



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

*“Nuove musiche” nella Firenze di primo Seicento:
luoghi, occasioni, prassi esecutive, musiche e testi*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/07

Dottoranda

Dott.ssa Bonechi Maddalena

Tutore

Prof.ssa De Santis Mila

Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea

Anni 2012/2016

Alla piccola Marta e alla nuova Vita che porto in grembo

Qui si prova a furia varie musiche [...]

(da un lettera di Ottavio Rinuccini a Ferdinando Gonzaga,
Firenze, 2 settembre 1609)

INDICE

Ringraziamenti	Pag. 8
INTRODUZIONE.....	» 10

PARTE PRIMA

Luoghi, occasioni e prassi esecutive delle “Nuove musiche”

CAPITOLO 1

I luoghi delle “Nuove musiche”

1.1 La corte dei Medici: Palazzo Pitti	» 31
1.2 Residenze mediche extraurbane	» 40
1.3 Residenze di nobili famiglie	» 44
1.4 Accademie e camerate	» 51
1.5 “Nuove musiche” e confraternite	» 55
1.6 Conventi e monasteri	» 57
1.7 Le abitazioni dei musicisti	» 60

CAPITOLO 2

Gli spazi e le occasioni

2.1 Gli spazi della corte	» 64
2.2 Le occasioni.....	» 71
2.3 Quale tipo di ascolto?.....	» 74

CAPITOLO 3

La performance

3.1 Gli esecutori delle “Nuove musiche”: professionismo o dilettantismo?	» 77
3.2 Disposizione dello e nello spazio	» 83
4.1 Le prassi esecutive	» 85
3.4 Actio e gestualità.....	» 89
3.5 Musica, cantanti e liceità morale	» 96

PARTE SECONDA
Musiche e testi (1602-1635)

CAPITOLO 4

Il repertorio a stampa delle “Nuove musiche”

4.1	Editoria fiorentina e “Nuove musiche”	»	100
4.2	Dediche e dedicatari	»	108
4.3	Delle “Nuove musiche” nelle stampe fiorentine.....	»	113
4.4	“Nuove musiche” e contesti spettacolari	»	121
4.5	Il repertorio spirituale. Contenuti e ipotesi performative	»	131

CAPITOLO 5

Le *Varie musiche* (1623) di Giovanni Battista da Gagliano

5.1	Caratteristiche e contenuti della stampa	»	147
5.2	Canzonette e varietà metrica	»	152
5.3	Modalità d’intonazione e possibile destinazione di un brano spirituale: <i>Ecco ch’io verso il sangue</i>	»	154
5.4	Per un’analisi delle musiche.....	»	159

PARTE TERZA

Testi, documenti, strumenti

I. TESTI

**Edizione delle *Varie musiche* di Gioambattista da Gagliano.
Libro primo (1623)**

I.1	Fonti.....	»	175
I.2	I testi poetici:		
	A. Note al testo	»	176
	B. Criteri di edizione	»	178
	C. Edizione dei testi	»	182
I.3	Le musiche:		
	A. Criteri di edizione	»	192
	B. Apparato	»	197
	C. Edizione delle musiche	»	198

[1] <i>Luci, stelle d'amor chiare e ardenti</i>	»	199
[2] <i>Tempo ben fu</i>	»	201
[3] <i>Lampi amorosi</i>	»	202
[4] <i>Gioite, gioite</i>	»	203
[5] <i>Ninfe, prole del ciel, donne e regine</i>	»	205
[6] <i>Pupille arciere</i>	»	210
[7] <i>Io mi credeva, misero</i>	»	211
[8] <i>Che più da me chiedete, occhi crudeli?</i>	»	212
[9] <i>Se tu sei bella</i>	»	215
[10] <i>All'ombra de gl'allori</i>	»	217
[11] <i>Non sdegnar tra i nostri balli</i>	»	218
[12] <i>Voi ch'in seno amor provate</i>	»	219
[13] <i>Filli ascoltami</i>	»	220
[14] <i>Ab, ladra d'amore</i>	»	221
[15] <i>Dormi, dormi, io già non voglio</i>	»	223
[16] <i>Cruda, pur mi lasciasti</i>	»	224
[17] <i>Spieg'h'i rai sereni e belli</i>	»	225
[18] <i>Ecco che pur s'arriva</i>	»	227
[19] <i>È morto il tuo Signore</i>	»	230
[20] <i>Care amoroze piaghe</i>	»	232
[21] <i>Stella del mare</i>	»	235
[22] <i>Tu languisci e tu mori, o Giesù mio</i>	»	236
[23] <i>Nato è il Re d'eterna pace</i>	»	238
[24] <i>Ecco ch'io verso il sangue</i>	»	240
[25] <i>O notte amata</i>	»	244
[26] <i>Gioite, o selve, o colli</i>	»	248

II. DOCUMENTI

II.1 Dai <i>Diari</i> primo, secondo e terzo del granduca di Toscana di Cesare Tinghi	»	252
A. Criteri di edizione	»	253
B. Trascrizioni		
<i>Diario Primo di S.A.S.</i>	»	256
<i>Diario Secondo di S.A.S.</i>	»	262
<i>Diario Terzo di S.A.S.</i>	»	274
II.2 Lettere	»	277
II.3 Dai tre <i>Dialoghi</i> di Lorenzo Parigi.....	»	306

- <i>Il Parigi dialogo primo sopra alcune cose di medicina, alla state appartenenti</i>	»	308
- <i>Al sereniss. sig. duca d'Urbino il Parigi dialogo secondo, ove di alcuni errori si discorre, che nel medicar si commettono, e spezialmente nel sollione, la sanità dell'huom riguardanti</i>	»	309
- <i>All'illustrissimo sig. il sig. Cardinal Montalto il Parigi dialogo terzo, ove d'alcune cose di medicina si discorre</i>	»	310

III. STRUMENTI

III.1 Tabella n. 1a	»	317
III.1 Tabella n. 1b	»	318
III.2 Tabella n. 2	»	319
III.3 Incipitario dei testi in volgare intonati nelle edizioni a stampa delle "Nuove Musiche"	»	320
III.4 Incipitario dei testi in latino	»	338
III.5 Apparato iconografico	»	339
 BIBLIOGRAFIA	»	348
 SITOGRAFIA	»	390
 DISCOGRAFIA	»	391

Ringraziamenti

Questo lavoro non avrebbe potuto essere portato a termine senza l'ausilio di tante persone che hanno concorso a sostenerlo, affinarlo e a fornirmi preziosi consigli nel corso della sua realizzazione.

Sono grata in primo luogo alla professoressa Mila De Santis che sin dall'inizio ha dimostrato interesse per la mia ricerca, contribuendo costantemente e pazientemente ad arricchirla e migliorarla tramite la sua lettura attenta e scrupolosa, sempre ricca di aiuti di carattere pratico e metodologico. A lei, alla sua competenza ed esperienza devo gran parte del mio interesse e della mia passione per lo studio di questa disciplina, in particolare per quanto concerne l'affascinante ambito della filologia musicale e dell'incontro tra poesia e musica.

Desidero manifestare riconoscenza ai professori Marco Mangani e Arnaldo Morelli per gli spunti di riflessione e gli indispensabili suggerimenti che mi hanno fornito come revisori di questa tesi.

Un grazie va a Guido Menestrina, la cui assistenza tecnico-informatica è stata fondamentale per la veste grafica finale delle trascrizioni musicali.

Assai proficuo è stato il dialogo instaurato con docenti, colleghi e amici nel corso di questi anni di studio: tra questi desidero ringraziare soprattutto la professoressa Sara Mamone, la professoressa Donatella Pegazzano e il professor Stefano Lorenzetti per le importanti indicazioni che mi hanno fornito in più momenti e per aver risposto sempre con cura a ogni mia domanda. Un ringraziamento va al professor Lorenzo Bianconi, i cui quesiti e suggerimenti in occasione del XIX Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali organizzato da «Il Saggiatore musicale» mi hanno permesso di riflettere ulteriormente su alcuni temi trattati in questa ricerca. Ringrazio inoltre la professoressa Antonella D'Ovidio per la sua disponibilità e per le sue segnalazioni bibliografiche.

Ai miei colleghi di dottorato del XXVIII ciclo Caterina Nencetti, Michela Zaccaria e Pasquale Focarile va la mia gratitudine per gli stimolanti dialoghi che ho avuto modo di scambiare in molte circostanze con loro, e per avermi indicato

numerosi contributi bibliografici riguardanti tanto la spettacolarità fiorentina quanto il collezionismo artistico del secolo XVII.

Un grazie speciale va a Elena Oliva per il suo costante supporto, e a Francesca Vella, amica (e prima compagna di studi universitari) sempre presente, nonostante la lontananza geografica che adesso ci separa.

Sono grata a tutto il personale di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, per avermi consentito l'accesso all'accogliente e ricca Biblioteca Berenson, e a quello della Sala Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze, ove ho potuto avere accesso a molte delle stampe musicali oggetto di questo studio. Ringrazio in particolare la dottoressa Paola Gibbin, responsabile delle Sale di Consultazione della Biblioteca Nazionale di Firenze, per la sua cortesia e disponibilità.

Il mio grazie va infine a tutti coloro che mi sono stati vicini in questi arricchenti anni di studio, in particolare a mio marito Alessandro, alla sua dolcezza e pazienza, e alla nostra piccola Marta: a lei, la cui presenza mi ha accompagnata in questi ultimi 22 mesi, e alla nuova Vita di cui ancora non conosco il volto, dedico queste mie pagine, con amore.

Firenze, 7 febbraio 2017

INTRODUZIONE

Nel primo trentennio del Seicento, sulla scia delle *Nuove Musiche* pubblicate a Firenze da Giulio Caccini, a fianco del nascente dramma per musica godette di un suo sviluppo autonomo e parallelo il variegato filone della musica vocale da camera a una voce (ma anche a due o più) con accompagnamento di basso continuo. Tale repertorio, composto e pensato per intrattenimenti privati,¹ non esigeva gli spazi e non comportava i costi del teatro, essendo destinato agli ambienti più riservati della corte o dei palazzi di alcune delle più note famiglie del patriziato fiorentino, oltre che ad accademie, camerate e confraternite. Spesso edito sotto titoli generici come *Nuove Musiche*, *Varie Musiche*, *Musiche a voce sola*, nel giro di pochi decenni conobbe una larga diffusione, alimentando in modo significativo il mercato editoriale fiorentino. Tra i nomi dei compositori fiorentini o toscani che diedero alle stampe uno o più libri nel nuovo stile, oltre al già citato Giulio Caccini, troviamo quelli di Domenico Anglesi, Pietro Benedetti, Severo Bonini, Vincenzo Calestani, Domenico Belli, Antonio Brunelli, Giovanni Pietro Bucchianti, i fratelli Marco e Giovanni Battista da Gagliano, Francesco Rasi, Jacopo Peri, Raffaello Rontani, Filippo Vitali, Domenico Visconti, nonché della compositrice Francesca Caccini.

Il quadro storico in cui si inserisce questo fenomeno è quello della Firenze granducale dell'inizio del secolo XVII, scenario di importanti eventi storici e artistici, che vide susseguirsi alla sua guida le figure di Ferdinando I, marito di Cristina di Lorena, granduca dal 1587 al 1609; Cosimo II, figlio di Ferdinando I, marito di Maria Maddalena d'Austria, granduca dal 1609 al 1621; le reggenti Maria Maddalena d'Austria e Cristina di Lorena, dal 1621 al 1629; quindi, raggiunta la maggiore età, Ferdinando II, figlio di Cosimo II, marito di Vittoria della Rovere, che resterà alla guida del granducato fino al 1670. Fino agli anni Novanta la storiografia si è concentrata soprattutto sull'attività spettacolare e musicale che caratterizzò il regno

¹ Utilizziamo questo termine sebbene per questo tipo di manifestazioni musicali, così come per la spettacolarità di corte, si tratti piuttosto di diversi gradi di forme di consumo 'privato'. Tanto Lorenzo Bianconi in ambito musicale quanto Renata Ago in quello economico-giuridico hanno invitato infatti a porre attenzione all'antinomia tra i concetti di 'pubblico' e 'privato', i cui confini, per un nobile del Seicento, erano assai più fluidi di quanto non lo siano diventati in un secondo momento. Si vedano BIANCONI 1982, p. 80 e AGO 1998, p. xx.

di Ferdinando I, il quale instaurò una tradizione di spettacolo, con funzione di *instrumentum regni* e di mezzo di propaganda, che fu esportata con successo anche all'estero.² Solo in tempi più recenti ricerche e analisi si sono rivolte anche alle manifestazioni spettacolari e musicali fiorentine che scandirono gli anni della reggenza, nonché quelli del governo di Cosimo II, manifestazioni che del resto non ricevettero da parte dei contemporanei minori lodi rispetto a quelle svoltesi in epoche precedenti.³ Le malferme condizioni di salute di Cosimo II, che lo condurranno a una prematura morte di tisi appena trentunenne, frenarono però inevitabilmente l'attività organizzativa spettacolare del suo regno: ciò comportò, come avremo modo di vedere, l'emergere delle potenzialità spettacolari proprie di sodalizi esterni alla corte, quali confraternite, accademie o nobili famiglie fiorentine, presso le quali le "Nuove musiche" ebbero circolazione manoscritta e a stampa, e in cui vennero eseguite. L'attività musicale, ancora vivace nel primo periodo di granducato di Ferdinando II (1623-1669), cominciò a scemare a partire soprattutto dal 1649, quando lo stesso Ferdinando II, nella necessità di sorvegliare con maggiore oculatezza le spese di corte, ridusse notevolmente il ruolo dei *musici*.⁴

Il nuovo genere di canto a una, due e tre voci con basso continuo è noto in genere col termine di *monodia accompagnata* o semplicemente con quello di *monodia*.

