

Florenckie *canti carnascialeschi*: między rytuałem a muzyką

Życie codzienne we wczesnonowożytnej Europie wypełnione było rytuałami, tak religijnymi, jak i świeckimi. Jednym z najstarszych, bo obchodzonym co najmniej od połowy X wieku, był niewątpliwie karnawał. Pielęgnowany szczególnie w Italii¹ stał się z biegiem czasu niemal symbolem włoskiej kultury popularnej. Dla mieszkańców włoskich miast, których ulice i place zmieniały się w okresie karnawału w scenę wypełnioną widowiskami i zabawami, był stałym punktem odniesienia, według którego odmierzali czas. Bawiący w Turynie angielski poeta i filolog, Thomas Gray pisał w roku 1739: „Karnawał trwa tylko od Bożego Narodzenia do postu; połowa reszty roku upływa na wspomnianiu ostatniego karnawału, a druga połowa na wyglądaniu nowego”².

Karnawał był i pozostaje nadal – jak to ujmuje Wojciech Dudzik – „kompleksem zbiorowych zachowań i praktyk, charakterystycznych wyłącznie dla tego okresu, odrębnych, niecodziennych, zróżnicowanych geograficznie i kulturowo”, jest „zespołem działań wykonywanych zbiorowo w określonych ramach czasoprzestrzennych, powtarzalnych i specyficznych dla danej społeczności”³,

¹ Najwcześniejsza wzmianka o karnawale w Wenecji pochodzi z 1094 roku. Zob. B. Weichmann, *Fliegende Türken, geköpfte Stiere und die Kraft des Herkules. Zur Geschichte des venezianischen Karnevals*, w: *Fastnacht-Karneval im europäischen Vergleich*, M. Matheus (red.), Stuttgart 1999.

² T. Gray, *Correspondence*, P. Toynbee, L. Whibley (red.), t. 1, Oxford 1935, s. 127, cyt. za: P. Burke, *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie* (orig. *Popular Culture in Early Modern Europe*, Ashgate Publishing 1994), przeł. R. Pucek, M. Szczubiałka, Warszawa 2009, s. 213.

³ W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 12.

jest wreszcie – by przywołać słowa Marianne Mesnil – „manifestacją ekspresji wspólnoty, zawieszającą reguły codziennego życia, której materialnym znakiem jest maska”⁴. Od schyłku lat 60. XX wieku, kiedy to szeroki oddźwięk w kręgach uczonych zachodnich znalazły prace Michaiła Bachtina⁵, myślenie o karnawale zdominowane zostało przez karnawalizację. Pojęcie to stało się uniwersalnym narzędziem do analizowania wszelkich zjawisk z obszaru kultury współczesnej, które pozostawały poza sferą kultury oficjalnej bądź wysokiej. Jak wiadomo, Bachtin nie tylko zrekonstruował idee i kształt średniowiecznego karnawału, lecz stworzył ogólny model skarnawalizowanego uczestnictwa w kulturze, polegającego na okresowym wywróceniu na opak wszelkich zasad życia powszedniego. Warto jednak pamiętać, że w Europie wczesnonowożytnej przedwielkopostny karnawał *sensu stricto* nie stanowił jakiegoś spontanicznego, nagłego zrywu, rewolty czy kontestacji oficjalnego i zorganizowanego odgórnie święta. Przeciwnie, był serią wydarzeń dokładnie zaplanowanych, wymagających długotrwałych przygotowań i nakładów, a element improwizacji odgrywał w nim znacznie mniejszą rolę niż się na ogół przyjmuje. Organizacja karnawału została najwcześniej sformalizowana – zapewne ze względu na bogactwo jego obchodów – w Wenecji, ale nie ma najmniejszej wątpliwości, że również w innych włoskich miastach uroczystości te były od samego początku poprzedzane długimi i starannymi przygotowaniem.

Okres karnawału w szczególny sposób celebrowała renesansowa Florencja. Nie sposób dziś zrozumieć owych „zbiorowych zachowań i praktyk”, a zwłaszcza roli, jaką odgrywała w nich muzyka, bez znajomości specyficznych rytuałów karnawałowych. I choć rekonstrukcja florenckiego karnawału w okresie największej popularności *canti carnascialeschi* – w ostatnich trzech dekadach XV i pierwszych dwóch dekadach XVI wieku – na podstawie zachowanych fragmentarycznie tylko świadectw jest przedsięwzięciem wielce ryzykownym, to warto się pokusić o próbę przedstawienia choćby w ogólnych zarysach jego specyfiki. Interesować nas tu zatem będą nie tyle muzyczne aspekty *canti carnascialeschi*, ile raczej społeczny kontekst i funkcja karnawałowego repertuaru, a także leżące u jego podstaw praktyki patronackie.

1.

Wiele już napisano na temat genezy i chronologii florenckiego karnawału. Jego początki łączono zwykle z postacią Lorenza de' Medici *il Magnifico* (1445-1492), aczkolwiek w nowszych badaniach jego rola jest coraz częściej minimalizowana na rzecz starszej tradycji o proveniencji ludowej⁶. Większość zachowanych *canti carnascialeschi* istotnie można zakwalifikować do gatunku twórczości „popularnej”. Znamienne, iż nie zachowały się one w żadnej z florenckich antologii z czasów Lorenza de' Medici, co może świadczyć o tym, iż nie były one wówczas uznawane za wystarczająco wytworne, aby

⁴ M. Mesnil, *Le lieu et le temps de la fête carnavalesque*, w: eadem, *Trois essais sur la fête. Du Folklore à l'ethno-sémiotique*, Éditions de l'Université de Bruxelles 1974, cyt. za: W. Dudzik, *op. cit.*

⁵ Por. zwł.: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

⁶ Zob. np. G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1997, s. 196-211.

móc się znaleźć w antologiach sporządzanych dla przedstawicieli florenckiej elity. Nawet najslynniejsza pieśń samego Lorenza, *Quant'è bella giovinezza* (znana też jako *Trionfo d'Arianna e Bacco* lub jako *Trionfo di Baco*), wykonywana przypuszczalnie podczas florenckiego karnawału w 1490 roku, przetrwała jedynie pod postacią religijnej kontrafaktury w znacznie późniejszym, bo pochodzącym z 1563 roku zabytku – drukowanej edycji laud dominikanina Serafina Razziego, z nacechowaną kontrreformacyjną żarliwością tekstem *Quant'è grande la bellezza*⁷. Naszą wiedzę o *canti carnascialeschi* czerpać jednak możemy z kilku późniejszych źródeł florenckich, pozwalających łącznie na zrekonstruowanie podstawowego zrębu kompozycji na karnawałowe uroczystości⁸.

