiens¹⁹⁸. Une fois transformée, la courante revient en Italie sous le nom de « courante française », en réalité très proche de sa cousine italienne : rythme ternaire, tempo rapide, caractère léger¹⁹⁹. Les sept courantes du recueil de D’India présentent toutes ces caractéristiques. Il est donc difficile de distinguer un style en particulier ; les deux courantes qui font partie des danses séparées destinées aux bals : *Aure placide e volanti* (*Brises placides et virevoltantes*) et *A le gemme, a i tesori* (*Aux gemmes, aux trésors*), se caractérisent par des pas sautillants et légers et semblent respecter « le cadre chorégraphique de la pantomime selon les règles du théâtre²⁰⁰. » Gino Tani souligne que les mouvements de la danse italienne étaient plus animés que ceux des ballets de cour habituels²⁰¹. Le compositeur semble avoir « retrouvé » le style italien par le biais de l’influence française en créant par là-même un spectacle franco-italien grâce à l’utilisation d’éléments artistico-allégoriques des deux pays : danse, chanteurs, instruments et chorégraphies.

La courante *Aure placide e volanti* nous montre que le compositeur fait coïncider parfaitement le rythme de cette danse avec celui des octosyllabes du poème. Voici le schéma qui montre la correspondance entre le rythme poétique et le rythme musical :

	Schéma de la partie A de la courante
Rythme syllabique	Au re pla ci dee vo lan ti, mes sag gie re de l’au ro ra
Rythme musical 3/4	

	Schéma de la partie B de la courante
Rythme syllabique	Chi di voi glie ccel sio no ri, can te rà (can te-rà) del la mia Clo ri
Rythme musical 3/4	

Le compositeur répète le mot « canterà », ce qui permet faire coïncider le vers avec le rythme de la courante tout en mettant en relief le contenu expressif de ce mot. Comme l’a montré Stefano La Via, nous assistons ici à une inversion du processus traditionnel de composition qui va du sens poésie-musique au sens musique-poésie comme conséquence de

¹⁹⁸ Marian Hannah WINTER, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, p. 13.

¹⁹⁹ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D’India », *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ G. TANI, « Le comte d’Aglie », *op. cit.*, p. 232.

la prédominance de l'élément chorégraphique sur l'élément poétique²⁰². C'est en effet à partir du début du XVII^e siècle que la danse prend un rôle inédit aussi bien dans la caractérisation rythmique et musicale du vers chanté que dans l'expression de son contenu affectif et dramatique, ce qui entraîne une diversification et une complexification de la manière dont les compositeurs utilisent les modèles de danse²⁰³.

La nizzarda, quant à elle, est une danse d'origine niçoise, comme son nom l'indique, à mi-chemin entre la courante et la volte, très en vogue dans le Piémont à partir de la moitié du XVI^e siècle²⁰⁴ et très appréciée par les Français au début du XVII^e, notamment en Provence²⁰⁵. D'après Zuccari, il s'agit d'une « danse gracieuse où l'on montre la beauté, la grâce, le mouvement de la vie²⁰⁶ ». La seule nizzarda de ce recueil *Addio Filli ben mio* (*Adieu Filli, mon bien*), témoigne, plus que d'un style inusité en Italie, de l'engouement français pour une danse italienne tel qu'il a été compris par le compositeur. N'oublions pas, comme le remarque Margaret McGowan, que nous assistons, à cette époque, à une inversion des tendances : avant 1620, c'est l'Italie qui a influencé la France, et ce n'est qu'à partir de 1620 que cette influence va s'inverser²⁰⁷. Aussi l'influence italienne revigore-t-elle le ballet français qui se transforme en fonction de l'évolution de la danse en Italie dans un aller-retour complexe et fécond.

La nizzarda du recueil des *Balli* montre une complexification de la mise en rapport entre le rythme de cette danse – déjà hybride – et celui des vers. En effet, le poème *Addio Filli ben mio* présente une alternance d'heptasyllabes, d'endécasyllabes et d'hexasyllabes :

Poème	Mètre	Traduction
A Dio Filli ben mio,	7	Adieu, Filli, mon bien,
A Dio Filli del cor dolce desio,	9 (11)	Adieu doux désir de mon cœur,
A Dio Filli ond'io moro,	7	Adieu, Filli, je meurs,
A Dio Filli mio foco, mia gioia e mio amore	7+6	Adieu, Filli, ma flamme, ma joie et mon amour

²⁰² Stefano LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006, p. 125.

²⁰³ *Id.*, p. 122.

²⁰⁴ Barbara SPARTI, « La danza barocca è soltanto francese ? », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 289.

²⁰⁵ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁶ « È un ballo grazioso, ove si mostra leggiadria, la grazia, il moto della vita. » F. ZUCCARI, *Il passaggio per Italia*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁷ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 239.

La traduction musicale et chorégraphique du compositeur consiste à donner à entendre – mais également à voir dans le cadre d’un spectacle – « l’expressivité du rythme musical²⁰⁸ » – pour reprendre les mots de Stefano La Via. Pour ce faire, le compositeur joue avec l’irrégularité des vers en alternant le rythme classique de la courante (pour le premier vers) avec des passages en croches en imitation (pour le deuxième vers) qui accélèrent à la fois la déclamation et le mouvement de danse :

Ex. 80 : D’India, *Musiche e Balli.4, Adio Filli ben mio*, m. 1-5

A Dio Fil - li ben mi - o, a Dio Fil-li del

A Dio Fil - li ben mi - o, a Dio

A Dio Fil - li ben — mi - o, a Dio Fil-li del cor,

A Dio Fil - li ben mi - o, a Dio Fil-li del cor, del

cor dol - ce — de - si - o,

Fil - li del cor dol - ce de - si - o,

a Dio Fil-li del cor dol - ce de - si - o, —

cor dol - ce — de - si - o,

²⁰⁸ S. LA VIA, *Poesia per musica*, op. cit., p. 117.

La deuxième partie de la nizzarda (les deux derniers vers) est plus régulière sur le plan rythmique. Un exemple similaire sur le plan de l'agencement rythmique nous est donné par la nizzarda instrumentale du *Virtuoso Ritrovo* de Banchieri²⁰⁹, même si ce dernier utilise un rythme binaire et un effectif instrumental à trois parties. En voici la voix de la basse :

Ex. 81 : Banchieri, *Virtuoso Ritrovo*, *Nizzarda*, m. 1-2



Ces deux exemples, l'un vocal et l'autre instrumental, nous montrent comment la musique française, par le biais de la danse, a joué un rôle très important dans l'évolution des pratiques instrumentales et vocales en Italie²¹⁰.