² Si pensi in primo luogo al ciclo festivo organizzato per le sue nozze con Cristina di Lorena nel 1589. Tra i contributi più importanti sulla politica spettacolare di Ferdinando I si ricordano ZORZI 1977, MAMONE 1981 e STRONG 1987. Per la divulgazione in Francia di tale spettacolarità cfr. MAMONE 1988.

³ Sugli anni della reggenza si vedano i contributi di Kelley Harness (in particolare HARNESS 1996 e 2006) e di Maria Galli Stampino (GALLI STAMPINO 2006), relativi alla spettacolarità promossa da Maria Maddalena d'Austria. Sul periodo di Cosimo II si rinvia ai rilievi di Maria Alberti in ALBERTI 1999, pp. 81-82.

⁴ Oltrepassando i limiti cronologici dati a questa ricerca, osserveremo ancora come l'interesse per la musica diminuì ulteriormente con Cosimo III (1672-1723) sia perché costui fu visibilmente poco coinvolto da questo tipo di intrattenimenti, e dedito pressoché esclusivamente alla musica sacra, sia perché le numerose difficoltà economiche con cui dovette fronteggiarsi in quegli anni (in primo luogo le carestie del 1671 e del 1678) resero necessaria una politica di risparmio. Secondo quanto ha dimostrato Francesca Fantappiè, tuttavia, gli anni del granducato di Cosimo III non videro la totale assenza di produzione drammaturgica e di attività spettacolare, che furono promosse soprattutto dalle accademie teatrali cittadine (FANTAPPIÈ 2011). Come è emerso dagli epistolari medicei, parte dei quali recentemente messi in luce da Sara Mamone, l'attività operistica venne inoltre sostenuta e promossa dai principi Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo Medici. Cfr. MAMONE 2003b per il carteggio di Giovan Carlo e MAMONE 2013 per quello di Mattias; si veda inoltre il cap. 3, § 3.1 (in particolare la nota n. 9). Successivamente, col gran principe Ferdinando (1663-1713, primogenito di Cosimo III e di Maria Luisa di Orleans), grandissimo appassionato di musica e di teatro musicale, nonché suonatore di clavicembalo e di svariati strumenti ad arco, anche la musica vocale da camera (in particolare l'esecuzione di cantate), oltre a quella strumentale e agli spettacoli musicali, torneranno a essere sostenuti con sfarzo e la corte verrà fornita di un nuovo importante nucleo di strumenti e di strumentisti. Gli interessi musicali del gran principe, i suoi contatti con i compositori, musicisti e cantanti dell'epoca e l'attività operistica da lui patrocinata nel teatro della villa di Pratolino sono stati approfonditi a partire da FABBRI 1961, cui sono seguiti numerosi studi tra i quali segnaliamo STROCCHI 1978; GARBERO ZORZI 1986; DE ANGELIS 1986, 1987, 2000.

Tale espressione è comunque utilizzata sistematicamente solo dalla storiografia musicale del secolo XIX. Se infatti, come ha dimostrato Luca Aversano,⁵ venne utilizzata nella pratica letteraria già nel 1586 (in particolare nell'opera *Della Poetica* di Francesco Patrizi da Cherso, 1529-1597, dove l'espressione era impiegata in senso platonico, col valore più generico di canto solistico e, in senso più ristretto, col significato di lamento, compianto funebre), in ambito propriamente musicale si parla di *monodia* solo a partire dal 1635, quando il vocabolo fu utilizzato in questo specifico senso da Giovanni Battista Doni.⁶ A esser precisi, sarebbe allora più corretto parlare inizialmente di *canto in stile recitativo*, intendendo con questo una pluralità di soluzioni diverse, che tuttavia possono essere accomunate dalla necessità di un'intonazione ben chiara – a una o più voci - del testo poetico.⁷ Tale stile vocale si affermò, come è ormai ben risaputo, dalla fine del secolo XVI, giustificato a livello teorico come reazione all'artificialità della polifonia, praticata con grande fervore, soprattutto nel genere del madrigale, dagli anni Venti del Cinquecento. Tale prassi poneva in realtà le proprie basi nell'epoca precedente, quando mai era venuta meno nella dimensione privata e maggiormente informale delle corti rinascimentali. Qui, infatti, se la polifonia accompagnava le cerimonie ufficiali ed era legata, per usare una celebre espressione di Claudio Annibaldi, al cosiddetto «mecenatismo istituzionale»,⁸ si coltivavano contemporaneamente, per diletto, generi vocali diversi destinati all'intrattenimento e allo svago. Il canto in stile recitativo del Seicento riproponeva quindi una pratica mai del tutto tramontata, anche se raramente messa per iscritto nel periodo di grande fioritura del madrigale polifonico e legata piuttosto a una tradizione di tipo orale. Si pensi, ad esempio, al 'cantar a liuto' o 'alla viola', elogiati già a inizio Cinquecento nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528),

⁵ AVERSANO 2007. Partendo dagli spogli lessicali del *LesMu* (*LesMu* 2007), oltre che da quanto già attestato nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* diretto da Salvatore Battaglia, Aversano ha passato in rassegna numerosi altri trattati, prefazioni e lettere del secolo XVI, rilevando una diffusa polisemia nel lessico musicale del tempo. Un primo studio su questo termine era stato compiuto da John H. Baron (BARON 1968).

⁶ DONI 1635, p. 68.

⁷ In questo lavoro abbiamo preferito pertanto parlare di *canto in stile recitativo*, di *musiche a una o più voci e basso continuo*, o di utilizzare ancora l'espressione "Nuove musiche".

⁸ Annibaldi intende con questa espressione quel mecenatismo più antico (che si oppone al mecenatismo umanistico rinascimentale) per cui un mecenate si avvale di eccellenti prestazioni musicali in quanto rappresentazioni del proprio potere, indipendentemente dalle proprie specifiche inclinazioni o capacità in campo musicale. Cfr. ANNIBALDI 1993, pp. 12-13.

pratiche mai venute meno anche nel periodo di maggior rigoglio della polifonia.⁹ Si potrebbe affermare che la riscoperta del canto a voce sola avvenne in parte all'interno della stessa polifonia, sul finire del secolo XVI, attraverso una *varietas* musicale polifonica eseguita spesso da una voce cantante, ma non ancora propriamente recitativa. Significativamente nel Cinquecento, contemporaneamente al rigoglio polifonico, questo processo interno di 'semplificazione' della polifonia appariva infatti già visibile in molta produzione polifonica coeva: si pensi ai cosiddetti 'madrigali ariosi', nonché ai 'madrigali per cantare et sonare', come venivano spesso definiti, ovvero madrigali adattati per voce solista, spesso di Soprano, con accompagnamento strumentale (in primo luogo quelli di Luzzasco Luzzaschi),¹⁰ o ancora al mondo spettacolare fiorentino.¹¹ Che fosse prassi esecutiva comune al mondo madrigalesco (e non solo a quello) affiancare gli strumenti alle voci per raddoppiarle, ma anche per sostituirle, lo sappiamo anche dalle parole di Giulio Caccini presenti all'interno della *Prefazione alle Nuove Musiche* del 1602: «costumandosi anco in quei tempi per una voce sola i madrigali stampati a più voci». Utilizzando le parole di Stefano Lorenzetti, tale modalità esecutiva modificava la percezione dell'evento sonoro stesso, «quasi trasformando l'evento polifonico in altro da sé».¹²

⁹ Philippe Canguilhem ha messo bene in luce le convergenze tra canto a una o più voci e basso continuo e contrappunto mostrando i due modelli di canto, 'alla lira' e 'alla bastarda'. Cfr. CANGUILHEM 2007. Con 'viola bastarda' si indicava preferibilmente, nel secolo XVI, non solo uno strumento specifico, ma uno stile di esecuzione praticato in tutta Italia, Firenze compresa, capace di condensare una composizione polifonica in una sola linea, mantenendo l'estensione vocale originale e con l'aggiunta di elaborate e virtuosistiche diminuzioni. Secondo quanto ipotizzava Brown, fu Striggio il primo a introdurre tale pratica nella vita musicale fiorentina, durante gli intermedi del 1565. Cfr. BROWN 1973, p. 98. Per l'uso del termine 'viola bastarda' si veda *LesMu* 2007.

¹⁰ *Madrigali per cantare e sonare a uno, doi e tre soprani*, Simone Verovio, Roma (ed. moderna LUZZASCHI 1965). Si tratta di brani originariamente scritti a più voci, editi postumi nel 1601, ma composti negli anni '80 del Cinquecento a Ferrara per il celebre "Concerto delle Dame", il gruppo delle virtuose cantanti di Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara, moglie di Alfonso. Cfr. a riguardo NEWCOMB 1980 (sul "Concerto delle Dame" si veda il vol. I).

¹¹ Ci riferiamo alla produzione di Francesco Corteccia e ai suoi brani a voce sola per gli intermedi del 1539 in occasione delle nozze di Cosimo I Medici con Eleonora di Toledo; ancora, durante le celebrazioni per le nozze di Francesco de' Medici con Bianca Cappello del 1579, Giulio Caccini cantò a voce sola con basso strumentale il madrigale *Carro della Notte*, su testo di Piero Strozzi; cinque brani a una voce comparvero inoltre negli intermedi della *Pellegrina* del 1589. Sebbene si tratti di occasioni teatrali, che distanziano perciò tali brani dalla storia della musica vocale da camera, tuttavia essi testimoniano un gusto già notevolmente diffuso, che prenderà parallelamente anche una via del tutto autonoma dal teatro. Cfr. PIRROTTA 1987, pp. 179-181; sulle musiche in stile recitativo negli intermedi del 1589 si vedano in particolare TREADWELL 2008 e HILL 2010.

¹² LORENZETTI 2003, p. 202.

Come è noto, il nuovo stile ricevette impulsi decisivi nell'ambiente fiorentino di inizio Seicento. Se si deve a Nino Pirrotta il merito di avere ridimensionato per primo il mito sorto intorno a quel gruppo di umanisti e artisti, la cosiddetta "Camerata de' Bardi", impegnato nell'anacronistico tentativo di far rivivere una fantomatica antica musica greca,¹³ in quest'ambiente fu intenso il dibattito intellettuale sul rapporto tra poesia e musica e i loro trattati¹⁴ restano a oggi il materiale più cospicuo riguardante le "Nuove musiche". Come asseriva già Pirrotta, è necessario però considerare questo organismo in modo più complesso di quanto non sia stato fatto da una prima storiografia,¹⁵ ovvero non come un'entità pensante promotrice di teorie che vennero applicate poi, in un secondo momento, dai singoli musicisti, quanto piuttosto come un insieme di personalità diverse che dedicarono le loro discussioni a questa nuova moda musicale negli stessi anni in cui questa conosceva le sue prime esperienze pratiche, senza essere stata però ancora fissata per mezzo della stampa. Anche gli studi successivi a Pirrotta si sono focalizzati su vari aspetti concernenti le "Nuove musiche" (stile vocale, analisi delle musiche, compositori, cantanti) e la loro diffusione a stampa, lasciando tuttavia sullo sfondo la questione del processo con cui si giunse a questo tipo di manifestazione.¹⁶

È stato inoltre messo in evidenza il ruolo svolto da alcune tradizioni non fiorentine nello sviluppo del canto in stile recitativo. In particolare, Howard Mayer Brown ha riscontrato la possibilità di un collegamento tra Giulio Caccini e la tradizione napoletana, maturato attraverso gli insegnamenti del suo maestro Scipione delle Palle.¹⁷ Avvicinare Caccini al filone dell'antica cultura musicale non

¹³ PIRROTTA 1987.