Spośród blisko pół tysiąca tekstów *canti carnascialeschi* ponad dziewięćdziesiąt zachowało się z opracowaniem muzycznym (w 23 przypadkach niekompletnym)⁹. Korpus ten jest pod względem stylistycznym dość jednolity i wykazuje zastosowanie wyjątkowo prostych środków kompozytorskich, co w bezpośredni sposób wynika ze specyficznej funkcji pieśni. Ponieważ *canti carnascialeschi* były śpiewane na otwartej przestrzeni, ich muzyczna struktura została całkowicie zdeterminowana przez kryterium słyszalności. Konieczność wzniesienia się ponad zgłębki tłumu, zgromadzonego na florenckich placach i ulicach, narzucała w większym jeszcze stopniu niż w przypadku frotoli (którą zresztą także niekiedy wykonywano na otwartej przestrzeni) użycie nieskomplikowanej, homorytmicznej faktury z pełno brzmiącymi akordami i czytelnie wyartykułowanym tekstem słownym.

W czasach Lorenza de' Medici *canti carnascialeschi* traktowano jako wspólną własność społeczności miasta, toteż większość zachowanych tekstów to dzieła anonimowe. Niektóre jednak dokumentują twórczy wkład dworu Medycejskiego; ich autorem jest zarówno sam *il Magnifico*, jak i związani z nim florency poeci. W repertuarze późniejszym znajdujemy nazwiska takich autorów, jak Lorenzo Strozzi, Niccolò Machiaveli, Antonio Alamani, Jacopo Nardi, Giovanni Battista dell'Ottonaio, Frusino Bonini, Agnolo Divizio da Bibiena, Guglielmo detto il Giuggiola, Jacopo da Bientina czy Giovan Francesco del Bianco. Także opracowania muzyczne były początkowo dziełem kompozytorów z kręgu Lorenza de' Medici – przede wszystkim Heinricha Isaaca, później zaś muzyków działających w największych florenckich kościołach, jak Alessandro Coppiniego i Bartolomeo degli Organiego¹⁰.

⁷ W.H. Rubsamen, *The Music for "Quant'è bella giovinezza" and other Carnival Songs by Lorenzo de' Medici*, w: *Art, Science and History in the Renaissance*, C.S. Singleton (red.), Baltimore 1967, s. 163-184.

⁸ Edycje niektórych opracowań muzycznych zawarte są w: *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, wyd. F. Ghisi, Firenze 1937; *Feste musicali della Firenze medicea (1480-1589)*, wyd. idem, Firenze 1939, oraz *Florentine Festival Music, 1480-1520*, wyd. J.J. Gallucci, Madison 1981. Zob. też: W. Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*, Tutzing 1969, t. 1, s. 109-123 i F. Luisi, *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino 1977, s. 151-215.

⁹ Por. edycje tekstów w: *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, wyd. C.S. Singleton, Bari 1936; *Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento*, wyd. idem, Modena 1940 oraz *Trionfi e canti carnascialeschi del Rinascimento*, wyd. R. Brusciagli, t. 1-2, Roma 1986.

¹⁰ W edycji przygotowanej przez Gallucciego (*Florentine Festival Music...*) są to: *Canto delle dèe* [nr 13] Isaaca, *Canto di pastori bacchiatori di bassette* [nr 27] Bartolomea degli Organi oraz *Trionfo di diavoli* [nr 18], *Canto dei guidei* [nr 24], *Canto di uccellatori alle starne* [nr 37] i *Canto di zingane* [nr 39] Alessandro Coppiniego.

Rekonstrukcja przebiegu florenckich uroczystości karnawałowych nie jest łatwa i zawsze pozostaje niepełna. Na podstawie zachowanych źródeł narracyjnych można przypuszczać, iż stworzenie *canto carnascialesco* dla przeciągających ulicami pochodów było procesem dość złożonym, mającym pewne analogie w realizacji późniejszych *drammi per musica* czy komediowych *intermedii*. Pieśń karnawałowa stanowiła rodzaj miniaturowego dramatu łączącego muzykę, poezję, scenografię i ukostiumowanie, toteż znajomość każdej z tych dziedzin była nieodzownym warunkiem osiągnięcia przez pomysłodawcę zamierzonego efektu. Podobnie jak to obserwujemy w dzisiejszych praktykach karnawałowych, realizacją zamówień i całościową organizacją pochodów kierował specjalnie powołany zespół czy komitet (*brigata*), w skład którego wchodziłi młodzi przedstawiciele florenckiego patrycjatu¹¹. Żywa i ostra rywalizacja o najbardziej efektowną, pełną inwencji i humoru oprawę karnawałowego pochodu prowadzić musiała do nader spektakularnych rezultatów, a poklask czy uznanie florentyńczyków stanowiły zapewne źródło satysfakcji poszczególnych zespołów.

Karnawał nie sprowadzał się do jednej uroczystości, lecz stanowił ciąg wydarzeń o dużej skali zmienności i natężenia, z kulminacją na ostatnich sześciu dniach. Uroczystości te opanowywały symbolicznie całą przestrzeń miasta, a rodzaj masek, rekwizytów i kostiumów uzależniony był od specyfiki grupy zawodowej czy społecznej, jaką zamierzano w danym pochodzie naśladować – rzemieślników, kupców, żołnierzy, wieśniaków i innych, a także postaci „obcych”, pochodzących z różnego rodzaju obrzeży społecznych: obyczajowych, religijnych oraz narodowych. Najpełniejszą charakterystykę funkcji i społecznego kontekstu *canti carnascialeschi* zawdzięczamy Antonfrancesco Grazziniemu (zwanemu *Il Lasca*) – florenckiemu literatowi i współzałożycielowi Accademia degli Umidi, a później słynnej Accademia della Crusca. W obszernej przedmowie do encyklopedycznej, dedykowanej Francesco I de' Medici antologii tekstów z 1559 roku, *Tutti i trionfi, carri, mascherate e canti carnascialeschi*, zawierającej blisko trzysta poematów (w tym siedemdziesiąt anonimowych), opisuje Grazzini nie tylko przebieg florenckich uroczystości, rodzaj strojów i rekwizytów, ale także charakter tekstów i muzyki.