Enfin, si le branle est une danse à deux temps, on trouve des exemples de branle en rythme ternaire comme le branle du Poitou²¹¹. Cette danse – « véritable ballet théâtral²¹² » – est plus répandue en France qu'en Italie à cette époque. Le seul branle du recueil de D'India : *Ecco autunno*²¹³ (*Voici l'automne*), a permis à D'India de combiner les rythmes binaire et ternaire grâce à la « souplesse » de cette danse²¹⁴. Le ballet représentatif italien est au service d'une expression proche du mélodrame puisqu'il met en relief des épisodes dramatiques. En effet, les changements rythmiques de cette pièce homorythmique correspondent aux changements de caractère dont on peut identifier trois parties. Les deux premiers vers présentent un caractère solennel avec des noires pointées suivies de quelques croches :

Ex. 82 : D'India, *Musiche e Balli*.4, *Ecco autunno*, m. 1-4



²⁰⁹ Adriano BANCHIERI, *Il virtuoso ritrovo academico del dissonante, pubblicamente praticato con variati concerti musicali a 1, 2, 3, 4, 5 voci ò stromenti, nell'Academia de Filomusi*, Venetia, Magni, 1626.

²¹⁰ Giuseppe VECCHI, « Una seduta dei Filomusi a Bologna e il « Virtuoso Ritrovo Academico » di A. Banchieri (1626) », *Chigiana*, XXV (1968), p. 41-43 et 50-51.

²¹¹ M. McGOWAN, *Dance in the Renaissance : European fashion, frenc obsession*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 95.

²¹² H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France*, op. cit., p. 54.

²¹³ Voir aussi le poème de Lodovico D'AGLIÈ, *L'Autunno*, op. cit., où il est question de nombreux poèmes sur la chasse et G. RUA, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I*, Genova, Sordomuti, 1894, p. 15-48.

²¹⁴ C'est ainsi que Mersenne qualifie cette danse, cf. Marin MERSENNE, *L'harmonie universelle*, Paris, Cramoisy, 1636, vol. II, p. 170.

Les quatre vers suivants représentent, grâce à l'accélération des croches, les douceurs « dolcezze », les plaisirs « dilette », l'empressement « ognun s'affretti » et les guirlandes « ghirlande » :

Ex. 83 : D'India, *Musiche e Balli*.4, *Ecco autunno*



Enfin, la dernière partie figure l'allégresse des trois derniers vers grâce au changement rythmique à trois temps :

Ex. 84 : D'India, *Musiche e Balli*.4, *Ecco autunno*



C'est donc la danse et ses différents changements de rythme, sa « souplesse », qui permettent l'expression du contenu poétique mais également sa structuration qui est à la fois dramatique et chorégraphique. En effet, le vers mis en musique produit une rythmique à la fois chorégraphique et musicale qui prend à son tour un statut structurel autonome pouvant s'imposer à tous les vers du poème²¹⁵.

Pour ce qui est de la structure de ces pièces inspirées du style français et si l'on en croit Margaret McGowan, « le ballet de cour a surtout recours à la musique pour rehausser l'éclat des tableaux allégoriques. [...]. De ce fait, la musique n'échappe pas à une certaine monotonie²¹⁶ ». Le livre des *Balli* de D'India contient des pièces en forme strophique dont les parties sont homorythmiques, ce qui provoque en effet une certaine monotonie mais en même temps un effet de régularité nécessaire à la danse. Malgré ce caractère fonctionnel destiné à la représentation scénique, nous pouvons déceler dans la musique une expressivité du rythme

²¹⁵ S. LA VIA, *Poesia per musica*, op. cit., p. 106.

²¹⁶ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 124-125.

musical qui met en valeur à la fois le rôle de la danse et celui du chant ; c'est le plus important apport du schéma rythmique et musical de la danse à la structuration de la forme poétique et musicale²¹⁷.

Enfin, l'air français *O begl'occhi, o pupillette* (*Ô beaux yeux, petites pupilles*), est la seule pièce que D'India classe explicitement du côté de la France. Elle constitue un exemple de la réappropriation du style français²¹⁸ par le compositeur : le jeu de rimes octosyllabiques du poème, extrait des *Rime* de Gabriello Chiabrera²¹⁹ – poète sensible au goût poétique français²²⁰ et l'un des principaux animateurs, avec Marino, d'Agliè et Murtola, de la vie littéraire de la cour de Turin²²¹ – fait écho à l'air de cour où se fondent la danse instrumentale française et la subtilité du chant à l'italienne, même si cet air penche clairement du côté du style italien. Nous pouvons établir un parallèle entre le poème de Chiabrera avec la dernière strophe de l'air *O stelle omicide* (*Ô étoiles homicides*) : « O dolci pupille, pupille vezzose » (« Ô douces pupilles, pupilles gracieuses ») d'Estienne Moulinié, extrait du Troisième recueil *d'Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarre* publié en 1629²²². Les deux airs présentent une structure en deux parties même si le rythme poétique de l'air de D'India est moins régulier que celui de Moulinié qui ne contient que des hexasyllabes. En revanche l'air de ce dernier est plus élaboré sur le plan de l'agencement des vers, surtout à la fin de l'air où Moulinié répète quatre fois le premier vers et une fois le dernier alors que D'India ne répète qu'une seule fois le dernier vers du poème de Chiabrera :

²¹⁷ S. LA VIA, *Poesia per musica*, op. cit., p. 120 et 121.

²¹⁸ Sur l'influence de la chanson française dans le style italien, cf. Marina TOFFETTI, « Le canzoni francesi e le sonate di un « illustre musicista cremonese » : Il « Primo libro » di Niccolò Corradini (Venezia 1624) », *Intorno a Monteverdi*, éd. Maria Caraci Vela et Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, p. 459-495.

²¹⁹ Giovanni GETTO, « Gabriello Chiabrera, » poeta barocco », *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 125-162.

²²⁰ *Ibid.* Voir aussi Antonio VASSALLI, « Chiabrera, la musica e i musicisti : le rime amorose », *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera : l'altro fuoco del barocco italiano. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350 anniversario della morte. Savona, 3-6 novembre 1988*, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 356-357, Guido Davico BONINO, *Poesia d'amore italiana : dalle origini al primo Novecento*, Milano, RadiciBUR, 2007, p. 12 et Marco CORRADINI, « Un « work in progress » tra Cinque e Seicento : le « Ode » di Guido Casoni », *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XVIII/53 (2007), p. 57.

²²¹ F. VARALLO, *Il duca e la corte. I, Ceremonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, op. cit., p. 28. Voir aussi Franco VAZZOLER, « Il Topos e la storia : Chiabrera e Carlo Emanuele I », *Da Carlo Emanuele I a Vittorio-Amedeo II*, op. cit., p. 65-81 et les correspondances entre Chiabrera et le peintre Bernardo Castello entre 1616 et 1619 où il est question de D'Agliè dans *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, Genova, Ponthenier, 1838, p. 257, 272-273, 286-287, 299-300 et 304-306 et dans *Gabriello Chiabrera. Lettere (1585-1638)*, éd. Simona Morando, Firenze, Olschki, 2003, p. 233, 243-244, 265 et 272-273.