¹⁴ GALILEI 1581; MEI 1602 e 1567-1573; il *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene* di Giovanni de' Bardi, manoscritto, edito (e tradotto in inglese) in PALISCA 1989, pp. 90-131.

¹⁵ Si pensi ai datati studi di GHISI 1934 e 1940; EINSTEIN 1949, II, pp. 836-849; PALISCA 1954, 1956, 1960, 1968.

¹⁶ In particolare si vedano BROWN 1973 sulle caratteristiche del basso continuo; HILL 1979a, 1979b e 1986c sulle pratiche di canto a voce sola nella Compagnia dell'Arcangelo Raffaello e negli oratorii; e ancora HILL 2007 e 2014 sulle caratteristiche di alcuni manoscritti; infine CARTER 1980 e 2013 su Jacopo Peri, CARTER 1987 e 1988 su Giulio Caccini, CARTER 1999 sulla virtuosa Vittoria Archilei quale interprete delle nuove composizioni in stile recitativo e CARTER 1986-1987, 1989, 1990a, 2000a, 2000c, 2004 sull'editoria musicale fiorentina di primo Seicento, in particolare relativa al fenomeno delle "Nuove musiche" (su cui cfr. cap. 4, § 4.1).

¹⁷ Delle Palle, cantante e compositore senese, operò soprattutto a Napoli, e giunse a Firenze intorno al 1559. Nell'*Introduzione* delle sue *Nuove musiche* Giulio Caccini lo ricorda come suo maestro, dichiarando di avere appreso da lui «la nobile maniera di cantare». Ciò viene confermato nella *Dedica di canoni vari sopra un soggetto solo* (1612) di Antonio Brunelli, da cui emerge che il giovane Caccini, spostatosi da Roma a Firenze per volontà di Cosimo I de' Medici nel 1560 circa, venne affidato all'insegnamento del «primo cantante del secolo Scipione dalle Palle». Cfr. Antonietta Cerocchi, *Delle Palle, Scipione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.

scritta, o anche a quella pseudopopolare delle arie napoletane e di altri brani riconducibili al medesimo filone, permetteva allo studioso di affermare che

il cantante romano Giulio Caccini sviluppò la sua monodia fiorentina in parte come risultato degli studi intrapresi sotto la guida del maestro senese, il quale a sua volta aveva sviluppato il suo stile speciale dopo un lungo soggiorno tra gli intellettuali di Napoli. E l'associazione di questi due musicisti mostra come l'arte del cantare e del comporre di Caccini è in un certo senso l'equivalente fiorentino delle napoletane, veneziane, bergamasche e delle altre canzoni dialettali locali italiane del sedicesimo secolo. Tuttavia, conformemente al tono intellettuale della stessa Firenze, le fiorentine di Caccini non sono divertimenti frivoli. Erano composte per una poesia di alto livello, le intenzioni del compositore erano intellettuali, e le sue melodie così accuratamente raffinate erano ornate con gusto raro e bello.¹⁸

Ancora, John Walter Hill ha mostrato i legami che il nuovo genere vocale fiorentino intrattenne con Roma e con gli ambienti intellettuali del melomane Cardinal Montalto,¹⁹ nonché quelli con la musica spagnola, laddove ipotizza che lo stile di esecuzione del basso continuo nelle prime esperienze a una o più voci a Firenze, incluso il *recitar cantando* di Peri e Caccini, possa essere stato influenzato dagli accompagnamenti sulla chitarra di area iberica.²⁰

In ogni caso, diversamente da quanto potrebbero far pensare categorici schemi interpretativi, è assente una vera e propria frattura tra il repertorio polifonico e quello a una o più voci e basso continuo di nostro interesse, né si può concepire il secondo come un momento di reazione di ordine razionalistico nei confronti del primo (chiarezza *vs* confusione e disgregazione del testo poetico). La storia della musica non si può di fatto intendere come un percorso progressivo, tendente a un'ideale perfezione e articolato in tappe. La nuova esperienza linguistica del canto in stile recitativo non può allora spiegarsi come il risultato del dissolvimento o della disgregazione di un precedente sistema, rispetto al quale si porrebbe in una

XXXVIII, 1990 (disponibile online all'indirizzo <[www.treccani.it/enciclopedia/scipione-delle-palle_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-delle-palle_(Dizionario-Biografico))>). Come ipotizzava Nino Pirrotta (PIRROTTA 1969, p. 122 e sgg.) il rapporto tra Caccini e Delle Palle testimonia sia i precoci scambi musicali tra Napoli e la Toscana sia una pratica dello stile recitativo e del *recitar cantando* anteriore alla Camerata fiorentina.

¹⁸ BROWN 1981, p. 479.

¹⁹ HILL 1997.

²⁰ «il canto recitante accompagnato da accordi di chitarra lunghi, invece che ripetuti, era noto nella musica spagnola a partire da almeno metà del Cinquecento e [...] il canto spagnolo con chitarra era già affermato a Napoli nello stesso periodo. [...] Mi pare verosimile che l'accompagnamento *rasgueado* di chitarra sia stato un possibile modello per il basso continuo dello stile recitativo fiorentino». Cfr. HILL 2003, p. 57. In sintonia con Hill, Margaret Murata ha analizzato nel dettaglio, con una serie di esempi, alcuni passacagli per chitarra utilizzati nelle canzonette. Si veda MURATA 2007.

posizione dicotomica (modernità *vs* tradizione). Ampliando un po' gli orizzonti interpretativi, si trattò piuttosto di un passaggio tra spazi sonori dinamici diversi, una sorta di più ampia interpretazione di qualcosa che già esisteva. La mente di un musicista di primo Seicento non sarebbe infatti potuta divenire improvvisamente estranea a ogni pensiero polifonico senza trovare almeno un elemento che fungesse da tramite a questo secondo momento: la nuova prassi si configurò dunque come una sorta di 'polifonia virtuale', nella quale il tessuto polifonico rimaneva sotteso. Pensiamo inoltre all'importanza data alle forme poetiche (e al loro contenuto) tanto dalla polifonia quanto dalle "Nuove musiche": si tratta di due modi molto coerenti e vicini di interpretare e raffigurare il testo poetico attraverso immagini sonore. Piuttosto che un fantomatico passaggio estetico, si verificò quindi un ampliamento delle possibilità di incontro tra un determinato modo retorico-oratorio di intendere l'illustrazione in musica del testo poetico e le nuove forme poetiche del Seicento, in particolare le canzonette. Le novità formali e ritmiche di queste ultime, unite al nuovo gusto per un'intonazione a una o più voci con il basso continuo, resero la canzonetta musicale, da genere minore che orbitava intorno al mondo polifonico, la protagonista di questa stagione musicale.²¹

Come avremo modo di approfondire nei capitoli 2 e 3, nel corso del secolo XVII il cambiamento toccò non tanto la musica di per sé, quanto, da un punto di vista antropologico, la funzione di questa e la prospettiva teleologica che essa venne ad assumere. In questo senso giocò un ruolo fondamentale l'idea di uno stile rappresentativo, proprio del coevo teatro in musica, che presupponeva la presenza di un fruitore/ascoltatore. Opera in musica e canto in stile recitativo di tipo cameristico non possono essere pertanto scissi mediante rigide classificazioni di genere. Da elemento di coesione fattiva praticata in contesti non professionali la musica da camera diventava, al pari del teatro, una forma spettacolare di cui si facevano carico dei professionisti e destinata a qualcuno che la riceveva e con cui veniva a instaurarsi una determinata (e fondamentale) relazione sociale; non più

²¹ Sulla forma della canzonetta, le sue origini e il suo utilizzo in musica dal Cinquecento si veda ASSENZA 1997. La Assenza si concentra sulla canzonetta intonata polifonicamente dal 1570 al 1615, soffermandosi in particolare sulle manipolazioni testuali cui questa forma poetica venne frequentemente sottoposta da poeti e musicisti in funzione della sua messa in musica. La studiosa esclude dalla sua trattazione sia la canzonetta esplicitamente pensata, o comunque musicata, nel nuovo stile sia le sperimentazioni di canzonette a una, due, tre voci concertate con vari strumenti o con basso continuo, presenti in maniera crescente nella produzione del primo ventennio del Seicento.

fatto collettivo quanto emblema della magnificenza signorile. La portata potenzialmente rappresentativa del nuovo stile presupponeva anche un cambiamento di contesto performativo, la messa in scena di specifici *affetti*, e la conseguente separazione tra palcoscenico e realtà. Tale potenziale (assente nell'ordito polifonico) faceva sì che la materia musicale divenisse elemento da manipolare con fantasia, non solo attraverso le regole del contrappunto,²² e che, per un genere di canto di per sé non nuovo, mutassero tanto gli ambienti quanto, lo vedremo, il tipo di ascolto.

Recentemente Michael Markham²³ è tornato sulla questione delle origini confutando l'approccio allo studio del canto a una o più voci e basso continuo generalmente più in auge in ambito musicologico, ovvero quello di interpretare le *Nuove Musiche* di Caccini pressoché esclusivamente sulla base della lettura e dell'analisi delle fonti scritte (i trattati e le stampe musicali).²⁴ È troppo riduttivo, sostiene Markham, ritenere che il nuovo canto a voce sola sia apparso quasi all'improvviso, sul finire del secolo XVI, ponendosi in contrasto con la precedente prassi polifonica; né è realistico suddividerne la storia in una prima fase di speculazione teorica affidata a una seducente e amuletica camerata e in una successiva tappa in cui tali teorie avrebbero finalmente conosciuto una loro applicazione pratica. La musica che emerge in questo modo rimane infatti «spaceless»,²⁵ quasi immateriale, basata esclusivamente su una feticistica pagina scritta (codificata in un momento successivo), a cui resterebbe di fatto vincolato anche il suo potere estetico. La stessa Camerata de' Bardi andrebbe in realtà ripensata innanzi tutto come un'entità costituita da un insieme di persone (veri e propri «bodies», anch'essi) che dibattono, e non come una mera fucina di teorie e trattati. Secondo Markham, nella prima fase della vicenda del canto in stile recitativo, in particolare negli anni in cui fu attivo Giulio Caccini, l'elaborazione scritta (e

²² «Il passaggio dalla polifonia alla monodia è infatti fortemente legato al ruolo che assume l'esecuzione nell'ambito della quale la voce o lo strumento possono dedicarsi a una vera e propria interpretazione espressiva degli stati d'animo, cercando di suscitare passioni negli ascoltatori, attraverso tutta una serie di tecniche di modulazione dell'intensità di variazione dell'intonazione, di abbellimenti, di rallentamenti e accelerazioni, assolutamente impensabili in una griglia polifonica» (ADAMO 2001, p. 68).

²³ MARKHAM 2010, 2012, 2013.

²⁴ «the problem of literary normalization is also acute in the musicology of the early Baroque, where soloistic and improvisatory repertoires are forced to function within a stylistic timeline based on documentary and score analysis» (MARKHAM 2013, p. 38).

²⁵ *Imi*, p. 36.

quindi la stampa) venne preceduta da una tradizione orale (*oral tradition*); dando una lettura diversa da quella fornita da un noto saggio di Tim Carter,²⁶ Markham ritiene che lo stesso Caccini fu dunque non soltanto colui che legittimò le sue *Nuove Musiche* mediante la stampa, ma un cantante la cui musica esisteva prima di tutto nelle stanze private dei palazzi medicei, in una realtà quotidiana in cui il fare musica era legato a una prassi di tipo ancora orale, antecedente alla ri-immaginazione dei componimenti come composizioni scritte.