Jako wykonawców *canti carnascialeschi* wskazuje on ukostiumowanych i zamaskowanych młodych florentyńczyków, którzy pieszo bądź konno przemierzali ulice i place miasta – zarówno w dzień, jak i w nocy, oświetlając drogę i cały pochód dziesiątkami pochodni. Przemarszom tym przyglądały się, ukryte za kotarami bądź zasłonami, florenckie damy i dziewczęta. Po zakończeniu zaś wszystkich uroczystości, teksty *canti carnascialeschi* były – jak zaświadcza Grazzini – czytane i śpiewane w całej Florencji, a także szeroko kolportowane, zarówno do innych włoskich miast, jak i za granicę – do Niemiec, Francji i Hiszpanii. Na temat charakteru samych tekstów Grazzini wypowiada się niestety zdawkowo, choć zaznacza wyraźnie, iż winny być one „otwarte i odważne” (*aperte e trattose*), co zapewne odnosi się – jak wskażemy niżej – do typowych dla tego gatunku dwuznaczności i aluzji erotycznych. Kluczowy fragment przedmowy Grazziego warto przytoczyć *in extenso*¹²:

¹¹ Zob. na ten temat: R. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980, *passim* oraz W.F. Prizer, *Reading Carnival: the Creation of a Florentine Carnival Song*, „Early Music History” 2004, nr 23, s. 185-252.

¹² A.F. Grazzini, *Tutti i trionfi, carri, mascheate [sic] o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici; quando egli hebbero prima cominciamento, per infino a questo anno presente 1559*, Firenze 1559, k. aiir–v., cyt. za: W.F. Prizer, *op. cit.*, s. 274.

Tra i vari giuochi, i diversi spettacoli, e le molte feste che, secondo i tempi e le stagioni, si fanno pubblicamente in Firenze, le mascherate o i canti carnascialeschi che dir vogliamo, sono per ogni rispetto (...) festa meravigliosa, e bellissima . . . percciocché, quando s'abbattono a esser begli, ben fatti e bene ordinati, e con tutte quante l'appartenenze debite; cioè che l'invenzione primieramente sia nobile e conoscibile; le parole aperte e trattose; la musica allegra e larga; le voci sonore e unite; i vestiri ricchi e lieti e secondo l'invenzione approp[r]iati, e lavorati senza risparmio; le masserizie, o gli strumenti che vi accagionano fatti con maestria e dipinti leggiadramente; i cavalli, bisognandovene, bellissimi e ben forniti; e la notte poi con accompagnatura e concorso grandissimo di torce; non si può né vedere, né udire cosa né più gioconda, né più dilettevole. E così spargendosi, e cercando fra dì e notte quasi tutta quanta la città. Sono veduti e uditi da ogni uno; possonsi mandare dove altri vuole e farne spettacolo a chi altrui vien bene, per infino alle fanciulle in casa che, facendosi a una gelosia, o a una impannata, senza esser vedute da persona, veggono e odono il tutto: e fornito la festa, della quale tutto quanto il popolo ha preso piacere e contento, si leggono le parole da ogni gente, e la notte si cantano per ogni luogo; e l'une e l'altre si mandano non solo in tutto Firenze e in tutte le città d'Italia; ma nella Magna, in Spagna e in Francia, ai parenti e agli amici.

Pośród różnych atrakcji, rozmaitych spektakli i wielu festynów, które – stosownie do czasu i pory roku – wystawiane są publicznie we Florencji, najcudowniejszymi i najpiękniejszymi uroczystościami są pod każdym względem *mascherate* lub *canti carnascialeschi*, jak się je nazywa (...). A to dlatego, że nie sposób zobaczyć ani usłyszeć nic bardziej zachwycającego niż owe piękne, dobrze zrobione i dobrze wykonane [pieśni], z całym ich niezbędnym wyposażeniem. Czyli, przede wszystkim, pomysł musi być mądry i zrozumiały, słowa odważne i otwarte, muzyka radosna i swobodna, głosy dźwięczne i równe, kostiumy bogate, dowcipne i wykonane stosownie do pomysłu i bez względu na koszty, sprzęt lub narzędzia, odpowiednio dobrane, winny być wykonane z mistrzostwem i wesoło pomalowane, a konie, jeśli potrzebne, najpiękniejsze i dobrze przystrojone. A w nocy, z kolei, w dużym towarzystwie i z wieloma pochodniami, nie można zobaczyć ani usłyszeć rzeczy bardziej rozkosznej i zachwycającej. I dlatego [wykonawcy] zbierają się i przemierzają, pomiędzy dniem i nocą, prawie całe miasto. Są oni widziani i słyszani przez każdego, i mogą być wysłani gdziekolwiek tego zapragną inni. Mogą dać spektakl dla każdego, łącznie z dziewczętami w domach, które, zrobiwszy dla siebie kurtynę czy zasłonę, i nie będąc przez nikogo widzianymi, mogą to wszystko obserwować i słuchać. A gdy festyn, dający radość i zadowolenie całej ludności, dobiegnie końca, słowa [pieśni] są przez wszystkich czytane, a nocami śpiewane w różnych miejscach. Jedne i drugie [słowa i muzyka] są wysyłane nie tylko do wszystkich we Florencji i wszystkich miast Italii, ale także do Niemiec, Hiszpanii i Francji, do krewnych i przyjaciół.