²²² Estienne MOULINIE, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare [...]. Troisième livre*, Paris, Ballard, 1629, p. 26v et 27r. Voir aussi Barbara NESTOLA, « Les sources littéraires des airs de cour en italien », *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 117 et 119.

Air de D’India			Air de Moulinié		
Partie A					
vers	mètre	Rythme musical	vers	mètre	Rythme musical
O-be-gl’oc-chio-pu-pi-le-tte	8		O-dol-ce-pu-pil-le	6	
Che-bru-ne-tte	4		Pu-pil-le-vez-zo-se	6	
Den-troaun- lat-te-pu-ro-pu-ro	8		Pu-pil-lea-mo-ro-se	6	
Partie B					
M’an-ci-de-te a-tut-te-l’o-re	9		Deh-men-tre-v’a-do-ro	6	
Co ‘l-splen-do-re	4		Por-ge-te-ris-to-ro	6	
D’un-bels-guar-dos-cu-ros-cu-ro	8		A-tan-te-fa-vil-le	6	
			O-dol-ce-pu-pil-le	6	

Les deux airs sont en rythme ternaire et utilisent volontiers le rythme trochaïque. Moulinié présente un changement rythmique à l'avant-dernier vers ce qui met en valeur les mots « tante faville » (« tant d'étincelles »). D'India, quant à lui, utilise le rythme iambique pour donner du relief au « latte puro » (« lait pur »). Enfin, sur le plan de l'ornementation, Moulinié met uniquement en relief le mot « pupille » (« pupilles ») par un rythme lombard qui déstabilise la rythmique générale alors que D'India utilise des notes de passage mélodiques pour le quatrième vers sur les mot « ancidete » (« tuez ») et « l'ore » (« les heures »).

Marc-Antoine Muret a fait connaître la poésie de Ronsard en Italie²²³. L'enseignement de Muret sur Chiabrera ne concerne pas uniquement des questions métriques et poétiques mais également le principe même de l'union intime entre la poésie et la musique qui se trouve dans toute la théorie de Ronsard. La présence française peut être également constatée dans l'œuvre de Palestrina au début de la deuxième moitié du XVI^e siècle²²⁴.

Très rapidement, dans les cours italiennes les plus averties et modernes, la nouvelle perception rythmique devient l'une des caractéristiques essentielles du rythme narratif de la musique vocale. La poésie lyrique de Chiabrera s'insère parfaitement dans ce projet et offre

²²³ Sur la poésie française à Turin, cf. Lionello SOZZI, « Tra Ronsard e Desportes : le poesie francesi di Carlo Emanuele I », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 215-225.

²²⁴ Paolo RUSSO, « Chiabrera e l'ambiente musicale romano », *La scelta della misura*, op. cit., p. 371 et 372.

un exemple et un support idéal aux nouvelles recherches musicales²²⁵. Ainsi que l'affirme le poète lui-même :

« Puisque les danses semblaient à elles seules fatiguer les chevaliers et les dames ou bien les satisfaire pour des moments divertissants, il fut pensé insérer au milieu quelques poèmes avec lesquels on aurait produit un événement plaisant qui puissent ôter tout ennui et alterner les ballets comme ornement de la poésie, de même que la poésie pour les ballets, de telle manière à conduire, par ces deux voies, un noble rassemblement vers une honorable délectation²²⁶. »

Nous pouvons constater la difficulté de déterminer les origines exactes de telle ou telle danse. Déjà au XVI^e siècle les témoignages à propos des ballets ne nous permettent pas de savoir clairement si les danses étaient effectivement dans le style italien ou français, compte tenu de l'intense interaction entre les deux pays au tournant des XVI^e et XVII^e siècles²²⁷. On retrouve cette controverse chez les musicologues contemporains, de Solerti²²⁸ et Prunières²²⁹ jusqu'à McGowan²³⁰, Sparti²³¹ et Besutti²³² à propos de l'invention du ballet de cour et des traditions chorégraphiques des deux pays. Ils se réfèrent tous à des partitions et à des traités, les uns soutenant telle thèse, les autres, la thèse inverse.

Nous nous trouvons face au paradoxe de la transmission qui consiste à produire du neuf tout en faisant fond sur un héritage ancien ; d'où l'impossibilité de trancher la question des origines et des influences. Reste que l'examen de la thématique des ballets permet de trouver une réponse plus claire aux influences réciproques entre les deux pays.

²²⁵ P. RUSSO, « Chiabrera e l'ambiente musicale romano », *op. cit.*, p. 375, note 8.

²²⁶ « Parendo le sole danze a stancare cavalieri e dame, o satiarli in tempi sollazzevoli, fu pensato di frammettervi alcuna poesia con la quale rapresentando avvenimento piacevole si togliesi ogni fastidio : e alternando fossero i balli ornamento alla poesia, e la poesia similmente a' balli, e in tal modo per due vie condurre una nobile raunanza ad honorato diletto. », Gabriello CHIABRERA, *Vegghe di Gabriello Chiabrera all'Ilustrissima Signora, la Signora D. Veronica Doria*, Genova, Pavoni, 1622, cité dans Maria PIERI, « La drammaturgia di Chiabrera », *La scelta della misura*, *op. cit.*, p. 407.

²²⁷ M. Mc GOWAN, *Dance in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 94

²²⁸ A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 vol., Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904.

²²⁹ H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France*, *op. cit.*

²³⁰ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*

²³¹ B. SPARTI, « La danza barocca è soltanto francese ? », *op. cit.*

²³² Paola BESUTTI, « Le musiche e balli a quattro voci di Sigismondo D'India : alla francese ? », *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi : Atti del Convegno internazionale : Torino, 6-7 settembre 1993*, éd. A. Chiarle, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale, 1996 et « Le musiche e balli a quattro in scena, contesti e ipotesi drammaturgiche », *Care note amorose : Sigismondo D'India e dintorni : Atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. S. Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 49-68.

b. Lumière et exotisme à la cour de Turin, les thématiques des ballets

Nous pouvons mentionner en premier lieu la thématique de l'exotisme, stimulée par les découvertes géographiques, et notamment celles du monde oriental²³³ avec *Les Temples de la Paix & de Mars sur le Mont Parnasse, Ballet & Tournoy avec un Festin à la Chinoise faits par le Prince de Piedmont au jour de la Naissance du Duc son Père l'an 1619* [le 12 janvier]²³⁴, *Le ballet des Scythes* et *Le ballet des rois de la Chine*²³⁵, ces deux derniers faisant partie du recueil dont il est question ici²³⁶, la fable l'*Amaranta* de Giovanni Villifranchi avec des intermèdes dansés, et représentée le même jour que les deux ballets précédents [le 10 février 1621]²³⁷ dans le palais Chiabrese à Turin avec des chanteurs déguisés « à l'indienne²³⁸ », ou bien le carrousel *Bacco Trionfante dell'Indie* (*Bacchus triomphant des Indes*), composé lors d'une fête du prince cardinal à Rome en janvier 1624²³⁹. C'est ainsi que l'exotisme diffère selon les époques en fonction des considérations politiques, commerciales, ou culturelles. Il permet aux créateurs des ballets de conjuguer leur invention et leur savoir²⁴⁰.