Ma oltre alla singola esperienza di Giulio Romano cosa dire dei musicisti (fiorentini o gravitanti nel capoluogo granducale) attivi immediatamente dopo Caccini, talvolta anche poco noti, le cui stampe caratterizzarono il mercato editoriale fiorentino (ma anche veneziano) nel primo ventennio del Seicento? Anche le loro musiche affondano le radici in una precente *oral tradition* o sono ormai più radicate nel mondo della composizione e della stampa musicale, avendo come probabile punto di riferimento proprio il modello cacciniano? Se questa seconda ipotesi fosse valida, soluzione per cui propendiamo, vi sarebbe allora una differenza tra la genesi delle *Nuove Musiche* di Caccini, che affonderebbero le loro radici in una tradizione orale, e la loro immediata, fortunata diffusione mediante la stampa. Ciò spiegherebbe, almeno in parte, perché sia alquanto difficile, sulla base dei documenti a noi giunti, mettere in relazione il libro a stampa, con i suoi contenuti e le sue funzioni, con l'esecuzione di tali musiche, nonché ricostruire le caratteristiche peculiari di queste ultime. Che la dimensione performativa di queste composizioni (di quelle di Caccini così come di quelle dei suoi successori) sia rimasta fino a oggi quantomai oscura, se non proprio trascurata dagli studi musicologici e sia stata posta in secondo piano rispetto alle caratteristiche compositive ed estetiche, va messo inoltre in relazione con la tipologia di notizie presenti nelle fonti scritte a noi pervenute (in particolare carteggi e diari di etichetta): se è vero infatti che in queste non mancano, a livello quantitativo, riferimenti alle numerose pratiche di esecuzione musicale che animavano la vita a corte e nei palazzi delle nobili famiglie fiorentine, è altrettanto vero che scarse e molto vaghe sono, allo stesso tempo, le indicazioni che ci vengono fornite circa le composizioni eseguite, le modalità dell'esecuzione, i nomi

²⁶ Si tratta di CARTER 1993, in cui lo studioso afferma che la produzione di Giulio Romano è «the main product of the Camerata's speculations» (*ivi*, p. 136).

dei cantanti e di eventuali altri musicisti presenti (se non quando molto noti), ma anche le informazioni riguardanti gli spazi e la disposizione dei corpi, sia degli esecutori sia dei fruitori. Siamo certi, in altre parole, che questa del canto a una o più voci e basso continuo costituiva una prassi quasi quotidiana che caratterizzava soprattutto il vivere nelle *camere* ma, a differenza dei coevi spettacoli teatrali e fatti salvi sporadici e generici accenni alla bellezza di queste note, non disponiamo di molti elementi utili a definire con esattezza le caratteristiche del contesto delle singole esecuzioni, nonché a ricostruire il repertorio delle composizioni effettivamente eseguite.²⁷ Tali brani vengono infatti descritti pressoché esclusivamente (e comunque di rado) con termini generali relativi alla forma poetica o musicale (*madrigali, canzonette, villanelle, arie, ariette*, e simili); i titoli compaiono solo di rado, in alcune lettere, senza che siano facilmente individuabili gli ambienti cui questi erano destinati.²⁸

Quanto alle peculiarità del nuovo stile fiorentino, questo si caratterizzò sin dall'inizio, a partire dalle esperienze drammaturgiche dell'*Euridice* di Peri e di Caccini, per uno stile semplice, in cui il recitativo e un sillabico declamato verbale che aderiva al testo poetico (e che mirava alla comprensione totale di quest'ultimo e al rispetto del suo statuto prosodico, evitando dunque le ripetizioni verbali) si dispiegavano, non senza l'utilizzo di dissonanze a scopo espressivo, accanto a momenti di *arioso*, nei quali dominavano invece la nettezza dei contorni melodici e i ritorni tematici, e in cui trovava spazio anche l'ornamentazione.²⁹ Le stesse raccolte di Caccini presentano una suddivisione tra una prima parte di composizioni monostrofiche in stile *durchkomponiert* (i cosiddetti *madrigali*) e una seconda in cui vengono ospitate le ariette strofiche (*arie*), in ognuna delle quali, come è noto, lo stesso disegno musicale viene applicato a tutte le stanze del testo. A Firenze la straordinaria attenzione per l'espressione dell'intonazione (tipica soprattutto del recitativo di Peri) convive con una altrettanto peculiare valorizzazione del canto (caratteristica invece di Caccini). A ben guardare, in ogni caso, il fenomeno del canto a una o più voci e basso continuo,

²⁷ Molto diverso è invece il caso delle descrizioni degli spettacoli teatrali di corte: per rimanere nella memoria e per il loro valore simbolico questo tipo di rappresentazioni sceniche veniva infatti spesso descritto con grande ricchezza di particolari. Si vedano ad esempio i documenti riportati in MAMONE 1981, pp. 94-132.

²⁸ Cfr. *Documenti, Lettere*, nn. 2, 6, 7, 15, 24.

²⁹ Sulle regole generali che caratterizzano il rapporto tra testo e musica nell'*Euridice* di Peri e di Caccini si veda FABBRI 2007, pp. 9-14.

in particolare quello più declamato, conobbe a Firenze una vita piuttosto breve. Se da una parte fu connotativo dello stile fiorentino, ebbe dall'altra fuori dal granducato un'esistenza alquanto limitata nel tempo (circa un ventennio), giacché proprio i suoi tipici attributi recitativi cominciarono presto a essere avvertiti come monotoni.³⁰ Al posto del canto declamato fiorentino, avvertito come tedioso in altre città, prenderanno sempre più spazio le arie, spesso con variazioni strofiche, molto apprezzate ad esempio in ambiente romano.³¹ Le arie costituiranno sempre meno un'alternativa al recitativo e si porranno piuttosto come organismi musicali autonomi: rinunciando all'andamento ternario e lineare (anch'esso elemento tipico di quelle fiorentine), presenteranno una maggiore varietà e una struttura man mano più complessa, caratterizzata da ripetizioni testuali e mutamenti di tempo, diversità degli intervalli e utilizzo sempre più frequente di ornamenti. Si veda il cambiamento cui andò soggetto il primo libro di musiche a una, due e tre voci e basso continuo del fiorentino Raffaello Rontani³² quando venne ristampato a Roma da Robletti nel 1623: in questa seconda edizione il musicista intese cancellare ogni traccia di fiorentinità, cassando alcuni brani, sostituendoli con altri del tutto nuovi e riscrivendone alcuni, per fare apprezzare le sue composizioni musicali in un ambiente che considerava ormai noioso lo stile recitativo.³³

Sulla base di queste considerazioni, la tesi è stata suddivisa in tre parti distinte, complementari e connesse ancorché autonome. La Parte Prima (*Luoghi, occasioni e prassi esecutive delle "Nuove musiche"*), che si articola nei capitoli 1-3, è dedicata alla disamina delle notizie riguardanti il nuovo genere a una o più voci e basso continuo che non emergono dalle stampe musicali (se non quando, in rari casi, presenti nelle dedicatorie delle stesse), quanto piuttosto dai *Diari* di corte redatti tra

³⁰ «Florence became a musical backwater; and the music written there after 1620 is of little interest – a mere shadow, in fact, of that written in Rome and Venice», afferma Fortune (FORTUNE 1953*b*, p. 186). E ancora: «the more radical Florentine monodists had renounced tradition more emphatically than their contemporaries elsewhere in Italy. [...] their school survived only for a bare twenty years and then itself died without founding a tradition» (*ibidem*).

³¹ In ambiente romano è nota l'affermazione di Domenico Mazzocchi sul «tedio del recitativo», con cui egli sembra criticare la nuova musica, proponendo l'introduzione di «mezz'arie» per eliminare la noia che caratterizzava, a suo dire, le prime opere romane. Una riflessione a riguardo è stata proposta in GIANTURCO 1982.

³² RONTANI 1614.

³³ Cfr. MANGANI 1993*b*.

il 1600 e il 1644 dal diarista medico Cesare Tinghi, da lettere complete o estratti di esse tratte dai carteggi dei principi medicei o da quelli dei più noti cantanti del tempo, da alcuni trattati musicali cinque e seicenteschi, nonché da scritti a stampa non riguardanti il mondo musicale o spettacolare, come i tre *Dialoghi* del medico fiorentino Giulio Parigi. Tali documenti sono infatti di fondamentale importanza per comprendere questo fenomeno nella sua interezza e complessità, in particolare nella sua dimensione performativa e nei diversi elementi che la costituiscono: quelli fisici (i luoghi delle esecuzioni, ma anche gli strumenti utilizzati per sostenere la voce, oltre ad alcuni aspetti concernenti le prassi esecutive) e quelli immateriali (le occasioni delle esecuzioni e i significati simbolici, sociali e politici, delle “Nuove musiche” e degli spazi in cui venivano eseguite). Abbiamo ritenuto opportuno a questo riguardo distinguere, all’interno del presente studio, il concetto di *luogo* da quello di *spazio*. Con il primo termine indicheremo un’estensione di superficie o un volume architettonico (una costruzione o parte di essa, ad esempio un edificio, o una stanza) materialmente circoscritti, in cui può verificarsi un determinato evento; col secondo intenderemo invece un ambiente collegato ai concetti di estensione e di posizione dei gesti e delle azioni reciproche che caratterizzano i corpi coinvolti a vario titolo nell’atto performativo, così come vengono percepiti; diversamente dal concetto di *luogo*, attribuiremo a quello di *spazio* anche un valore simbolico in senso antropologico-sociale, ambiente simbolico «strutturato dal suono e che il suono struttura».³⁴

Più nel dettaglio, nel capitolo 1 (I luoghi delle “Nuove musiche”) sono stati presi in rassegna, sulla base delle testimonianze provenienti soprattutto dai *Diari* di Cesare Tinghi e dagli epistolari medicei, i diversi luoghi in cui avvennero (o ipotizziamo che possano essere avvenute) esecuzioni di “Nuove musiche”: in prima istanza la corte dei Medici (Palazzo Pitti), ma anche le dimore private di alcune delle più note famiglie del patriziato fiorentino, nonché le accademie, i luoghi deputati al culto religioso e alle pratiche devozionali (confraternite, conventi e monasteri),³⁵ e le case di alcuni musicisti.

³⁴ LORENZETTI 2011*b*. Per questo secondo aspetto si rimanda al cap. 2, § 2.1.

³⁵ Si segnala a questo proposito che abbiamo proceduto allo spoglio del piccolo archivio della Compagnia di San Benedetto Bianco, custodito presso la Chiesa di Santa Lucia sul Prato a Firenze (ultima sede della confraternita, fondata nel 1357 ed estinta negli anni di Firenze capitale), che ebbe tra i suoi membri, oltre a

Il capitolo 2 (Gli spazi e le occasioni) è dedicato alla corte dei Medici, in particolare al ruolo e alle funzioni delle esecuzioni a una o più voci e basso continuo in *camera* e nelle sale, intendendo queste stanze (in particolare la prima) tanto come luoghi fisici quanto come spazi simbolici, dal significato intrinsecamente politico e sociale. Claudio Annibaldi ha invitato a soffermarsi sul «momento performativo», intendendo con questa espressione «il rapporto che corre fra un evento musicale, transeunte per definizione e spesso inanalizzabile per natura, e un dato assolutamente determinato: il rango di chi, patrocinando quell'evento, ha di fatto affidato alla musica il compito di ostentare al *mondo* la propria posizione sociale». ³⁶ Le esibizioni che si svolgevano in questi ambienti possedevano quindi una molteplicità di valori. La nuova esperienza linguistica del canto in stile recitativo connotava, oltre che uno spazio fisico, un nuovo spazio sociale: esisteva dunque – e in che misura – un legame tra il luogo delle esecuzioni di “Nuove musiche” e l'esercizio del potere da parte del granduca? E in quali momenti e occasioni quest'ultimo si diletta nelle sue stanze fruendo di tale repertorio? Diversamente dall'opera in musica, che godeva a corte di uno spazio tutto sommato limitato, circoscritto in particolare ai cicli di festeggiamenti organizzati in occasione di eventi speciali, l'esecuzione di musiche a una o più voci e basso continuo abitava piuttosto la quotidianità, scandendo alcuni momenti della giornata del granduca e dei suoi familiari.

Il capitolo 3 (*La performance*), che conclude la Parte Prima, si propone di approfondire le peculiarità delle singole esecuzioni e delle prassi esecutive. Con il termine *performance* intendiamo per altro non solo una semplice esecuzione quanto la vera e propria esibizione che avveniva in determinati luoghi e spazi, caratterizzata anche da qualità spettacolari o drammatiche e comprendente un repertorio di gesti e di azioni dei corpi coinvolti, nonché una certa imprevedibilità che ne faceva in qualche modo un evento unico e irripetibile. Ci siamo domandati allora chi fossero i

componenti della famiglia Medici (cfr. *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 73), teologi, filosofi, letterati (tra cui Michelangelo Buonarroti il Giovane), scienziati e numerosi artisti (Matteo Rosselli, Jacopo Vignali, Carlo Dolci, Vincenzo Dandini, ecc.), nonché musicisti come Giovanni Battista da Gagliano (su cui cfr. COLE 2007, p. 127, nota n. 28). La disamina dei pochi manoscritti relativi al secolo XVII conservati nel suddetto archivio alla ricerca di notizie di eventuali esecuzioni di musiche in stile recitativo (spirituali o profane) all'interno della Compagnia non ha portato, però, alcun risultato significativo. Su questa confraternita si veda HENDERSON 1994, in particolare le pp. 1-73 e 448 e i saggi contenuti nel recente catalogo della mostra *Il rigore e la grazia* 2015.