Wedle Grazzinięgo, tradycja *canti carnascialeschi* zainicjowana została przez Lorenza de' Medici¹³. Opinię tę potwierdza Giorgio Vasari, pisząc w swych *Żywotach* (w biogramie Francesco Granacciego): „(...) nie można zamilczeć, że Wawrzyniec Medyceusz pierwszy wymyślił (...) maskarady z przedstawieniem niektórych zdarzeń, nazywane we Florencji pieśniami, które, o ile mi wiadomo, nie były dawniej znane”¹⁴. Trudno te enuncjacje uznać za dokumentację historyczną, wiele bowiem wskazuje na

¹³ A.F. Grazzini, *op. cit.*, k. aiiiir; por. W.F. Prizer, *op. cit.*, s. 274.

¹⁴ G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, opr., tłum., wstęp, objaśnienia K. Estreicher, t. 5, Warszawa-Kraków 1990, s. 231.

to, iż florencki karnawał obchodzono hucznie już w latach sześćdziesiątych XV stulecia i dopiero później został on zawłaszczony przez *il Magnifico*, realizującego w ten sposób swe strategiczne cele polityczne¹⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że w czasach Lorenza de' Medici – szczególnie w ostatniej dekadzie jego rządów – karnawałowe obchody nabrały szczególnego rozmachu, a *il Magnifico* był ich centralną postacią i mocno je wspierał. Wyrażało się to nie tylko okazałością dekoracji i liczbą użytych platform czy wozów, ale i szybkim przyrostem repertuaru *canti carnascialeschi*.

Istniało wiele typów pieśni, jednak ich precyzyjne zdefiniowanie nie jest rzeczą łatwą. Najogólniejszych wskazówek w tym względzie dostarcza rękopiśmienna kolekcja tekstów florenckiego poety Alfonsa de' Pazzi z połowy XVI wieku¹⁶, zawierająca rodzaj cennika na sporządzenie i wykonanie różnego rodzaju pieśni. Autor wyszczególnia tu następujące opłaty: „50 florenów za każdą prywatną *mascherate*, 100 florenów za każdy *canto* z pochodniami, a 300 florenów za każdy *trionfo* [i] *carro* [ze] współpracownikami na koniach i pieszo”¹⁷. Dalej wymienia trzy rodzaje utworów – *mascherate*, *canti* oraz *trionfi* – sklasyfikowane według dwóch najogólniejszych kryteriów: pory dnia i miejsca wykonania: „*Mascherate* są wykonywane jedynie w dzień i pieszo. Śpiewa się wiele pieśni i dla wszystkich. *Canti* [są wykonywane] w dzień i w nocy, wyłącznie przed domami szlachejnych dam i księżąt (...). *Trionfi* [zawierają] mniej pieśni, śpiewanych tylko w miejscach publicznych”¹⁸.

Pierwsza z wyszczególnionych przez Pazziego kategorii, *mascherata*, jest najbardziej zrozumiała: jej stworzenie było najtańsze, wykonanie podczas pochodu nie wymagało wierzchowców ani pochodni, a zamówienie zlecała osoba prywatna; jak wskazuje zresztą analiza tekstów odnośnych pieśni, były one zawsze ujęte w pierwszej osobie liczby mnogiej. Interpretacja drugiej kategorii, *canti*, następuje już pewnych problemów, ale nie wydaje się, aby pomiędzy obu typami istniała zasadnicza różnica. Również Grazzini nie wymienia *canti* jako odrębnego typu muzyki karnawałowej i można sądzić, że różniły się od *mascherate* jedynie wystawnością przedstawienia oraz wykorzystaniem pochodni i wierzchowców.

Trzeci typ w cenniku Pazziego, *trionfo* – łączony przezeń z pojęciem *carro* – był najbardziej spektakularnym elementem karnawałowych uroczystości. Wzorowany na pochodach rzymskich imperatorów, przedstawiał najczęściej udratyzowane triumfy antycznych zdobywców lub sceny mitologiczne z alegorycznymi postaciami i „niemyimi obrazami”¹⁹. Głównym elementem *trionfo* były przeciągane ulicami *carri* – bogato

¹⁵ P. Ventrone, *Lorenzo's Politica festiva*, w: *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, M. Mallett, N. Mann (red.), London 1996, s. 105-116.

¹⁶ Alfonso de' Pazzi, *Mascherate, canti e trionfi iti e nuovi da mandarne* (Florencja, Biblioteca Nazionale Centrale, MS B. R. 71, k. 1r.). Edycja tekstu w: A. Castellani, *Nuovi Canti Carnascialeschi di Firenze. Le 'canzone' e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Firenze 2006.

¹⁷ „Fiorini 50 per ciascuna mascherata privata, Fiorini 100 per ciascun canto con lumi, Fiorini 300 per ciaschuno trionfo, carro, cavagli e ministri”. A. de' Pazzi, *op. cit.*, k. 1r.

¹⁸ „Mascherate van sol di di a piè. Cantono molte canzone da per tutto. Canti di e notte, solo a casa di gentil donne e principi (...) I trionfi canton poche canzone solo in su i canti di luoghi publichi”. A. de' Pazzi, *op. cit.*, k. 2v.

¹⁹ Zob. ogólną charakterystykę w: J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, tłum. M. Kreczowska, Warszawa 1991, s. 250-255, oraz szczegółową analizę w: P. Ventrone, *Note sul carnevale fiorentino di età laurenziana*, w: *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, M. Chiabo, F. Doglio (ed.), Rome 1989 oraz M. Plaisance,