La thématique qui transcende celle du goût pour l'exotisme, comme le remarque Sabrina Saccomani²⁴¹, est celle du Soleil ; le thème de la lumière traduit en effet l'influence franco-italienne la plus directe concernant les spectacles de cour à Turin. Cette thématique est

²³³ Pour les ballets inspirés du monde oriental en France à cette époque, cf. Nathalie LECOMTE, *L'orientalisme dans le ballet aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, thèse Paris I, 1981, p. 55-58, 174 et 176. Voir aussi C. SANTARELLI, « Le vaisseau de la Félicité : iconographie des fêtes musicales à la cour de Savoie au XVII^e siècle », *Musique, images, instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, X (2008), p. 101-103.

²³⁴ C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations*, op. cit., p. 320.

²³⁵ Valeriano Castiglione mentionne, lors du dîner en l'honneur des noces des Infantes Isabelle et Marguerite en 1608, une « série de cinquante fables dans le grand salon du château, dans un style inspiré des Rois de la Chine. » (« Ma non è men degna di racconto la cena [...] nel gran salone del castello con maniera imitata nelli Regi della China. Cioè un ordine di cinquanta favole compartite in distanze uguali. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 130-131. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6. Ce goût pour l'exotisme oriental continuera à se développer également dans le domaine des arts décoratifs et le mobilier à l'intérieur de la Villa della Regina, notamment dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Cf. *Villa della Regina, Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, éd. Lucia Caterina et Cristina Mossetti, Torino, Allemandi, 2005, p. 24-120. Voir aussi G. BRUGNELLI et M. B. DENOYÉ, *Chrestienne di Francia*, op. cit., p. 17.

²³⁶ Valeriano Castiglione décrit également un dîner « à la chinoise » lors des fiançailles des infantes Isabelle et Marguerite en 1608 : « Non men vaga riusci la Cena fatta da Sua Altezza nella gran Sala alle Dame della Città con maniera Chinesa. », *Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo*, Vol. I, op. cit., p. 251v.

²³⁷ A. SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia », op. cit., p. 688. Voir aussi Gualtiero RIZZI, *Repertorio di feste alla corte di Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C. F. Ménestrier*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973, p. XVIII et 21 et « Relatione della festa fatta dalli Serenissimi principi & dalle Serenissime Infante nel giorno di Natale di Madama Serenissima Li 10 febbraio 1621 », op. cit., p. 28-29.

²³⁸ « Relatione del Balletto de' Sette Re della China », op. cit., p. 33.

²³⁹ C. F. MÉNESTRIER, *Traité des tournois*, op. cit., p. 89 et *Des Représentations*, op. cit., p. 322. Voir aussi G. RIZZI, *Repertorio di feste*, op. cit., p. 22 et C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 35.

²⁴⁰ N. LECOMTE, *L'orientalisme dans le ballet*, op. cit., p. 1.

²⁴¹ S. SACCOMANI, « Sigismondo D'India e la corte di Savoia », op. cit., p. 9.

récurrente dans les fêtes dédiées à Charles-Emmanuel²⁴², Christine de France et Maurice de Savoie, fêtes que l'on peut comparer à celles données en France vers la moitié du XVII^e siècle, durant le règne de Louis XIII avec le *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil* de 1621²⁴³, jusqu'à celui de Louis XIV qui dansa lui-même le *Ballet royal de la Nuit*²⁴⁴. En effet, après la thématique de l'amour, c'est celle du Soleil et de la lumière qui domine le recueil de *Balli*, suivie par celles de la nature, la chasse, la hauteur des collines et l'eau. En effet, l'image du prince solaire symbolise et affirme la volonté d'ordonner toute chose autour de lui²⁴⁵.

À la cour de Savoie, à l'époque de D'India, la thématique du Soleil est exploitée dans les six airs du *Ballet des rois de la Chine*, représenté au palais Chiablese pour l'anniversaire de Christine de France²⁴⁶, mais aussi dans une courante du *Ballet pour la fête du Sérénissime Prince Cardinal : Ecco il sol che ne vien fuori* (Voici l'apparition du Soleil), représenté sans doute à la Vigne, ou encore, dans un air du *Ballet des Scythes : Non più veda qui il sol mesto* (Qu'on ne voie plus un triste Soleil ici) du recueil de D'India. Enfin, dans un autre ballet intitulé *Prometeo che ruba il foco al Sole* (Prométhée dérobant le feu au Soleil)²⁴⁷, représenté à Turin en 1627 à la demande du cardinal Maurice pour l'anniversaire de son père le duc de Savoie avec une chorégraphie du comte Philippe d'Agliè²⁴⁸. Malheureusement, les témoignages de ces fêtes mentionnent rarement les musiciens, les danseurs ou les chanteurs qui en faisaient partie.

²⁴² F. VARALLO, « Le feste alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. 160. Voir aussi C. F. MÉNESTRIER, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682, p. 66, traité bibliographique consacré aux ballets et tragédies où Ménestrier, encore une fois praticien, auteur dramatique et théoricien, fait mention d'un « Ballet de la Cour du Soleil » dansé à la cour de Savoie en 1628.

²⁴³ M. McGOWAN, *L'art du ballet de cour*, *op. cit.*, p. 97 et 182.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 338.

²⁴⁶ C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations*, *op. cit.*, p. 322.

²⁴⁷ Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène le feu et le Soleil, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, *op. cit.*, p. 165-170.

²⁴⁸ Mercedes VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1968, p. 29. Voir aussi G. RIZZI, *Repertorio di feste alla corte di Savoia*, *op. cit.*, p. XIX et 23. Une trentaine de chroniques de fêtes organisées par Philippe d'Agliè ont été conservées dans les bibliothèques et les archives turinoises mais également à la bibliothèque municipale de Lyon : *Raccolta di diverse Feste, Corse, Corriere, Campi aperti, Caroselli, Tornei, Barriere, Balli, Balletti et Mascherate fatte dai Reali Conti et Duchi di Savoia dall'anno 1000 sino al 1662 in diverse parti del loro Stato. Con indice di tutte le opere, che si contengono in due volumi.* (ms. 1359-1360). Nous remercions Sabrina Saccomani pour cette information.

c. Les Comtes d'Agliè, médiateurs artistiques entre la France et l'Italie

Oncle de ce dernier, poète et gentilhomme de chambre du cardinal Maurice de Savoie dès 1609, puis ambassadeur des Savoie à Rome²⁴⁹ de 1627 à 1637 auprès du pape Urbain VIII, le comte Lodovico d'Agliè, fut un acteur essentiel des relations entre la France et l'Italie. Attentif aux nouveautés artistiques, il fut également, à la cour de Turin, le directeur, l'inventeur et l'organisateur le plus important des fêtes, l'un des artisans de la création du drame pastoral²⁵⁰ et l'un des promoteurs du ballet. Il est en quelque sorte un exemple du parfait *corago*, celui qui, selon Andrea Valvassori, « sait prescrire tous les moyens et modes qui sont nécessaires pour que l'action dramatique créée par le poète soit portée à la scène avec la perfection demandée²⁵¹. »