³⁶ ANNIBALDI 1993, p. 17.

protagonisti, se professionisti, dilettanti, o entrambi, e cosa deve intendersi esattamente quando si fa uso di questa terminologia. Come vedremo, i documenti testimoniano di intrattenimenti musicali, sia a corte sia presso case private, che vedevano talvolta la compresenza di virtuosi e di gentiluomini. E ancora, abbiamo cercato di ipotizzare quali potessero essere le disposizioni dei musicisti e dei fruitori negli spazi in cui avvenivano tali esecuzioni, nonché quanto e come tali spazi condizionassero le modalità esecutive o addirittura la stessa scrittura delle musiche. Abbiamo infine indagato sull'importanza attribuita all'aspetto e alla gestualità dei cantanti durante l'esecuzione.

Nella Parte Seconda della tesi (*Musiche e testi, 1602-1635*), in particolare nel capitolo 4, è stato preso in esame il *corpus* delle composizioni contenute nei 29 libri di musiche a una, due o tre voci editi tra Firenze e Venezia nel primo trentacinquennio del Seicento, opera sia di compositori fiorentini sia di musicisti che, pur non nati nel capoluogo granducale, vi soggiornarono e vi furono attivi, rimanendo influenzati dalle nuove tendenze musicali che lì si coltivavano. È questo il caso di Andrea Falconieri e di Girolamo Frescobaldi: il primo, nativo di Napoli, fu musicista di corte a Firenze (seppur con continui spostamenti) tra il 1615 e il 1620-21, pubblicando nel 1619 per i tipi di Zanobi Pignoni il *Quinto Libro delle Musiche* contenente brani a una, due e tre voci e basso continuo; il secondo ricoprì invece il ruolo di organista per la corte granducale dal 1628 al 1634, periodo nel quale videro la luce i due libri di *Arie musicali*, il primo dei quali dedicato allo stesso granduca Ferdinando II. È stata esclusa invece dalla nostra trattazione la produzione dei compositori che, pur fiorentini o toscani di nascita, per lavoro o altre vicissitudini biografiche operarono fuori dei confini del granducato e le cui musiche, intitolate e destinate a personalità e ambienti diversi, non recano traccia di specifiche influenze fiorentine.³⁷

Non ci siamo inoltrati in questa sede nella disamina del vasto repertorio che ci è stato tramandato in forma manoscritta, e questo per più motivi. In particolare, perimetrare la produzione di ambito fiorentino all'interno di un cospicuo numero di

³⁷ È il caso, ad esempio, dei restanti libri di Falconieri, delle stampe romane di Raffaello Rontani o ancora di quelle romane e umbre di Filippo Vitali.

codici, conservati solo in parte a Firenze o comunque in Italia,³⁸ e per gran parte disseminati tra molte biblioteche europee e americane,³⁹ di contenuto spesso eterogeneo e dalla provenienza non sempre facilmente identificabile, avrebbe richiesto tempi decisamente superiori a quelli concessi al completamento di una tesi dottorale. Tali fonti si possono così suddividere:

- fonti manoscritte contenenti brani per voce e basso continuo. Conservano in particolare molto repertorio fiorentino alcune sillogi conservate a Firenze presso la Biblioteca Nazionale Centrale tra i Manoscritti Magliabechiani⁴⁰ e il manoscritto fiorentino Barbera, custodito nella Biblioteca del Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, di fondamentale importanza per lo studio del repertorio a una o più voci e basso continuo fiorentino di primo Seicento;⁴¹ degni di menzione sono inoltre i due noti manoscritti ‘gemelli’ conservati uno nella Biblioteca del castello di Lobkowitz a Roudnice, nella Repubblica Ceca (segnato La 2, 1-3), l’altro nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (segnato Q.49).⁴²
- fonti manoscritte contenenti brani per voce e liuto in intavolature semplici o in notazione su rigo;⁴³
- fonti manoscritte contenenti brani per voce e chitarra spagnola (con lettere d’intavolatura alfabetica per chitarra);⁴⁴

³⁸ Per quanto riguarda Firenze si ricordano la Biblioteca Nazionale Centrale (cfr. BECHERINI 1959), la Biblioteca Riccardiana (sui cui manoscritti di nostro interesse si veda in particolare *Carte di scena* 1998), la Biblioteca Moreniana, la Biblioteca Laurenziana e l’Archivio e Capitolo di San Lorenzo (per un catalogo cartaceo di quest’ultimo cfr. STRAINCHAMPS 2007a, 2007b, 2007c).

³⁹ Nel 1997 Susan Parisi elencava e descriveva quarantacinque manoscritti musicali (PARISI 1997); più recentemente John Walter Hill (HILL 2007) ha proposto la creazione di un *database* di fonti che raccolgono musiche nel nuovo stile che comprenda sessantaquattro manoscritti da lui individuati; progetto, quest’ultimo, che sembra per adesso non aver avuto alcun esito.

⁴⁰ Si vedano quelli descritti in PARISI 2007.

⁴¹ Il nome del manoscritto deriva dalla raccolta privata di cui ha fatto parte dopo essere stato per un certo tempo conservato nella biblioteca del tenore Francesco Tamagno. Si tratta di una raccolta di 99 composizioni (madrigali, canzonette e arie spirituali) a una o più voci e basso continuo. Talvolta gli autori attestati sono facilmente identificabili grazie alla presenza di sigle iniziali che indicano il nome e il cognome del compositore; in altri casi restano per lo più ancora ignoti. Il Barbera è stato descritto e studiato per la prima volta da Federico Ghisi (GHISI 1948), e in seguito da Bianca Becherini (BECHERINI 1964); per studi più recenti su questo manoscritto e sui suoi copisti si rimanda a HILL 2007 e 2014.

⁴² Si tratta di due manoscritti redatti dal medesimo copista e contenenti in buona parte lo stesso repertorio. Sul manoscritto bolognese si vedano FORTUNE 1951-1952 e RUFFATTI 2006. Sul manoscritto ceco, la sua analisi, il confronto col manoscritto ‘gemello’ e la trascrizione dei brani qui contenuti si incentra la tesi di dottorato KADEŘÁBKOVÁ TAŠNEROVÁ 2011.

⁴³ Su cui si vedano gli studi COELHO 1995 e 1999, nonché il database online *Music for the Lute, Guitar, and Vihuela (1470-1799)*, a cura di Gary R. Boye, <applications.library.appstate.edu/music/lute/home.html>, che fornisce un elenco completo delle fonti manoscritte per voce e intavolatura di liuto.

- fonti manoscritte contenenti solo il testo poetico con intavolatura per chitarra;
- fonti manoscritte contenenti brani per voce e cembalo (con intavolatura per cembalo).

Diversamente da quanto avviene nelle stampe, si tratta di sillogi che racchiudono brani di compositori diversi (di area toscana e non): oggetti d'uso, che lasciano intravedere un'ampia circolazione di queste musiche, ben oltre i confini del luogo in cui e per cui erano state scritte.

Forniamo quindi di seguito un elenco sintetico delle sillogi a stampa prese in considerazione, rimandando alla Bibliografia finale per la loro descrizione completa:

1. CACCINI, Giulio, Firenze 1602⁴⁵
2. BONINI, Severo, Firenze 1607
3. RASI, Francesco, Venezia 1608
4. BONINI, Severo, Firenze 1609
5. PERI, Jacopo, Firenze 1609
6. RASI, Francesco, Firenze 1610
7. BENEDETTI, Pietro, Firenze 1611
8. BENEDETTI, Pietro, Venezia 1613
9. BRUNELLI, Antonio, Venezia 1613
10. BRUNELLI, Antonio, Venezia 1614
11. CACCINI, Giulio, Firenze 1614
12. RONTANI, Raffaello, Firenze 1614
13. GAGLIANO, Marco da, Venezia 1615
14. BELLI, Domenico, Venezia 1616
15. BRUNELLI, Antonio, Venezia 1616
16. VISCONTI, Domenico, Venezia 1616
17. BENEDETTI, Pietro, Firenze 1617
18. CALESTANI, Vincenzo, Venezia 1617
19. VITALI, Filippo, Firenze 1617

⁴⁴ Su questo punto e la relativa bibliografia torneremo nel cap. 5, § 5.1.

⁴⁵ In tutta la tesi le date del calendario fiorentino *ab incarnatione* sono sempre state riportate allo stile comune.

20. CACCINI, Francesca, Firenze 1618
21. FALCONIERI, Andrea, Firenze 1619
22. PERI, Jacopo, Firenze 1619
23. VITALI, Filippo, Venezia 1622
24. GAGLIANO, Giovanni Battista da, Venezia 1623
25. VITALI, Filippo, Firenze 1625
26. BUCCHIANI, Giovan Pietro, Venezia 1627
27. FRESCOBALDI, Girolamo, Firenze 1630, I Libro
28. FRESCOBALDI, Girolamo, Firenze 1630, II Libro
29. ANGLESI, Domenico, Firenze 1635

Quanto alla cospicua produzione di Filippo Vitali, è stata compresa nell'elenco la sua stampa fiorentina del 1617 nonostante il fatto che essa presenti ancora tre brani polifonici (a 6 voci) a fronte di un solo brano a una voce e undici a 2-3 voci e basso continuo. Si tratta del suo primo volume nel nuovo stile (dedicato, non casualmente, a Giovanni Corsi),⁴⁶ che ben esemplifica una scrittura non ancora perfettamente a proprio agio con il nuovo genere.⁴⁷ Sono state inoltre incluse le sue *Arie* a 1-2-3 voci del 1622 poiché, pur essendo state composte e stampate a Venezia durante un soggiorno di Vitali in questa città, furono esplicitamente pensate per essere eseguite in casa del suo patrono fiorentino e dilettante di musica Michelangelo Baglioni, una delle personalità preminenti tra i fiorentini residenti a Venezia nel primo Seicento.⁴⁸ Abbiamo escluso invece la stampe fiorentine di Bartolomeo Spighi del 1641 e di Vitali del 1647 sia perché tarde rispetto al periodo da noi considerato sia perché, nel caso di Spighi, contenenti pezzi di fatto assimilabili alla cantata assai più che non al genere di musiche a una o più voci e basso continuo oggetto dello studio questa tesi.⁴⁹

La prima parte del capitolo 4 ripercorre il fenomeno della stampa delle “Nuove musiche” che assunse a Firenze una certa importanza nel corso del primo trentennio del secolo XVII, in particolare grazie all’attività di stampatori come

⁴⁶ Giovanni era uno dei due figli di Jacopo Corsi, il nobile musicofilo nel cui palazzo si radunava uno dei più celebri cenacoli intellettuali di fine Cinquecento.

⁴⁷ Quattro brani verranno successivamente pubblicati nel *Concerto* a 1-6 voci e basso continuo del 1629.

⁴⁸ Cfr. cap. 4, § 4.5.

⁴⁹ Per quanto riguarda invece il libro di Vitali del 1647, questo contiene solo brani a 3 voci.

Giorgio e Cristoforo Marescotti e Zanobi Pignoni. Abbiamo cercato quindi di analizzare la tipologia di un libro di “Nuove musiche” (presenza della dedica, contenuti, caratteristiche, forme poetiche intonate, nomi dei poeti, ecc.). Un paragrafo in particolare è stato dedicato a quei componimenti che hanno un qualche rapporto testuale e musicale col coevo mondo spettacolare fiorentino, o perché provenienti dal teatro (musicale e non) o, al contrario, perché scritti come brani autonomi e poi riadattati dallo stesso compositore per la scena. Come ha sottolineato Paolo Fabbri, ciò dimostra come sia di maggiore utilità, a quest’altezza temporale, «una comprensione più complessiva» dei fenomeni musicali e spettacolari, «con segnalazioni di componenti egemoni, destinazioni differenziate, spazi appositi, funzioni distinte».⁵⁰ Nel *corpus* considerato rientrano anche 95 intonazioni di testi spirituali, su testo in volgare, le cui tematiche principali si legano soprattutto alla nascita e alla morte di Cristo, alla figura della Vergine Maria e a quelle di alcuni Santi, e 14 composizioni su testo in latino. All’interno di questo filone, sulla base di determinate caratteristiche della scrittura vocale e delle modalità di intonazione dei singoli testi, è stato possibile individuare due tipi di destinazione diversa: l’una legata agli ambienti delle compagnie religiose, delle confraternite laiche cittadine e degli oratorii, dediti in particolare all’educazione morale e spirituale dei fanciulli; l’altra rivolta invece agli ambienti granducali.