udekorowane wozy czy platformy, do których zaprzęgano konie, często okryte skórą dzikich zwierząt lub woły, przyozdabiane niekiedy w taki sposób, by mogły „imitować” słonie. Wykorzystanie *carri*, które musiały być odpowiednio zaprojektowane, wykonane i udekorowane, a następnie przeciągnięte przez główne ulice miasta, wymagało rzecz jasna znacznie większego nakładu środków niż *mascheraty*. Istotną część *trionfo* stanowili ponadto jeźdźcy w wytwornych strojach, reprezentujący niekiedy obce nacje. Wiele wskazuje na to, iż w cenniku Pazziego termin *trionfo* odnosi się do każdej pieśni wymagającej *carro*. Pisane na tę okazję poematy, o tematyce stanowiącej rzeczywiste *trionfi*, często określano po prostu jako *carri*; oba terminy były zwykle traktowane (np. przez Vasarięgo) jako równoznaczne. Warto dodać, iż teksty *trionfi* – w przeciwieństwie do *mascherate* – były pisane w trzeciej osobie liczby pojedynczej, co zdaje się wskazywać na pewien dystans ich autorów wobec osoby zlecającego. Interpretacja ta znajduje pewne potwierdzenie w innym komentarzu Pazzięgo: „Kto chce być honorowy [*l'onorevole*], powinien zrobić *canto*; kto chce być wspaniały [*il magnifico*], powinien zrobić *trionfo*; kto chce być pomysłowy i dowcipny [*l'ingegnoso e 'l'facetto*], powinien zrobić *mascherate*”²⁰. Przywołując różne motywy, Pazzi zdaje się klasyfikować pieśni wedle ich atrakcyjności i poniesionych nakładów na ich przygotowanie. Biorąc te wszystkie zawiłości terminologiczne pod uwagę, można cały repertuar pieśni karnawałowych sprowadzić do dwóch najogólniejszych typów: pierwszy obejmował skromniejsze *mascherate*, drugi zaś kosztowniejsze i wymagające dużych nakładów *trionfi*, czyli *carri*.

W czasach *il Magnifico* uroczystości karnawałowe akcentowały potęgę, splendor i wspaniałość rodu Medycich, toteż nic dziwnego, że Lorenzo był niejednokrotnie oskarżany o kierowanie się wyłącznie motywami politycznymi i propagandowymi, mającymi na celu oderwanie florentyńczyków od codzienności, od tyranii Medyceuszy i ograniczeń swobód politycznych. Równie uprawniony wydaje się jednak pogląd, że inicjowanie i finansowanie tak okazałych uroczystości zaspokajało osobiste ambicje i potrzeby *il Magnifico* – chęć olśniewania mieszkańców Florencji przepychem i zaakcentowania własnego twórczego wkładu. Pisane przez niego teksty przeznaczone były zresztą zarówno do śpiewania przez dworskich aktorów, jak i zwykłych mieszkańców Florencji. W najślynniejszym z nich, wspomnianym już wyżej *Trionfo d'Arianna e Bacco (Canzona di Bacco)*²¹, Lorenzo manifestacyjnie odwołuje się do wątków pogańskich i mitologicznych, podkreślając epikurejski motyw *carpe diem*. Ten zgrabny, pulsujący zmysłowością życia poemat, będący apoteozą pięknej, lecz przemijającej młodości, zawiera charakterystyczne odwołanie do Bachusa – boga wina i płodnych sił natury, a nade wszystko patrona przedchrześcijańskiej tradycji maskaradowej:

Quant'è bella giovinezza
che si fugge tuttavia:
chi vuol esser lieto, hor sia,
di doman non c'è certeza.
(...)

Jakże piękny blask młodości
Ale wnet się gdzieś podzieje!
Kto chce śmiać się, niech się śmieje,
Jutro pełne niepewności.
(...)

Florence in the Time of the Medici: Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Toronto 2008 (tam dalsza lit.).

²⁰ „Chi vol aver l'onorevole facci un canto; chi vol aver il magnifico facci un trionfo; chi vol aver l'ingegnoso e l'facetto, mascherata”. A. de' Pazzi, *op. cit.*, k. 2v.

²¹ Lorenzo de' Medici, *Pieśń Bakchusa*, tłum. J. Ciechanowicz, „Filomata” 1990, nr 397, s. 196-198.

Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core!
Non fatica, non dolore!
Ciò ch'a esser convien sia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza

Panie, młodzi kochankowie,
Vivat Bakchus, Amor vivat!
Každy niech gra, tańczy, śpiewa!
Niech radością serce płonie!
Precz robota! Precz przykrości!
Co ma dziać się, niech się dzieje.
Kto chce śmiać się, niech się śmieje,
Jutro pełne niepewności.

2.

Canzona di Bacco oraz równie popularny poemat Lorenza de' Medici, *Canzona de' confortini* (*Berricuocoli, donne, e confortini*) reprezentują dwa podstawowe typy karnawałowego repertuaru: „mitologiczny” i „lokalny”²². Pierwszy z nich stanowił dla florenckich poetów okazję do wykazania się dobrą znajomością tradycji antycznej. Zaliczyć do niego można np. anonimowy *Trionfo della dea Minerva*, poświęcony bogini Minerwie zstępującej z niebios, by podziwiać *gloriosa Fiorenza*²³ czy *Canto delle dèe* (z muzyką Isaaca), wyrażający wdzięczność Junonie, Wenus i Minerwie za to, że „piękna Florencja, córka Rzymu” (*Fiorenza bella, figluola di Roma*) „stała się rajem na ziemi”²⁴. Jednak większość zachowanych tekstów należy do drugiego typu, utrzymanego w popularnym tonie i nacechowanego swoistą atrakcyjnością. Decydują o tym bezpośrednie nawiązania do różnych aspektów życia codziennego florentyńczyków. Należy tu pełen dwuznacznych aluzji *Canto de' profumeri* Lorenza de' Medici, opisujący przybyłych z Hiszpanii sprzedawców perfum, olejków i mydeł, oferujących swe towary *delle donne di Fiorenza*²⁵ lub anonimowy *Nè più bella di queste*, będący hymnem na cześć Florencji, tudzież *Canto de' disamorati*, przepelniony niepochlebnyimi epitetami pod adresem florenckich kobiet – próżnych, niestałych, wyniosłych i zepsutych (*Le donna è vana et mobil per natura, superba, avara e grata*)²⁶.

Istotą karnawałowych uroczystości był śpiew i taniec (*canzona a ballo*) wykonywany przez florenckich mężczyzn, toteż pieśni te adresowano przede wszystkim do przyglądających się uroczystościom młodych kobiet. I choć na ogół teksty te wychwalają zalety różnych grup zawodowych i gildii, to zazwyczaj pełne są rubasznych, a nierzadko grubiańskich i obscenicznych aluzji erotycznych odnoszących się do innych zalet i umiejętności, z których uczestnicy karnawałowych pochodów byli najwyraźniej dumni²⁷. Za typowy przykład tego rodzaju twórczości posłużyć może zawarta w edycji

²² M. Plaisance, *op. cit.*, rozdz. 1.