Sa collaboration avec D'India, sous l'égide du cardinal de Savoie, a permis de créer de nombreux spectacles turinois dont les seuls qui aient survécu se trouvent dans le recueil des *Balli*. De cette collaboration, nous pouvons relever *La Caccia*, « constituée d'une série de vivaces scènes idylliques et pastorales²⁵² » et dont le recueil de D'India ne contient que deux courantes : *Su ninfe, su ninfe* (*Venez nymphes, venez nymphes*) et *Mirate, nel cielo notturno* (*Regardez dans le ciel nocturne*), faisant sans doute partie des onze chœurs de nymphes de cette pastorale.

Nous ne connaissons pas les musiques qui auraient pu être composées pour les cinq chœurs de chasseurs et pour le chœur final du poème de d'Agliè²⁵³. Cette « fable pastorale »²⁵⁴, représentée à la Vigne du cardinal le 27 septembre 1620 ferait partie des premières tentatives de mélodrame à Turin :

²⁴⁹ Comte DE LA MARMORA, « Histoire de Madame Christine Duchesse de Savoye », 9 août 1642, *Memoria sulla condotta di Madama Reale Cristina nel 1619*, (I-Ta), Corte, *Storia della real Casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 10, p. 1.

²⁵⁰ M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, op. cit., vol. I, p. 15.

²⁵¹ « Sa prescrivere tutti quei mezzi e modi che sono necessari acciò che una azione drammatica già composta dal poeta sia portata in scena con la perfezione che si richiede. », Giovanni Andrea VALVASSORI, *L'arte poetica del Seg. Antonio Minturno*, Venezia, 1563, p. 98.

²⁵² Mariarosa MASOERO, *Ludovico San Martino d'Agliè. Alvida, La Caccia : favole pastorale inedite*, Firenze, Olschki, 1977, p. 16.

²⁵³ *Id.*, p. 167-190.

²⁵⁴ Le manuscrit du poème de d'Agliè, *La Caccia recitata in musica alla vigna del Serenissimo Principe Cardinale di Savoia per occasione di una festa fatta a Madama Reale li 27 settembre 1620. Opera dell'Illustre et Eccellente Signore Conte Lodovico San Martino d'Agliè Marchese di San Damiano*, est conservé avec d'autres écrits à la Bibliothèque royale de Turin (I-Tr), manuscrits Varia 53. Voir aussi A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, op. cit., vol. III., M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, vol. V p. 12, M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 85 ou encore *Le fonti musicali in Piemonte*, op. cit., p. 247.

« On a représenté aujourd'hui à la Vigne de Monsieur le Cardinal une Pastorale en musique avec l'intervention de toutes ces Altesses [les deux ambassadeurs de la ligue catholique d'Allemagne, l'ambassadeur de Venise et un diplomate de la Silésie]²⁵⁵. »

Matteo Cavalchino écrit à propos de cette fête :

« Quatre jours après le 23 septembre de la même année [1620] [...] le sérénissime prince cardinal a invité son père, ses frères et sœurs, Madame sérénissime [...] et ainsi que tous ses chevaliers à une fête donnée au palais de sa vigne [...]. Lors de cette fête, on a donné une pastorale représentée par de nombreuses nymphes à la manière d'une chasse dans un bois avec des chasseurs [...]. Ladite fête plut beaucoup aux assistants²⁵⁶. »

Pietro Passerin d'Entrevès remarque que la chasse avait également une dimension symbolique et rituelle : on pourrait dire, pour reprendre les mots du prêtre Giovanni Battista da Sestola qu'elle était « une guerre en temps de paix²⁵⁷ ». La chasse à courre, en particulier, devient l'apanage de la noblesse et s'enrichit de plusieurs motivations liées à l'exercice physique, au divertissement, à la guerre, mais aussi, ou peut-être surtout, à la position sociale²⁵⁸. De plus, dans le Piémont, les « cors français » (*trombe francesi*) étaient couramment utilisés lors des battues de chasse²⁵⁹.

D'Agliè, en sa qualité de diplomate, s'imprégna du goût français en favorisant les échanges entre les deux pays à l'occasion des carnivals qui « tenaient lieu de célébration régulière et rituelle²⁶⁰ » et donnaient de plus en plus de place aux divertissements²⁶¹ et à la nouveauté. Ce fut le cas du carnaval de 1609, qui coïncidant avec l'anniversaire du duc

²⁵⁵ « Si è recitata hoggi alla Vigna del S. Cardinale una Pastorale in Musica con l'intervento di tutte queste Altezze », Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Savoia, CLXII, 27 septembre 1620, f. 221v-f. 222r.

²⁵⁶ « Listesso anno ali 23 settembre [...] et passato che fu quatro giorni il serenissimo prensipe cardinale invido il padre con li fratesti e sorele con madama serenissima [...] et tuti suoi cavalieri a festa al palascio dela sua vigna [...] la qual festa fu una pastorale resita da molte ninfe in modo di casia nel boscho con soi casiatori [...] et la deta festa gusto asai a tuti loro. », G. M. CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Crestina*, op. cit., p. 111.

²⁵⁷ Giovanni Battista DA SESTOLA, *Del Capuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana, e nella Religione Serafica il Prete Gio. Battista Predicatore Apostolico della Serenissima Infanta D. Isabella di Savoia sua Dilettissima Consorte. Nascita, Vita, Morte, e Sepoltura Descritta in brevità, mà veridicamente dal P. F. Gio. Da Sestola Predicatore Cappuccino A gloria di Dio & edificatione di chi leggerà*, Modena, Soliani, 1646, p. 39.

²⁵⁸ Pietro PASSERIN D'ENTREVÈS, « La Caccia reale tra Piemonte e Savoia nei secoli XVI, XVII e XVIII », *La Ronde*, op. cit., p. 167.

²⁵⁹ *Id.*, p. 175.

²⁶⁰ F. VARALLO, *Il duca e la corte*, op. cit., p. 191.

²⁶¹ M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali*, op. cit., p. 29. Pour les spectacles de la deuxième moitié du XVII^e siècle, cf. « Le feste e il teatro », *Diana trionfatrice*, op. cit., p. 74-94.