Nel 5° e ultimo capitolo ci siamo soffermati su un singolo libro di musiche particolarmente rappresentativo del nuovo stile sia sotto il profilo della varietà metrica dei testi poetici intonati sia sotto quello della loro messa in musica: il primo e unico volume di musiche a una o più voci e basso continuo dato alle stampe da Giovanni Battista da Gagliano a Venezia nel 1623 per i tipi di Alessandro Vincenti (*Varie musiche di Gioambattista da Gagliano. Libro primo. Novamente composto, et dato in luce. Con privilegio*). Tale stampa, appartenente a un compositore rilevante nel panorama fiorentino del primo Seicento, non ha conosciuto sino a oggi né una disamina completa né un’edizione moderna integrale (ne erano stati infatti trascritti solo pochi brani).⁵¹

⁵⁰ Cfr. *Musica in torneo 1999, Prefazione*, pp. VII-X: VII.

⁵¹ Si veda qui il cap. 5, nota n. 4.

Consapevoli che non si può e non si deve ridurre la storia della musica alla sola storia della musica scritta (in questo caso a stampa), abbiamo preso in esame il repertorio di composizioni tramandateci da queste 29 pubblicazioni, approfondendo successivamente - quasi *exemplum* - quello di un singolo libro, poiché, pur non esaurendosi con ciò la complessità di una realtà certamente più cospicua e variegata, queste costituiscono di fatto un *corpus* circoscritto e coeso, che offre materia per indagini specifiche sul rapporto tra composizione, destinazione e fruizione. È significativo il fatto che una parte cospicua del repertorio delle “Nuove musiche” abbia conosciuto a Firenze in quegli stessi anni un esito editoriale: innanzitutto perché ciò è indice di una volontà di fissazione della memoria e di desiderio di circolazione dell’*opus* da parte del compositore; in seconda istanza poiché testimonia il propagarsi di un gusto, anche mediante la stampa, in un determinato contesto sociale, culturale e politico.

La Terza e ultima Parte della tesi si articola in tre sezioni distinte (*Testi, Documenti, Strumenti*). Nella prima (*Testi*) trova posto l’edizione completa dei testi poetici e delle musiche delle *Varie musiche* di Giovanni Battista Gagliano. Nella seconda (*Documenti*) vengono raccolte le testimonianze già ricordate (estratti dai tre *Diari* di Cesare Tinghi, Lettere e passi dei tre *Dialoghi* di Giulio Parigi), alle quali si rinvia frequentemente nel corso della trattazione.⁵² Infine, nella terza (*Strumenti*) sono state inserite due tabelle riassuntive e due incipitari, il primo relativo a tutti i componimenti in volgare intonati, il secondo a quelli su testo in latino. Conclude questa terza sezione una selezione di fonti iconografiche ritenute d’ausilio per la comprensione di quanto affermato nel corso dei singoli capitoli.

Come abbiamo osservato e come avremo modo di verificare attraverso la disamina del solo libro di Giovanni Battista da Gagliano, tanto da un punto di vista delle forme poetiche intonate quanto da quello della loro veste musicale, il *corpus* delle 29 stampe si caratterizza per un’evidente *varietas*. Tale eterogeneità è visibile in primo luogo dalla scrittura vocale: accanto a libri contenenti componimenti dalle notevoli difficoltà esecutive troviamo infatti volumi i cui brani sono chiaramente pensati per essere cantati anche da non professionisti, cosa che rende conto dunque

⁵² Il rinvio viene effettuato a nota mediante il riferimento al tipo di documento seguito dal numero d’ordine dello stesso.

dei diversi gradi di difficoltà che potevano contraddistinguere tale repertorio. Anche la provenienza dei testi intonati nelle nostre stampe è assai diversa: da poesie i cui versi avevano già conosciuto intonazioni polifoniche cinquecentesche, a madrigali e soprattutto canzonette di poeti contemporanei; componimenti sia profani sia dal contenuto spirituale, alcuni tratti addirittura dal coevo filone drammaturgico, ove autori affermati si affiancano a poeti occasionali (gran parte dei testi restano a oggi adespoti). Le caratteristiche sin qui elencate rendono forse con più chiarezza l'idea della difficoltà di definire e circoscrivere questo repertorio, certamente non inquadrabile sotto il diffuso termine generico di *monodia*, e definibile piuttosto come un insieme variegato e multiforme di musiche in stile recitativo, la *varietas* delle quale diviene quasi, paradossalmente, l'elemento unificante. Non a caso lo stesso termine *Musiche*, inaugurato da Giulio Caccini, comprendeva «quella pluralità di generi e stili con cui il comporre moderno aveva soppiantato l'omogeneità delle raccolte madrigalesche del tardo Cinquecento».⁵³

Certi dell'importanza di un approccio multidisciplinare che tenga conto, oltre che della musica, delle componenti artistiche e storiche, nonché politiche ed economiche della Firenze del primo trentennio del 1600, si affiancano alla disamina di questo vasto *corpus* poetico e musicale considerazioni riguardanti le implicazioni sociali, storiche, politiche e antropologiche e le finalità sottese all'esercizio di questa musica. Utilizzando le parole di Franco Piperno, «è pur sempre un concreto interesse per la musica (richiesta, composta, eseguita, ascoltata, goduta) quello che stimola ricerche sul committente che l'ha promossa, sull'ambiente che l'ha udita, sulle motivazioni di quella committenza e sulle finalità di quella fruizione; sul significato, infine, che quella musica ha avuto per la cultura e per la società che ne ha fatto un insostituibile complemento alle proprie abitudini».⁵⁴ Solo considerando il senso storico-musicale delle “Nuove musiche”, la sua destinazione e i diversi ambienti ove queste fiorirono e si diffusero sarà possibile comprenderle nella loro pienezza e attribuire loro una valenza anche ideale, oltre che sociale.

⁵³ FABBRI-POMPILIO-VASSALLI 1986, p. 240.

⁵⁴ PIPERNO 2001, p. 17.

PARTE PRIMA

*Luoghi, occasioni e prassi esecutive
delle “Nuove musiche”*

Capitolo 1

I luoghi delle “Nuove musiche”

Nel *Contrasto musico* (1630) di Grazioso Uberti gli interlocutori Severo e Giocondo elencano e visitano le sette tipologie di luoghi principali in cui avvenivano le esecuzioni musicali nella Roma di primo Seicento: scuole, case private, palazzi dell'aristocrazia, chiese, oratorii, luoghi all'aperto, case dei compositori.¹ Ci si può chiedere se anche per Firenze sia valida una simile classificazione. Oltre alla corte, quali erano i luoghi in cui trovavano posto le esecuzioni delle “Nuove musiche”?² A differenza dei luoghi teatrali fiorentini, in particolare medicei, che negli ultimi decenni sono stati oggetto di numerosi studi,³ i luoghi della musica, soprattutto delle musiche in stile recitativo dell'inizio del secolo XVII, non hanno suscitato fino a ora lo stesso interesse.⁴ Il nostro percorso avrà inizio dunque proprio dall'analisi dei luoghi in cui vivevano le “Nuove musiche” a Firenze, in molti casi già prima che queste giungessero alle stampe.

1.1 La corte dei Medici: Palazzo Pitti

Il primo e più importante luogo ove si diffuse e a cui venne spesso destinato e dedicato il repertorio delle “Nuove musiche” fu la corte dei Medici. Si trattava di un contesto elitario e raffinato in cui, come avremo modo di vedere, le esecuzioni erano destinate a un uditorio assai ristretto. Nel periodo

¹ UBERTI 1630, p. V (ed. moderna pp. XXV).

² Sull'uso del termine *luogo* in questa sede si veda l'*Introduzione*.

³ *Il luogo teatrale a Firenze* 1975; *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici* 2001; *Il teatro del Cinquecento* 2006; FANTAPPIÈ 2003 per Palazzo Pitti; SEBREGONDI FIORENTINI 2000 sugli spazi teatrali confraternali.

⁴ Altri scritti riguardano invece il tema dei luoghi della musica nelle corti non fiorentine nel periodo Rinascimentale e Cinquecentesco (tra questi, *Roma splendidissima e magnifica* 1997 per Roma; BESUTTI 2007 per Mantova). Flora Dennis ha invece indagato il rapporto tra i luoghi domestici e gli spazi sonori nel Cinquecento italiano (DENNIS 2008, 2010a, 2010b, 2011, 2012); si veda a riguardo anche HOWARD 2012.

di nostro interesse la sede ufficiale della corte era Palazzo Pitti,⁵ che divenne dunque il più importante centro, nonché il luogo promotore e il modello di questo tipo di esecuzioni. Parlando di Pitti come luogo di esecuzioni di musiche si intendono innanzitutto le stanze interne al palazzo, senza che ciò escluda però la possibilità che la musica vivesse anche *en plain air* (in particolare nei cortili e nei giardini, sia in questa sia in altre residenze della corte);⁶ la presenza di spettacoli ed esecuzioni musicali promosse dalla corte è attestata inoltre presso le dimore di altre nobili famiglie cittadine.⁷ Come testimoniano diversi tipi di documenti, il repertorio delle musiche a una o più voci e basso continuo era destinato non tanto alle tre sale di Pitti, in cui si allestivano generalmente le commedie e i balletti (se non in qualche occasione, come vedremo in seguito),⁸ quanto agli ambienti più privati del palazzo, ove avevano accesso solo pochi: in particolare le camere private – nel significato più ampio che il termine camera aveva all’epoca – e le cappelle.⁹

Quanto alla camera (sulle cui funzioni e caratteristiche e sulla cui simbologia torneremo nel capitolo 2), questa costituiva, insieme alla sala, una delle parti più importanti della casa già dal secolo XVI. Il termine designava spesso la vera e propria camera da letto,¹⁰ ma aveva anche il significato

⁵ Come è noto, il palazzo fu acquistato nel 1549 da Eleonora di Toledo, ma non divenne subito la residenza ufficiale della corte, che rimase a Palazzo Vecchio fino alla fine del 1500 (1597 circa), periodo nel quale venne ampliato, grazie ai lavori diretti da Bartolomeo Ammannati, e reso funzionale alle esigenze della corte. In questi anni Pitti svolse prevalentemente funzioni di rappresentanza, accogliendo gli ospiti illustri in visita nel capoluogo granducale. I Medici soggiornarono qui solo in occasioni particolari. Fu Ferdinando I, granduca dal 1587, a volere il definitivo trasferimento della corte a Pitti; con lui il palazzo assunse l’aspetto di una vera e propria reggia, ricca di arredi preziosi. Tra i contributi più importanti su Pitti nel periodo mediceo si ricordano: *Palazzo Pitti. L’arte e la storia* (2000); BERTELLI 2002; *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena* (2002); *Palazzo Pitti: la reggia rivelata* (2003); *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia* (2003).

⁶ Sui giardini dei palazzi e delle ville medicee, la loro storia e architettura, cfr. la recente riedizione del testo di Agnolo Pucci (PUCCI 2016).

⁷ Il *Diari* di corte del diarista mediceo Cesare Tinghi testimoniano ad esempio dello svolgimento, nel giorno 8 ottobre del 1600 (durante i festeggiamenti per le nozze tra Maria de’ Medici ed Enrico IV, re di Francia) di cacce, palii, cocchi, musiche «et simili altri spassi» presso l’ampio giardino dei Riccardi in via Valfonda (o Gualfondona). Per un’introduzione sui *Diari* del Tinghi si veda la sezione *Diari di Cesare Tinghi* nella Parte Terza. Per il documento in oggetto cfr. *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 1. Sui festeggiamenti nel Casino Valfonda dei Riccardi (attualmente via Valfonda, 9) e su un ampio repertorio iconografico si veda MAMONE 1988, pp. 71-80.

⁸ Cfr. il già citato FANTAPPIÈ 2003.

⁹ *Ivi*, p. 165 e sgg.

¹⁰ Ricordiamo che i coniugi dormivano in stanze separate, talvolta adiacenti, e che nelle grandi case o a corte potevano esservi anche due appartamenti distinti; a Pitti, ad esempio, il granduca Ferdinando poteva accedere alla camera della moglie Cristina di Lorena attraverso un corridoio privato che si sviluppava attorno alla cappella che separava i due appartamenti dei granduchi.

generico di stanza; nel caso di Pitti, si trattava di un piccolo spazio (fisico e simbolico) circoscritto, finemente decorato, atto a ospitare le udienze (spesso segrete) riservate a personaggi particolarmente importanti o utilizzato quando il granduca, indisposto o malato, riceveva a letto i sudditi o in visitatori in udienza.