²³ Edycja w: *Florentine Festival Music...*, nr 8.

²⁴ *Ibidem*, nr 13.

²⁵ *Ibidem*, nr 3.

²⁶ *Ibidem*, nr 19.

²⁷ Dogłębną analizę podwójnych znaczeń i podtekstów erotycznych pieśni karnawałowych dają m.in.: G. Ferroni, *Il doppio senso erotico nei canti carnascialeschi fiorentini*, „Sigma” 1978, ser. 2, nr 11, s. 233-250; J. Toscan, *Le Carnaval du langage: Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (xve-xviiè siècles)*, t. 1-4, diss., Université de Lille 1981; R. Brusciagli, *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del Rinascimento*, Roma 1986 oraz P. Orvieto, *Lorenzo de' Medici: Canti carnascialeschi*, Roma 1991, zwł. s. 1-56.

Grazzinię pieśń wykonywana przez śpiewaków reprezentujących profesję ślusarzy, demonstrujących swe narzędzia jako sztuczne atrybuty płci²⁸:

*E bella e nuova ed util massarizia
Sempre con noi portiamo
D'ogni cosa dovizia,
E chi volesse puo toccar con mano*

Narzędzia niezwykłej urody
obnosimy po tym świecie.
Z innymi mogą iść w zawody,
Dotknijcie, panie, jeśli chcecie.

Jak przypomina Peter Burke²⁹, realna i symboliczna tematyka karnawału zawsze obracała się wokół trzech podstawowych tematów: jedzenia, seksu oraz (rzeczywistej i symbolicznej) przemocy, toteż rytuały karnawałowe wyrażały te przesłania w mniej lub bardziej zawoalowany sposób. Mięso (*carne*), przebrzmiewające w samej nazwie tego okresu, było z jednej strony faktem „kulinarnym”, z drugiej zaś znajdowało symboliczny wyraz w rozmaitych personifikacjach karnawału. Ale słowo *carne* oznacza także „ciało”, toteż cielesność i seksualność – z wszystkimi możliwymi skojarzeniami, zarówno hetero-, jak i homoseksualnymi – były szczególnie często eksponowane w tekstach karnawałowych pieśni, w doborze rekwizytów i kostiumów, wreszcie w alegorycznych dekoracjach. Karnawał był okresem wzmożonej aktywności seksualnej, dawał ujście pragnieniom, które zazwyczaj tłumiono, co zresztą potwierdzają statystyki narodzin w dziewięć miesięcy po każdym karnawale. Rytuał karnawałowy nie tylko więc dopuszczał, ale wręcz zobowiązywał do tworzenia i wykonywania pieśni o wyraźnych podtekstach seksualnych.

Wspomniana tu typologia tekstów karnawałowych nie wyczerpuje jednak ich różnorodności. Oprócz żartobliwych lub wulgarnych konotacji seksualnych, wiele tekstów – zarówno anonimowych, jak sygnowanych nazwiskami florenckich poetów – eksponuje tematykę społeczno-obyczajową, moralizatorską czy nawet polityczną. Należy do nich *Canto della malmaritata, delle donne giovani e di Mariti Vecchi, delle vedove, dei giudei battezzati*, wykipiwające wskazane osoby już w samym tytule (*Pieśni nieszczęśliwych żon, młodych żon i starych mężów, wdów, przechrzczonych Żydów*) czy *Canto d'uomini che vanno col viso volto di Porta*, zawierające z kolei ostrą kpinę polityczną. Osobną grupę, liczącą aż trzydzieści pieśni (z których dwanaście zachowało się z muzyką), tworzą *Canti di lanci* – pieśni o stacjonujących we Florencji niemieckich czy szwajcarskich najemnikach cesarskich, drwiące z ich manier i nieznamomości języka włoskiego. Pięć z nich – jak np. *Canto di lanci sonatori di rubechine*³⁰ – zawiera ponadto cenne informacje o ówczesnym instrumentarium muzycznym, technice gry i praktyce wykonawczej. Zupełnie wyjątkowy charakter ma wreszcie *Carro della morte* (lub: *Trionfo della morte, Canzona a ballo della morte*) florenckiego poety Castello Castelleniego; w przeciwieństwie do większości pieśni karnawałowych, stanowi on religijny poemat pokutny, będący niewątpliwie echem głośnych nauk Girolama Savonaroli³¹.

²⁸ A.F. Grazzini, *Le rime burlesche edite e inedite*, wyd. C. Verzone, Firenze 1882, s. 164, cyt. za: P. Burke, *op. cit.*, s. 220.

²⁹ P. Burke, *op. cit.*, s. 224-225.

³⁰ Zob. B.J. Blackburn, *Two "Carnival Songs" Unmasked: A Commentary on MS Florence Magl. XIX. 121*, „Musica Disciplina” 1981, nr 35, s. 121-178 oraz T.J. McGee, *Information on Instruments in Florentine Carnival Songs*, „Early Music” 1982, nr 10, s. 452-461; edycje kilku pieśni zawarte są w: *Florentine Festival Music...*, *op. cit.*, nr 41-43.