Charles-Emmanuel, fut organisé avec magnificence à Turin par son cousin le duc Henri de Nemours – qui épousa sa fille Caterina en 1611²⁶² – gouverneur de Lyon et « Intendant suprême des fêtes de cour » du roi de France de 1610 à 1632 et dont l'adresse et l'inventivité furent admirées par l'abbé Ménéstrier²⁶³. Ce dernier (Nemours) introduisit des éléments de nouveauté²⁶⁴ dans la représentation des fêtes turinoises qui seront exploités et développés par le même D'Agliè²⁶⁵ et, plus tard (à partir de 1624), de façon magistrale et féconde par son neveu Philippe (1604-1667)²⁶⁶, que l'on a évoqué plus haut, qui était un personnage admiré²⁶⁷ et que l'on peut considérer comme « le premier véritable chorégraphe du ballet de cour italo-français²⁶⁸. » On pourrait dire que Lodovico en est l'initiateur et Filippo le continuateur²⁶⁹.

D'India, quant à lui, s'appropriâ « l'étonnante flexibilité formelle du ballet et l'éclectisme des sources qui l'inspirent²⁷⁰ » pour son recueil des *Balli*. Il convient désormais de se pencher sur la question de l'hybridation et de la métamorphose stylistique.

²⁶² (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, boîte no. 1443/2, lettre de Charles-Emmanuel à Cesare d'Este datée du 6 septembre 1611.

²⁶³ C. F. MÉNESTRIER, *Traité des tournois*, *op. cit.*, p. 88.

²⁶⁴ Concernant les rapports entre Caccini et Nemours, cf. J. F. DUBOST, « Musique, musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis », *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁵ F. VARALLO, « Federico Zuccari e le feste alla corte Sabauda », *Il passaggio per l'Italia*, *op. cit.*, p. 160 et 167-168.

²⁶⁶ C. F. MÉNESTRIER, *Traité des tournois*, *op. cit.*, p. 88-90. Voir aussi A. GRISERI, *Il diamante*, *op. cit.*, p. 268 et G. TANI, « Le comte d'Agliè », *op. cit.*, p. 223 et 226-232.

²⁶⁷ Ainsi que le souligne Stéphane VAN DAMME dans « Les livres du Père Claude-François Ménéstrier », *op. cit.*, p. 71, « l'admiration de Ménéstrier pour l'œuvre de Tésauro et pour le comte Philippe d'Agliè le pousse à entrer en contact avec Guichenon. La cour de Savoie est à la fois un modèle pour l'organisation des cérémonies publiques et un laboratoire de nouvelles expérimentations. » Remarquons également que Philippe d'Agliè est le dédicataire du traité sur *L'art des Emblèmes* de Ménéstrier.

²⁶⁸ G. TANI, « Le comte d'Agliè », *op. cit.*, p. 224. Voir aussi C. SANTARELLI, « Le vaisseau de la Félicité », *op. cit.*, p. 83.

²⁶⁹ Concernant les musiques (pour la plupart anonymes) et les textes des ballets de la seconde moitié du XVII^e siècle conservés aux Bibliothèques nationale et royale de Turin, cf. *Le fonti musicali in Piemonte*, *op. cit.*, p. 171-178 et 238-239 et 247. Concernat Philippe d'Agliè, favori de Christine de France, une chronique médisante du Comte DE LA MARMORA intitulée « Histoire de Madame Christine Duchesse de Savoye », datée du 9 août 1642 et conservée aux Archives de Turin (I-Ta), Corte, *Storia della real Casa, Memoria sulla condotta di Madama Reale Cristina nel 1619*, catégorie III, liasse 16, fascicule 10, avant-dernière et dernière page, rapporte à propos de lui : « Vous me demandez de vous instruire sur l'extraction du Comte Philippe d'Agliè, la voici : sa famille du côté paternel est des plus distingués mais très pauvre, sa mère était fille d'un médecin génois très jolie, un noble génois très riche et très puissant entreprit d'en jouir, et fit sur elle plusieurs attentats, son père pour se garantir de pareil déshonneur vient se réfugier dans cette capitale (Turin), mais ceux qu'il chercha d'éviter à Gênes lui arriva à Turin, car le duc Charles eut la virginité de cette fille, et lorsqu'il s'aperçut de lui avoir gâté la taille, il la maria au Sieur D'Agliè père du comte Philippe qu'il fit Marquis de Saint Germain et Grand Maître de la maison. Il eut trois garçons [...] dont le second est le comte Philippe d'Agliè. [...] Un des frères du défunt Marquis de Saint Germain appelé le Sieur Lodovic d'Agliè [...], le duc Charles-Emmanuel à l'occasion du mariage dudit son frère le fit passer à la Cour du Prince Maurice de Savoie en qualité de son Gentilhomme de la Chambre, le nomma dans la suite Ambassadeur à la Cour de Rome. »

²⁷⁰ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 24.

d. Les *Musiche e Balli* de Sigismondo D'India, de la France à l'Italie et de l'Italie à la France

Les ballets de cour français et italiens semblent être deux mondes musicaux séparés ; pourtant, les influences réciproques furent plus que constantes et importantes, comme le souligne Henry Prunières :

« Il est [...] bien établi que Rinuccini se passionna pour le ballet de Cour français, puisqu'au témoignage de son fils, il fut le premier à importer en Italie ce genre nouveau. Le ballet des *Dames Ingrates* [*Ballo delle Ingrate*²⁷¹], représenté à Mantoue le 4 juin 1608, nous montre le ballet de Cour français, habilement adapté aux ressources de la musique récitative. [...], tout ce qui n'est pas exprimé par des gestes est chanté²⁷². »

Le fils du poète Rinuccini, Pierfrancesco Rinuccini, né en 1592, aurait pu être l'auteur du traité *Il Corago* (1628-1637 ?)²⁷³ dont on a parlé dans la deuxième partie de ce chapitre. S'il est vrai que « lorsque Rinuccini avait, aux environs de 1605, importé à Florence le ballet parisien, il l'avait adapté aux ressources scéniques dont l'Italie disposait pour les spectacles de Cour²⁷⁴ » et qu'il aurait également introduit le style du ballet français dans les spectacles de cour de Mantoue en 1608²⁷⁵, il convient d'analyser jusqu'à quel point cette idée est vraie et quels sont les véritables points de convergence et de divergence des ballets de cour des deux pays.

Ainsi que le souligne Claudio Gallico, *Il Ballo delle Ingrate* de Monteverdi-Rinuccini, créé en 1608 à Mantoue²⁷⁶, relève également une forme de spectacle inusité en Italie ; après les passages chantés, la pièce se termine par une danse collective qui est ensuite reprise après

²⁷¹ La fille d'Isabella Andreini, Virginia Ramponi Andreini, a chanté dans *Il Ballo delle Ingrate* et a également créé le rôle titre de l'*Arianne* de Monteverdi. Quant à Isabella, l'un de ses poèmes : *Per lo soverchio affanno*, extrait de ses *Rime* de 1601, a été mis en musique par D'India dans son Septième livre de madrigaux. Cf. Davide DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Brepols, 1998, p. 66, 68, 75, 77, 95, 96, 98, 100, 135, 137 et 498 et L. RASI, *I comici italiani*, op. cit., vol. I, p. 144.