Nei palazzi di maggior spicco dell'epoca la camera da letto era ubicata – come tutte le stanze principali – al primo piano del palazzo, detto piano nobile,¹¹ e aveva pianta di forma quadrata.¹² Come dimostrano molti inventari, il pezzo di mobilio più importante era costituito dal letto (solitamente in legno intarsiato, e a baldacchino, spesso protetto da tendaggi), circondato da altri pezzi quali il lettuccio (anch'esso ligneo e finemente decorato), i cassoni, un piccolo tavolo e qualche sedia; ogni camera era inoltre decorata con quadri, arazzi e tendaggi. Poiché era ritenuta un luogo sicuro, in molti casi in camera da letto venivano conservati anche gli strumenti musicali, perlopiù a tastiera, quali arpicordo, spinetta e clavicordo (custoditi spesso in custodie rigide con coperchio): questi ultimi costituivano spesso dei veri e propri oggetti d'arredo, creando piacere tanto all'udito quanto alla vista. Meno formale rispetto alla sala – che veniva generalmente utilizzata per esigenze ufficiali e di rappresentanza e che era adibita alle manifestazioni più appariscenti – la camera da letto costituiva un ambiente privato in cui, oltre a trascorrere la notte, si consumavano semplici pasti, si ricevevano e incontravano ospiti di riguardo,¹³ si impiegava il tempo libero giocando o leggendo. Nel caso della corte fiorentina, la camera diventava inoltre il luogo in cui si tenevano spesso commedie e in cui il granduca si dilettava ascoltando i cantanti e i musicisti più famosi. Ogni camera poteva essere preceduta da un'attigua anticamera,

¹¹ Soltanto in estate le camere da letto potevano essere spostate al piano terra, più fresco, divenendo quindi 'camere terrene'.

¹² Sulla camera da letto e sui suoi arredi tra i secoli XV e XVII, rispettivamente a Firenze e in Italia, si vedano PAOLINI-RAPINO 2004*b* e THORNTON 1992.

¹³ A questo proposito, le stanze da letto più importanti si trasformavano talvolta in vere e proprie stanze di ricevimento al punto che in certi casi fu necessario organizzare un'altra stanza adiacente atta al solo fine del riposo notturno; è ciò che fece ad esempio Cosimo I nel ristrutturare Palazzo della Signoria.

deputata a funzioni simili a quelle della camera (conversazioni, incontri, fruizione di musica, ecc.).¹⁴

Per quanto concerne Palazzo Pitti, sappiamo che le camere da letto erano stanze dalle dimensioni medie, che tutti i membri della famiglia Medici disponevano di un'area di riposo all'incirca delle medesima grandezza e che negli anni le stanze da letto non subirono mai ingradimenti significativi.¹⁵ Dagli inventari¹⁶ emerge inoltre che la sede della corte era costituita da ambienti sontuosi ma nel contempo adattabili e trasformabili in base alle diverse esigenze, oltre che soggetti a periodici cambiamenti e ampliamenti, strutturali o di arredi.¹⁷ Diversamente dalle corti rinascimentali, nel Seicento quella fiorentina (così come i palazzi delle famiglie del patriziato cittadino) non disponeva di una o più stanze destinate specificamente alla musica.¹⁸ Ciò permette di osservare, per utilizzare le parole di Arnaldo Morelli, «un eloquente scarto fra l'età rinascimentale e l'età barocca»:¹⁹ se infatti nel corso del Cinquecento la musica era un'attività che il signore esercitava quotidianamente, per diletto, in stanze e camerini del suo palazzo sontuosamente ornati, in cui trovavano posto anche gli strumenti musicali, nel secolo successivo «i luoghi in cui si fa musica mutano di volta in volta, a seconda del livello sociale degli ospiti o del loro grado di confidenza con la famiglia, o del tipo di evento o circostanza».²⁰ Nonostante che nel corso del secolo XVII aumentino le occasioni e dunque il consumo della musica,²¹ a ciò

¹⁴ Il 13 giugno 1613, in occasione della visita della moglie dell'ambasciatore lucchese e di altre gentildonne a Maria Maddalena d'Austria, che aveva da poco tempo dato alla luce il figlio Mattias, il Tinghi riporta ad esempio che si fece musica sia in camera (ove cantarono Vittoria Archilei e Francesca Caccini, mentre la granduchessa era a letto), sia nella prima anticamera, in cui «si fece musicha grande da messere Marcho Galliani [Marco da Gagliano] et da' suoi music» (*Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 23).

¹⁵ Si veda CHAUVINEAU 2003, p. 82; «quando una stanza è allargata, perde la sua funzione di camera per diventare un salone o una sala di attesa» (*ibidem*).

¹⁶ *Collezionismo mediceo e storia artistica, I* (2002) e *II* (2005).

¹⁷ È necessario ricordare inoltre come all'interno di Pitti convivessero diverse corti: oltre a quelle dei granduchi vi erano gli appartamenti dei principi e delle principesse, nonché quelli dei fratelli o di altri parenti stretti della famiglia. Era uso inoltre spostarsi in ale diverse a seconda delle stagioni: gli appartamenti invernali si trovavano nell'ala Nord del piano nobile, quelli estivi a piano terra, negli ambienti a sinistra dell'ingresso.

¹⁸ Ciò non è una caratteristica solo fiorentina. Nel corso del Seicento a Roma, fatta eccezione per la dimora di Cristina di Svezia, si verifica ad esempio lo stesso fenomeno; si veda MORELLI 2012.

¹⁹ MORELLI 2009, p. 26.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Torneremo su questo argomento nel cap. 2.

non corrisponde la creazione, a corte e nei palazzi delle famiglie aristocratiche, di stanze appositamente adibite alle esecuzioni musicali e alla sua fruizione.²² Mancando un luogo specifico per la musica, dunque anche per l'esecuzione delle "Nuove musiche" di nostro interesse, dobbiamo immaginare che queste vivessero adattandosi alla quotidianità e a piccoli spazi variabili e modificabili e che venissero destinate ad ambienti diversi a seconda delle singole occasioni: sale di udienza, anticamere, camere, camerini, stanzini, nonché cappelle private e oratorii. Si trattava il più delle volte di luoghi più riservati, ubicati all'interno del palazzo: tanto più si procedeva infatti verso il centro dell'edificio, tanto più si entrava nelle zone riservate, destinate solo al granduca e ai suoi familiari. Tale dimensione di segretezza recava implicitamente un carattere di preziosità; dunque una musica discreta e raffinata, che richiamava in parte, in quella dimensione di esclusività e di intensa espressione emotiva, la *musica secreta* (o *reservata*) del secondo Cinquecento.²³

Come emerge dai documenti, a corte cantavano in camera virtuosi quali Francesca Caccini,²⁴ Marco da Gagliano,²⁵ Adriana Basile e la sorella²⁶, Girolamo Frescobaldi.²⁷ Talvolta tali documenti parlano solo vagamente di «stanza» o «stanze», ma è possibile ipotizzare che si trattasse o della camera o di luoghi più in disparte e riservati;²⁸ Leopoldo de' Medici in una lettera a Mattias riferisce ad esempio di «festini ritirati» con quattro o cinque Dame in cui si gioca e si canta,²⁹ probabilmente avvenuti in luoghi di piccole dimensioni. In ogni caso, era chiara la distinzione tra camera e sala come luoghi diversi in cui fruire dello spettacolo.³⁰ Non sappiamo con che frequenza i granduchi si dilettaessero di musica in camera: se, come vedremo, vi erano

²² A Pitti la *Sala della Musica*, destinata agli intrattenimenti musicali e oggi facente parte della Galleria Palatina, sarà infatti un'acquisizione solo ottocentesca.

²³ Si veda qui il cap. 2.

²⁴ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 23, 40, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 70, 71, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87; *Documenti, Lettere*, nn. 32, 33. Le esibizioni musicali cameristiche della Caccini degli anni 1607-1627 vengono riassunte in CUSICK 2009, pp. 284-293.

²⁵ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 23, 54. In un caso Gagliano riferisce di aver lasciato lo spartito del *Lamento di Arianna* in camera del granduca (*Documenti, Lettere*, n. 6).

²⁶ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 38, 39, 55, 56; *Documenti, Lettere*, nn. 20, 21, 29.

²⁷ *Documenti, Lettere*, nn. 35, 40, 41, 42.

²⁸ *Documenti, Lettere*, nn. 1, 20, 30, 33, 44, 79, 81.

²⁹ *Documenti, Lettere*, n. 60.

³⁰ *Documenti, Lettere*, n. 41.

delle occasioni specifiche in cui venivano richiesti intrattenimenti in camera (come la visita di un personaggio illustre, una malattia prolungata, il periodo del puerperio per la granduchessa, ecc.), la musica da camera, strumentale ma soprattutto vocale, rappresentava un diletto della quotidianità, in particolare la sera dopo il pasto, o ancora in occasione del maltempo: uno dei «trattenimenti» o «ricreazioni», come venivano spesso definiti, accanto al gioco a carte (in particolare il picchetto, il cocconetto e la rovescina) e alle «commedie all'improvviso», che poteva tenersi dunque anche più volte alla settimana.³¹

Le stanze del granduca non erano però gli unici luoghi appartati ove i musicisti si esibivano. Una lettera di Mario Guiducci a Michelangelo Buonarroti il Giovane testimonia ad esempio che Francesca Caccini lavorò anche nelle residenze papali romane: nel 1624 la virtuosa cantò in camera di Papa Urbano VIII davanti alla presenza di pochi, proponendo un repertorio spirituale sia in lingua latina sia in volgare.³²

Come avremo modo di osservare, il cambiamento dei luoghi della musica cui sopra abbiamo accennato era strettamente connesso al diverso significato simbolico della musica stessa: se nel Cinquecento, e ben lo asserisce Baldassare Castiglione, il fine del far musica era il solo diletto ricreativo privato (musica legata al cosiddetto «mecenatismo umanistico»),³³ nel secolo XVII poter fare della musica, ma soprattutto fruirne, avendo a disposizione i musicisti più prestigiosi, nonché disporre nelle proprie stanze di preziosi strumenti musicali e poter utilizzare luoghi di volta in volta diversi a seconda delle singole esigenze, rappresentavano una vera e propria esplicitazione di potere e un beneficio di immagine per la famiglia granducale. I protocolli e i rituali d'etichetta che caratterizzavano la società di corte del Seicento ben si applicavano infatti anche a questo nuovo sistema semantico inerente l'ambito musicale.³⁴

³¹ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 10, 13, 48, 50, 51, 52; *Documenti, Lettere*, nn. 20, 40, 41, 42, 47, 79, 81.

³² *Documenti, Lettere*, n. 32.

³³ *La musica e il mondo* 1993, pp. 9-43.

³⁴ Sull'etichetta e i cerimoniali della corte medicea si vedano FANTONI 1994a e 1994b e TOFANI 2003.

Le caratteristiche di adattabilità e di modificabilità tipiche dei luoghi della musica in questi decenni erano proprie anche di molti strumenti musicali appartenenti ai granduchi e conservati a corte. Fin dal primo inventario di Palazzo Pitti del 1587 è evidente infatti come fossero qui presenti in quantità numerosa:³⁵ oltre a essere oggetti finemente decorati che, come abbiamo ricordato, avevano anche una ricaduta in termini estetici, si trattava spesso di strumenti non eccessivamente ingombranti, velocemente trasportabili da una parte all'altra della reggia e facilmente accordabili.³⁶ Ciò conferma che la musica non ufficiale e svincolata da particolari esigenze di spazio (ovvero non legata al teatro e al ballo), tra cui proprio le musiche a una o più voci e basso continuo, viveva in modo itinerante, ovvero in luoghi che mutavano a seconda delle singole occasioni.

Talvolta poteva accadere anche che uno strumento musicale si trovasse stabilmente a corte ma appartenesse a un musicista. In una lettera del luglio 1637 indirizzata a Michelangelo Buonarroti il Giovane, ad esempio, Francesca Caccini chiede se la sua spinetta si trovi in camera del principe Leopoldo, desiderando sapere se quest'ultimo è intenzionato a comprarla oppure no; in caso di risposta negativa, la Caccini chiede che l'oggetto le venga restituito perché lo possa dare ad altri.³⁷

È bene ricordare in ogni caso che non tutti gli strumenti descritti negli inventari erano destinati a essere suonati: il loro possesso era infatti spesso connesso al collezionismo e rappresentava uno degli elementi di esibizione e di visibilità del granduca.³⁸ Come hanno dimostrato Marco De Pasquale e Giuliana Montanari, a Firenze fino al 1553 gli unici strumenti musicali registrati negli inventari erano i corni e solo da quella data in poi compaiono clavicembali, claviorgani, organi, arpe e timpani.³⁹ L'acquisto di questo tipo di oggetti aumentò poi negli anni '60 e '70 del Cinquecento, in particolare con Ferdinando I, che accumulò numerosi strumenti a corte, molti dei quali portati

³⁵ DE PASQUALE-MONTANARI 2001, p. 72.