³¹ Edycja w: *Ibidem*, nr 10. Zob. analizę szerokich kontekstów tej pieśni w: W.F. Prizer, *op. cit.*

Specyficzny, niepodobny do żadnej włoskiej formy charakter florenckich *canti carnascialeschi* rodzi pytanie, kto sprawował patronat nad ich realizacją, kto zlecał sporządzenie tekstu, opracowania muzycznego i całej plastyczno-inscenizacyjnej oprawy uroczystości. W dawniejszych badaniach dość powszechnie przyjmowano pogląd, iż rolę tę spełniały działające we Florencji cechy czy grupy zawodowe (*mestieri*). Sugerowała to przede wszystkim dominująca tematyka pieśni, obracająca się wokół dobrze wykonanej pracy, wyrażająca z niej dumę i chęć publicznego jej celebrowania. W rzeczywistości jednak patronów należy szukać gdzie indziej, a wskazują na to co najmniej dwie ważne przesłanki. Po pierwsze, centralnym tematem florenckich pieśni była – ujęta w mniej lub bardziej zawoalowany sposób – symbolika seksualna, po wtóre zaś, niektóre z wymienianych w pieśniach grup rzemieślniczych czy kupieckich nie odgrywały w życiu ówczesnej Florencji żadnej istotnej roli³². Należy więc przypuszczać, iż dla autorów tekstów nieustanne odwoływanie się do różnych profesji stanowiło wyłącznie pretekst do wprowadzania podtekstów seksualnych. Specyficzna dla danej branży terminologia, w tym nazwy produktów, rekwizytów czy ekwipunku, pozwalała im na bezkarnie stosowanie leksyki budzącej czytelne skojarzenia ze sferą erotyczną. Innymi słowy, właściwe dla danego zawodu atrybuty służyły wyłącznie temu, by umożliwić pełen humoru i dwuznaczności erotyczny przekaz. Śpiewacy florenckich *canti carnascialeschi* nie musieli zatem być wcale związani z daną grupą zawodową; przeciwnie, angażowani na potrzeby karnawałowych uroczystości wykonawcy nie mieli z daną branżą nic wspólnego³³.

Gdzie zatem należy poszukiwać patronów *canti carnascialeschi*? Większość z nich wywodziła się z bogatych florenckich rodów patrycjuszowskich, a najwybitniejszym był niewątpliwie sam Lorenzo de' Medici, którego udział w organizowaniu karnawałowych uroczystości nadawał im swoistej atrakcyjności. Po wypędzeniu Medyceuszy z Florencji tradycja *canti carnascialeschi* nie została przerwana i nie przeszkodziła jej nawet ostra krytyka ze strony Girolama Savonaroli, który starał się przemienić karnawał, zawłaszczony wcześniej przez Medyceuszy, w obrzędy o jednoznacznie chrześcijańskim charakterze³⁴. Co więcej, arystokratyczni oponenti Savonaroli, zwani „wściekłymi” (*arabiati*), starali się wykorzystać obchody karnawałowe do wyrażenia sprzeciwu wobec inkwizycyjnego programu kaznodziei, trawestując nawet jego publiczną egzekucję w parodystyczne odniesienia do tradycyjnego palenia karnawałowych kukieł³⁵. W ten sposób próba wymazania obchodów karnawałowych z przestrzeni publicznej miasta obróciła się przeciwko Savonaroli.

W latach nieobecności Medyceuszy we Florencji (1494-1512) patronat nad *canti carnascialeschi* sprawowali różni florency patrycjusze, a także przedstawiciele si-

³² G. Ciappelli, *op. cit.*, s. 203.

³³ W.F. Prizer, *op. cit.*, s. 233.

³⁴ W.F. Prizer, *The Music Savonarola Burned: The Florentine Carnival Song in the Late 15th Century*, „Musica e Storia” 2001, nr 9, s. 5-33. Zob. również: Idem, „Facciamo pure noi carnevale”: *Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, w: *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, I. Alm, A. McLamore, C. Reardon (red.), Stuyvesant, NY, 1996, s. 173-211; Idem, *Petrucchi and the Carnival Song: On the Origins and Dissemination of a Genre*, w: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, G. Cattin, P. dalla Vecchia (red.), Venezia 2005, s. 215-251.

³⁵ M. Plaisance, *op. cit.*, s. 55-62.

gnorii i inni dostojnicy miejscy, w tym powołany na dożywotniego ganfolniera Piero Soderini, którego zaangażowanie w uroczystości karnawałowe w roku 1502 spotykało się zresztą z dużą dezaprobatą mieszkańców³⁶. Ponadto patronat mogły sprawować komuny miejskie, które już wcześniej finansowały *trionfi* organizowane z okazji obchodów dnia patrona Florencji – św. Jana Chrzciciela (San Giovanni Battista). Komuny te mogły być przy tym reprezentowane przez specjalnie zatrudnionych heroldów³⁷; jednym z nich był Giovanni Battista dell’Ottonaio, autor kilkunastu tekstów karnawałowych. Wreszcie, najprostsze *mascherate* mogli sponsorować studenci ze Studio Pubblico w nieodległej Pizie; sugeruje to *Canzona degli studenti di Pisa* o incipicie „Dello studio di Pisa scolar siamo”, zawierająca typową dla gatunku niedwuznaczną ofertę seksualną skierowaną do mieszkanki Florencji – *donne belle e amoroze*.

Jednak szczególnie ważną rolę w podtrzymywaniu tradycji *canti carnascialeschi* w latach nieobecności we Florencji Medyceuszy odegrali dwaj członkowie potężnego rodu bankierskiego – bracia Lorenzo i Filippo Strozzi. Z ich działalnością można powiązać co najmniej czternaście pieśni powstałych w latach 1502-1510³⁸. Starszy z braci, Lorenzo Strozzi, podobnie jak wcześniej *il Magnifico*, tworzył na uroczystości karnawałowe własne poematy i zapewne sam opracowywał koncepcję ich wykonywania. Wszystkie jego sześć zachowanych *mascherate* nacechowanych jest charakterystyczną dla gatunku grą słów o czytelnych podtekstach i metaforach seksualnych. W jednej z pieśni, *Donne, perche 'l pentir di poi non vale*, słyszymy drwiący komentarz na temat florenckich mężatek, które na okres karnawału zostały pozostawione przez mężów, by mogły „zaspokoić swe apetyty gdzie indziej, a potem powróciły syte”³⁹, w innej zaś, *Canzona de cardoni*, śpiewacy zachwalają swe „karczochoy”, które są *grossi e buoni*, stwierdzając następnie z drwiną, że „równie przyjemnie jest jeść karczochoy bez soli, jak przybyć na karnawał z mężem” (*tanto e mangiar il cardon senza sale / quanto far col marito il carnevale*)⁴⁰. Udział w tworzeniu repertuaru karnawałowego drugiego z braci, Filippa Strozzi, jest trudniejszy do ustalenia, ale wiadomo z całą pewnością, że był autorem przynajmniej jednej *mascheraty*⁴¹ oraz sfinansował produkcję kostiumów na kilka karnawałowych pochodów⁴². Poza tym obaj bracia sprawowali patronat nad pieśniami tworzonymi przez innych florenckich poetów, zamawiając do nich oprawę muzyczną u czołowych kompozytorów tego czasu, Bartolomea degli Organi i Alessandro Coppiniego⁴³, dekoracje zaś – jak relacjonuje Vasari – u słynnego florenckiego mistrza, Piera di Cosimo⁴⁴.