²⁷² H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France*, op. cit., p. 106.

²⁷³ *Il Corago*, op. cit., p. 9 et 10.

²⁷⁴ H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France*, op. cit., p. 152. Voir aussi B. SPARTI, « La danza barocca è soltanto francese ? », op. cit., p. 285.

²⁷⁵ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 236.

²⁷⁶ Cf. La lettre que le cardinal Gonzague a adressé à Virginio Orsini depuis Mantoue le 10 septembre 1608 à propos de Rinuccini : « Il Signor Ottavio Rinuccini tratterà con V. E. a bocca un negotio, il quale m'è molto a cuore. Et perche egli sà in cio l'animo mio, non m'estinderò in altro ; solo la prego a credergli tutto quello che le dira da parte mia. », Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 118/2, lettre n° 379.

un autre épisode chanté²⁷⁷. Cette expression chorégraphique et musicale est aujourd'hui, et si l'on en croit Paola Besutti, de plus en plus considérée comme une expression singulière des cours de Ferrare, Mantoue et Florence et non pas comme un simple reflet de la culture française²⁷⁸. Le ballet, compris comme forme musicale ou comme projet chorégraphique à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, était donc une partie intégrante du spectacle festif typiquement italien²⁷⁹. En effet, le ballet de cour, avec quelques tentatives de représentation, a eu son origine en Italie dès le XV^e siècle et s'est largement développé en France dans les siècles successifs ; il y a donc une influence évidente entre le ballet de cour français et les début du théâtre musical florentin²⁸⁰.

Les chansons françaises font également partie du répertoire de la Renaissance propre à circuler, à être adapté et transformé en Italie²⁸¹. Le spectacle se métamorphose à cette époque et prend la direction de l'éphémère, de l'allégorie, comme c'est le cas des *mascherate* sur des sujets mythologiques à Modène²⁸². Les tendances musicales des spectacles de l'Italie du Nord à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle se situent entre l'influence des franco-flamands, la transition entre « *l'ariosità et artificiosità*²⁸³ » dans la musique vocale et les comédies madrigalesques de Vecchi et de Banchieri.

Le madrigal vocal de chambre fut donc une composition emblématique entre ces deux siècles car il a permis d'établir un lien musical entre les cours européennes et les villes de Ferrare, Venise et Modène dont Luzzaschi, les Gabrieli et Vecchi sont les compositeurs les plus importants. Ces comédies madrigalesques sont inspirées des réunions de l'Académie des *Intronati* de Sienne et dont les *Veglie di Siena* de 1604, la dernière composition de Vecchi²⁸⁴, semblent représenter la meilleure synthèse de l'expérience madrigalesque italienne²⁸⁵. La

²⁷⁷ C. GALLICO, « Rinuccini cangiante. Mantova, Venezia, Vienna », *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 231.

²⁷⁸ « Tale espressione coreutico musicale viene oggi, con sempre maggior decisione, valutata come peculiare espressione delle corti di Ferrara, Mantua, Firenze e non invece interpretata come un semplice riflesso della cultura francese. », P. BESUTTI, « 'Cose all'italiana' e la tedesca « in materia di ricreazione » : la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'Impero romano germanico (1500-1630) », *I Gonzaga e l'Impero*, op. cit., p. 255.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Alessandro MAGINI, Francesca Caccini. *La liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998, préface non paginée, note 11.

²⁸¹ M. LUCCHI, *Le capitali della musica : Modena*, Modena, Banca popolare dell'Emilia Romagna, 1998, p. 146.

²⁸² *Id.*, p. 153.

²⁸³ Nous empruntons ce terme au titre de la thèse de Catherine DEUTSCH, *Ariosità et artificiosità dans les madrigaux de Giovanni de Macque (1581-1597)*, thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, décembre 2007.

²⁸⁴ Evaristo PANCALDI et Gino RONCAGLIA, *Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605) nel IV centenario della nascita. Contributi di studio raccolti dalla Accademia di Scienze, lettere ed arti di Modena*, Modena, Accademia di Scienze, lettere ed arti, 1950, p. 36.

²⁸⁵ M. LUCCHI, *Le capitali della musica*, op. cit., p. 158.

même année, lors des célébrations des noces de Marco Pio de Savoie et de Clelia Farnese, le 29 février 1604, Orazio Vecchi est sollicité pour les fêtes ducales. Un chronique modénaise²⁸⁶ d'époque rapporte la présence de spectacles avec des ballets à la française qui furent particulièrement appréciés pour la musique²⁸⁷.

D'autres œuvres « à la française » peuvent également être étudiées comme exemple du processus d'hybridation franco-italien dans la musique vocale et dans la musique de danse. C'est le cas de la *Selva di varia ricreatione* de Vecchi²⁸⁸ qui contient, entre autres, des madrigaux, des chansons à danser (*Balli*) à cinq voix : passamezzo, saltarello, trivella et tedesca des *canzonette* à quatre voix et des pièces pour double chœur à dix voix dont *Ecco su 'l tauro* (*Voici que sur un taureau*), ballet pour les noces de Clelia Farnese et Marco Pio de Savoie à Sassuolo en 1587²⁸⁹ ou encore du *Convinto musicale* à six voix de 1597 où Vecchi utilise une élégante septième majeure « de saveur française » entre la basse et le ténor du madrigal *Vanne la nave mia*²⁹⁰.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons constater que le ballet de cour se développe à Turin dans un climat de renouveau et d'expérimentation²⁹¹. C'est ainsi que la danse, grâce à son caractère imitatif et à son rôle allégorique, prend une place importante dans les rituels du monde de la cour aussi bien en France qu'en Italie ; elle est l'image vivante et codifiée de l'action politique capable de représenter le triomphe du roi d'un côté, le triomphe du pouvoir ducal de l'autre ; l'irréel symbolise le réel. Car si l'on en croit Franca Varallo, « il appartient à la fête de *transformer* la cour en un « monde idéal », rendu possible grâce à la générosité du Seigneur, et de réunir en tel cadre les images, l'histoire (mémoire dynastique), la littérature,

²⁸⁶ Giovan Battista SPACCINI, *Cronaca di Modena, Anni 1621-1629*, éd. moderne Rolando Bussi et Carlo Giovannini, Modena, Panini, 2006, p. 105-106.

²⁸⁷ « Giocondissimo spettacolo fu [...] l'ultima sera di carnescale [...] poiché [...] si fecero balletti alla francese, con una dolcissima e piena musica. », cité par M. LUCCHI, *Le capitali della musica*, op. cit., p. 156.

²⁸⁸ Orazio VECCHI, *Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a 3. a 4. a 5. a 6. a 7. a 8. a 9. et a 10 voci, cioè Madrigali, capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso; con una Battaglia a diece nel fine et accomodatovi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli et alle canzonette*, Venetia, Gardano, 1590.