Wczesna działalność braci Strozzi, ich zaangażowanie w produkcję i realizację *canti carnascialeschi*, ukazuje ważny kontekst dla późniejszej ich aktywności na polu

³⁶ W.F. Prizer, *Reading Carnival...*, *op. cit.*, s. 236.

³⁷ N. Pirrotta, *Florence from Barzelletta to Madrigal*, w: *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D’Accone*, I. Alm, A. McLamore and C. Reardon (red.), New York 1996, s. 13.

³⁸ W.F. Prizer, *Reading Carnival...*, *op. cit.*, s. 237.

³⁹ *Ibidem*, s. 239.

⁴⁰ Edycja w: *Florentine Festival Music...*, *op. cit.*, nr 6.

⁴¹ Autorem opracowania muzycznego był Bartolomeo degli Organi. Zob. F.A. D’Accone, *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance*, „*Analecta Musicologica*” 1967, nr 4, s. 47.

⁴² W.F. Prizer, *Reading Carnival...*, *op. cit.*, s. 242.

⁴³ F.A. D’Accone, *op. cit.*, s. 76. Zob. edycję jednej z pieśni w: *Florentine Festival Music...*, *op. cit.*, nr 27.

⁴⁴ G. Vasari, *op. cit.*, t. 4, s. 49.

muzycznego patronatu. Warto mianowicie zauważyć, że Lorenzo Strozzi był prawdopodobnie posesorem jednej z najważniejszych florenckich antologii muzyki świeckiej z tego czasu, *Firenze 2440*, zawierającego m.in. jego poematy opracowane przez Bartolomea degli Organi, Bernarda Pisano i Francesco Layollę⁴⁵. Filippo Strozzi posiadał z kolei antologię francuskich *chansons*, a także sprawował patronat nad jednym z pierwszych twórców madrygałów – Costanzo Festa⁴⁶. Któryś z braci Strozzych mógł być ponadto właścicielem innej cennej kolekcji – *Firenze 2495*, zawierającej kompozycje wczesnych madrygalistów, w tym Costanzo Festa⁴⁷. Tak więc po Medyceuszach to właśnie ród Strozzych jawi się jako najważniejszy patron florenckich *canti carnasicaleschi*.

Zachowane teksty *canti carnasicaleschi* stanowią ważną i nader interesującą dokumentację florenckich rytuałów karnawałowych z przełomu XV i XVI stulecia, prezentując barwny obraz intensywnego życia miasta i przywołując jego bez troską, radosną atmosferę. Wiele elementów florenckich rytuałów przetrwało do czasów współczesnych i można je z łatwością odnaleźć w praktykach karnawałowych na całym świecie. Podobnie jak w renesansowej Florencji, również i dziś karnawał nie jest spontanicznym wybuchem niekontrolowanej zabawy, lecz wysoce sformalizowanym ciągiem zdarzeń, wymagającym przygotowań, nakładów i organizacji. Dotyczy to również największego obecnie na świecie karnawału w Rio de Janeiro, który – jak pisał Victor Turner – może osiągnąć apogeum swej spontaniczności i swobody tylko wówczas, gdy „poprzedzi go cały rok organizowania, planowania, komponowania scen oraz ustalania zasad, które skanalizują tę eksplozję pieśni, tańca i, najogólniej mówiąc, Erosa”⁴⁸.

Ryszard J. Wieczorek

Summary

Poetry Florentine *canti carnasicaleschi*: Between Ritual and Music

Since the end of the 1960s, when the writings of Mikhail Bakhtin found profound resonance in the Western scholarly circles, the thinking about carnival has been dominated by carnivalization. This notion became a universal tool in the analysis of all kinds of phenomena from the sphere of

⁴⁵ F.A. D'Accone, *Transitional Text Forms and Settings in an Early 16th-Century Florentine Manuscript*, w: *Words and Music – The Scholars' View: A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt by Sundry Hands*, L. Berman (red.), Cambridge Mass. 1971, s. 29-58.

⁴⁶ H.M. Brown, *The Music of the Strozzi Chansonnier (Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica, MS Basevi 2442)*, „Acta Musicologica” 1968, nr 40, 115-129.

⁴⁷ R. Agee, *Filippo Strozzi and the Early Madrigal*, „Journal of the American Musicological Society” 1985, nr 38, s. 227-37.

⁴⁸ V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, tłum. I. Kurz, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 56, z. 3-4, s. 165.

modern culture which remained outside the realm of official or high culture. However, in the early modern Europe Pre-Lenten carnival *sensu stricto* did not constitute any spontaneous, sudden spurt, revolt or contestation of the official festivities organized by the ruling class. Conversely, it was a series of carefully planned events, requiring long-term preparations and expenditures. The subject of the article are Florentine carnival rituals at the height of popularity of *canti carnascaleschi* – i.e., the last three decades of the 15th century and the first two decades of the 16th century. It is impossible nowadays to understand the role the music played in the carnival without knowing the character of those rituals.

The preserved texts of *canti carnascaleschi* provide important documentation of the Florentine carnival rituals. The central motif of those songs are sexual symbols, expressed in more or less veiled manner. The majority of them includes specific terminology for various trades (names of products, requisites or equipment), enabling the poets to get away with the use of the lexis explicitly invoking associations with the erotic sphere. Consequently, the patrons of *canti carnascaleschi* should not be looked for among the Florentine trade groups but rather among young representatives of patrician families, who, at the close of the 15th c. was Lorenzo de' Medici, and at the beginning of the 16th century – the brothers Lorenzo and Filippo Strozzi.