²⁸⁹ *Id.*, éd. moderne de Paul Schleuse, Middleton-Wisconsin, A-R Editions, 2012, p. XVIII.

²⁹⁰ Massimo PRIVITERA et Rosanna DALMONTE, *Gitene, canzonette : studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 64.

²⁹¹ S. SACCOMANI, « Sigismondo D'India e la corte di Savoia », op. cit., p. 8.

de préférence sous une forme codée (exploits, emblèmes), faisant ainsi de l'Art et du merveilleux un véhicule de persuasion²⁹². »

Les spectacles turinois s'enrichissent après l'arrivée de Christine de France²⁹³ en privilégiant non pas la plus grande nouveauté de l'époque qu'est le mélodrame mais les ballets représentatifs²⁹⁴, ces drames chorégraphiques, signes de l'influence française²⁹⁵; ces ce que nous montrent les documents d'archives, pour la plupart inédits, que nous avons consultés.

Le ballet de cour contribue à reserrer les liens politiques et culturels entre la Savoie et la France et se prête à toutes sortes d'expérimentations²⁹⁶. Dans une complexe géométrie artistique, il conjugue plusieurs dimensions : musique, poèmes, chant, chorégraphie, lieux de représentation, géographie, mais aussi pouvoir politique. Comme le note Claude-François Ménestrier quand il fait « l'éloge du ballet²⁹⁷ », l'action métaphorique du ballet est totale car « il exprime le mouvement et l'action qui est une imitation de l'âme²⁹⁸. » La naissance du spectacle est donc la naissance de la civilisation car il s'agit d'un instrument d'auto-reconnaissance qui met en scène la maîtrise de soi.

Les spectacles à la Vigne du cardinal de Savoie nous donnent un exemple de l'utilisation du ballet en tant qu'élément culturel dans ce que l'on pourrait appeler une politique des espaces, mais également de la traduction allégorique à la fois visuelle et sonore, des mythes fondateurs – comme celui d'Arion ou la thématique de l'eau – et de l'imaginaire collectif – comme par exemple l'exotisme – ; ce que le madrigal traduit sous une forme miniaturisée (peinture de l'oreille), le ballet l'exprime sous une forme architecturale (architecture scénographique). Cette illusion scénique participe à la construction de l'identité de la cour qui, à l'intersection de la France et de l'Italie, deviendra vraiment piémontaise.

²⁹² « È della festa il *trasformare* la corte in un « mondo ideale » reso possibile dalla munificenza del signore e riunire in siffatta cornice le immagini, la storia (memoria dinastica), la letteratura, preferibilmente in forma cifrata (imprese, emblemi), facendo dell'Arte e della meraviglia veicolo di persuasione. » F. VARALLO, « La festa alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. 161.

²⁹³ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁴ Cf. La liste de tous les ballets représentés à Turin de 1619 à 1621 dans M. EMANUELE, *Commedie in musica*, *op. cit.*, p. 84-87.

²⁹⁵ A. GRISERI, *Il diamante*, *op. cit.*, p. 276.

²⁹⁶ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁷ M. McGOWAN, « Ménestrier, maître des spectacles au théâtre de forme irrégulière », *Claude-François Ménestrier. Les Jésuites et le monde des images*, *op. cit.*, p. 133-136

²⁹⁸ C. F. MÉNESTRIER, *Remarques pour la conduite des ballets*, Lyon, Molin, 1658, p. 51. Pour une étude sur la « philosophie des images » en tant qu'« opérations des facultés de l'âme » dans la réflexion iconologique de Ménestrier, cf. Ralph DEKONINCK, « La Philosophie des images. D'une ontologie à une pragmatique de l'image », *Claude-François Ménestrier. Les Jésuites et le monde des images*, éd. Gérard Sabatier, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 103-114.

Même la question du mécénat autour de ce recueil peut être considérée comme symbolique. En effet, la dédicace à Marie de Médicis ne signifie pas qu'elle était impliquée dans la publication du livre ni qu'elle a inspiré les pièces de celui-ci. Il s'agit donc d'un hommage indirect et dont le but est l'affirmation et la représentation collective d'une identité : la reine française d'origine italienne devient une figure symbolique de la Savoie grâce à l'union de sa fille avec le prince du Piémont. D'India participe à la construction de cette identité en lui donnant une perspective et donc une virtuosité à l'aide de son recueil anthologique et en confirmant par là même la volonté de transfert culturel et de continuité historique de la cour de Turin.

D'India fut sans aucun doute le meilleur musicien au service de Christina de France²⁹⁹. Son recueil des *Musiche e Balli* reflète les goûts chorégraphiques et les tendances musicales – situées entre métamorphose, interpénétration et diffusion – de l'Italie du Nord de son époque tout en participant de l'hybridation stylistique du ballet qui connaîtra un réel essor dans les années suivantes à la cour de Turin³⁰⁰. L'incursion du compositeur dans un monde nouveau qui réunit le chant et la danse, reflète la multiplicité des dimensions du théâtre et son originalité ne réside pas tant dans le style de ses ballets – puisque le compositeur s'inspire d'une réélaboration déjà italienne des œuvres « à la française » réalisée par ses prédécesseurs – que dans sa volonté de greffe culturelle qui conjugue le nouveau et l'ancien, les goûts italien et français ; c'est le paradoxe de la transmission qui a pour conséquence l'apparition d'une expression singulière ; celle de la cour de Turin. C'est pourquoi nous pouvons placer ce recueil à l'avant-garde du mouvement théâtral, et que chaque ballet peut être comparé, pour reprendre les mots de l'abbé Ménéstrier, à un « poème dramatique³⁰¹. »

²⁹⁹ Alberto RIZZUTI, « Tancredi, Clorinda e un nobile palermitano. Tre stanze di Sigismondo D'India (1621) », *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, p. 297.

³⁰⁰ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 20. Voir aussi Sergio BALESTRACCI, « Influenze francesi sui balletti da Filippo d'Agliè », *Studi Musicali*, XXV (1996), p. 333-344.

³⁰¹ C. F. MÉNESTRIER, *Remarques*, op. cit., p. 53.

Chapitre 2

IL CAVALIERATO DI SAN MARCO (1621)

Introduction

Dans ce court chapitre, nous examinerons l’octroi à Sigismondo D’India du titre de Chevalier de Saint-Marc par la ville de Venise en janvier 1621, année de la publication, dans cette même ville, du recueil des *Balli* (en juin) et du Quatrième livre des monodies accompagnés (en novembre).

Nous consacrerons la première partie de ce chapitre aux premiers résultats d’une recherche sur les rapports diplomatiques et culturels entre Turin, Rome et la Sérénissime à l’époque où le compositeur a reçu ce titre.

Une fois ce nouvel axe d’investigation tracé, nous nous concentrerons, dans une deuxième partie, sur ce titre de Chevalier de Saint-Marc et notamment sur les conditions dans lesquelles il fut décerné au compositeur grâce la médiation diplomatique du cardinal Maurice