³⁶ Gli inventari riportano infatti la posizione di uno strumento nel momento in cui vengono redatti, ma ciò non significa che tali oggetti non venissero spostati, anche all'esterno.

³⁷ *Documenti, Lettere*, n. 51.

³⁸ Sul collezionismo artistico mediceo dal 1540 al 1675 si vedano i quattro volumi *Collezionismo mediceo e storia artistica* 2002-2011; sul collezionismo musicale cfr. CHIARINI 2001.

³⁹ DE PASQUALE-MONTANARI 2001, p. 70.

a Firenze dopo il 1587, in seguito alla sua esperienza a Roma in veste di Cardinale (1562-1587).⁴⁰ Va notato che il maggior numero di strumenti (circa 200 capi) è attestato intorno al 1620,⁴¹ ovvero negli anni in cui più era in voga proprio la moda delle “Nuove musiche”. I più nominati nei documenti sono cembalo, gravicembalo, spinetta, chitarrone e arpa.⁴² Sulla base di documenti amministrativi e contabili oggi conservati presso l’Archivio di Stato di Firenze (*Guardaroba medicea*),⁴³ spesso redatti dal depositario generale Cosimo del Sera, Giuliana Montanari ha inoltre ricostruito le vicende degli strumenti a tastiera con più di dodici tasti per ottava che durante il secolo XVII formavano parte della collezione musicale granducale.⁴⁴ Le registrazioni sono spesso brevi e prive di particolari costruttivi, ma forniscono notizie sia su questi stessi oggetti sia sulle persone che li utilizzavano.⁴⁵ Intorno agli strumenti enarmonici, che venivano utilizzati anche per le esecuzioni delle “Nuove musiche”, ruotarono musicisti, costruttori e personaggi di corte: tra questi compare più volte il nome di Domenico Anglesi. Compositore e musicista nativo di Milano, Anglesi divenne musicista di corte a Firenze dal marzo 1639 e pubblicò un unico ma assai interessante libro di *Arie* per voce sola e basso continuo nel 1635, dedicato al Duca Salviati, per i tipi di Giovanni Battista Landini.

Quanto agli esecutori delle “Nuove musiche”, è noto come per i Medici lavorasse stabilmente – nella stessa corte o, per conto di questa, in teatri e istituzioni religiose – un vasto numero di *musicisti*, come venivano chiamati nei

⁴⁰ Da Roma arrivò anche Emilio de’ Cavalieri, che divenne sovrintendente di tutti i musicisti e gli artisti di corte. In questi anni si ha ad esempio la prima notizia che documenta l’uso a Firenze del chitarrone (elaborato su modello dell’antica *kythara*), durante i festeggiamenti del 1589 per le nozze tra Ferdinando e Cristina di Lorena.

⁴¹ DE PASQUALE-MONTANARI 2001, p. 74.

⁴² *Documenti, Lettere*, nn. 3, 22, 35, 78, 79. In altri casi si fa riferimento solo a uno strumento (o «instrumento»): *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 21, 25, 32, 55; *Documenti, Lettere*, nn. 13, 40, 41, 51.

⁴³ Il fondo *Guardaroba medicea*, costituito da oltre 1700 pezzi e nato come amministrazione dei beni mobili della famiglia (il documento più antico presente registra dati a partire dagli anni Ottanta del Quattrocento, dunque quando i Medici risiedevano ancora nel palazzo di Via Larga), acquisì sempre più importanza con l’istituzione del granducato. L’ufficio aveva il compito di amministrare i beni mobili della famiglia Medici (oggettistica d’uso, oggetti d’arte, arredamento del palazzo, nelle ville e nelle gallerie), ma anche di organizzare feste o altri eventi particolari, nonché opere teatrali e spettacoli. Cfr. *La Guardaroba medicea* 1997.

⁴⁴ MONTANARI 2008.

⁴⁵ Sappiamo che la custodia e la conservazione di tutti gli strumenti musicali di proprietà granducale erano affidati al guardaroba della musica, mansione che risulta istituita dal 1 settembre 1588; a tale funzionario spettava inoltre il compito di redigere gli inventari e di annotare ogni spostamento o prestito degli strumenti e di ogni oggetto avesse a che fare con la musica (DE PASQUALE-MONTANARI 2001, p. 74).

registri di pagamento dell'epoca: tale termine includeva suonatori, maestri di canto, cantanti e maestri di cappella. Diversamente da quanto avveniva nei confronti di altri artisti che i granduchi stipendiavano solo per determinate occasioni e commissioni, dal momento che l'attività musicale necessitava di un organico sempre a disposizione, i Medici possedevano un corpo permanente di musicisti (sia strumentisti sia cantanti) a loro servizio. Con Cosimo I e Francesco I i *musici* pagati arrivarono a un massimo di venti; nel 1588 Ferdinando I, forse dietro consiglio di de' Cavalieri, decise di ampliare l'organico degli artisti di corte, dunque anche dei musicisti.⁴⁶ Sappiamo che a quell'altezza temporale la corte pagava quindici cantanti e tredici strumentisti; aveva inoltre gruppi specializzati come il *Concerto di donne* di Giulio Caccini (su modello di quello ferrarese, composto dalla moglie, dalle figlie Francesca e Settimia e da alcune allieve), il *Concerto de' castrati* (un trio di due castrati, Giovanni Boccherini e Fabio Fabbri, e un direttore-accompagnatore, il cui ruolo per un periodo fu svolto da Peri),⁴⁷ e i Franciosini, un'*ensemble* di soli fiati, musicisti che provenivano dallo Spedale degli Innocenti (l'orfanotrofio di Ss. Annunziata).⁴⁸ Ciò non significa che non vi fossero altri musicisti: non tutti quelli attivi a corte risultano infatti nelle liste di pagamento dei *musici*, e i nomi di alcuni compaiono in registri diversi.⁴⁹ Le competenze di un *musicista* abbracciavano spesso molteplici attività, tra cui quelle di didatta e di cantante in grado di suonare una vasta varietà di strumenti:⁵⁰ tale versatilità (molto diffusa soprattutto tra le donne) fu importante non tanto e non solo per gli allestimenti degli spettacoli previsti per i più importanti eventi cortigiani (per i

⁴⁶ La lista dei *musici* di corte pagati sotto i diversi granducati si può leggere in KIRKENDALE 1993, p. 59 e sgg.

⁴⁷ Il *Concerto de' castrati* faceva musica da camera e, in alcune occasioni, si esibiva anche in contesti teatrali.

⁴⁸ Quest'*ensemble*, formata tra il 1586 e il 1593 dal cornettista di corte Bernardo Pagani (detto *il Franciosino*), comprendeva cornetti e tromboni, sebbene i suoi membri suonassero diversi strumenti; i Franciosini furono attivi a corte fino al 1656.

⁴⁹ Ad esempio il pagamento dell'aretino Francesco Rasi è presente tra i «diversi provisionati signori di cappa corte et veste lunghe», la stessa categoria in cui trovano posto Emilio de' Cavalieri, Ferdinando Saracinelli e Battista Guarini, e in generale personaggi di rango sociale più elevato. Anche le musiciste donne rientravano in altre liste di pagamenti: la lista dei *musici* è costituita infatti per la maggior parte da uomini; le poche virtuose incluse sono spesso quelle sposate o imparentate con un musicista di corte.

⁵⁰ Ne sono un esempio Jacopo Peri (tenore, suonatore di organo, liuto, «buonaccordo», ovvero clavicembalo, e forse chitarrone), e Francesca Caccini (virtuosa di canto e suonatrice di liuto, tiorba, strumenti a tastiera, chitarra, arpa e strumenti a corda, oltre che didatta e compositrice).

quali gli artisti mettevano in atto un metodo di lavoro collettivo, suddividendosi i compiti a seconda delle diverse specializzazioni), quanto per le mansioni private che i singoli musicisti svolgevano per il granduca o la granduchessa, tra cui proprio l'esecuzione di brani in stile recitativo. Oltre ai *musici* stabilmente a servizio della corte, vi erano poi quelli chiamati saltuariamente, da altri luoghi del granducato o da altre corti, in occasione degli eventi più importanti.⁵¹ Quelli fissi dovevano provvedere a una o più esecuzioni giorno per giorno, ma è necessario ricordare che gran parte del repertorio faceva parte di un bagaglio mnemonico che ogni musicista portava con sé; grande spazio era lasciato inoltre alla prassi improvvisativa, che fu di particolare importanza, come vedremo, nella prassi esecutiva delle musiche oggetto del nostro studio.

1.2 Residenze mediche extraurbane

Palazzo Pitti non fu però l'unica residenza dei granduchi. Le quattordici lunette decorative che Giusto Utens dipinse nel 1599, su richiesta di Ferdinando I, per la sala grande della villa di Artimino, ci forniscono l'immagine di tutte le ville e le fattorie di proprietà medicea alla fine del secolo XVI. Seguendo le diverse stagioni, e dunque l'andamento della cacciagione (silvestre o palustre), il granduca si spostava avendo come stazioni di riposo le numerose ville in suo possesso; altre dimore erano invece adibite a soste di durata maggiore. Con lui si muoveva tutto l'apparato di corte (un ingente numero di persone, di cavalli e di oggetti) e i contatti con la vita ufficiale del governo venivano mantenuti mediante una fitta e continua corrispondenza tra i segretari della corte, che seguivano il granduca, e quelli di governo, che rimanevano in città. Anche i diari di corte (si vedano in primo luogo i *Diari* di Cesare Tinghi) testimoniano di questi spostamenti stagionali. È proprio dai resoconti diaristici e dalle lettere che emerge come la musica vivesse spesso

⁵¹ Per gli intermedi fiorentini dell'ottobre 1608, ad esempio, in occasione delle nozze tra Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria, vennero pagati trentasei cantanti, venti strumentisti e quindici danzatori. Tra i cantanti erano inclusi due virtuosi romani, il soprano Ippolita Recupito e il basso Melchior Palantrotti il quale, a servizio del Cardinal Montalto, si era già esibito a Firenze nell'*Euridice* del 1600 (si veda CARTER 1983).

anche nelle stanze delle ville extraurbane, di solito più spoglie e arredate solo in occasione dell'arrivo del granduca, ma ugualmente funzionali al suo diletto. Grazie alla corrispondenza conosciamo inoltre il fitto sistema reticolare dei trasferimenti (via terra o fluviale) da una residenza medicea all'altra: nel periodo estivo (da inizio estate fino all'autunno) la corte prediligeva le zone fresche di Pratolino, Cafaggiolo e Trebbio; terminata la caccia si muoveva a nord o a ovest, nella zona della riserva privata di caccia del granduca che comprendeva le ville di Poggio a Caiano, Artimino, La Magia, l'Ambrogiana, Cerreto Guidi e Montevettolini. I luoghi marittimi, poiché caratterizzati da un clima più mite, venivano generalmente scelti invece per la stagione invernale e per la Pasqua, anche per curare più agevolmente gli interessi relativi al commercio marittimo: si trattava delle residenze di Pisa (la città in cui i Medici si trasferivano per i periodi più lunghi), Colle Salvetti, Livorno e della Villa di Serravezza.⁵² Quindi il granduca faceva ritorno nuovamente a Firenze fermandosi alla villa Ambrogiana fino alla tarda primavera; talvolta in luglio la corte soggiornava anche ad Artimino, villa che in generale, per la sua posizione strategica, costituiva un punto di appoggio e di sosta utilizzato in svariate occasioni.⁵³ Nei documenti non vengono citati gli spostamenti alle vicine ville di famiglia (Villa della Petraia e Villa di Castello), che potevano essere facilmente raggiunte e frequentate anche solo per una giornata. Non si facevano invece della Villa di Careggi (ormai in degrado e poco frequentata) né di quelle di Lappoggi e Marignolle, che rappresentavano un possedimento di don Antonio de' Medici, figlio di Francesco I e Bianca Cappello, e che non erano residenze della famiglia granducale. A Firenze vi erano infine sedi di corti satelliti (non rappresentate da Utens), anch'esse luogo di spettacolo e di musica: il casino mediceo di San Marco⁵⁴ e soprattutto, come vedremo in

⁵² Sui trasferimenti della corte a Pisa negli anni di governo da Ferdinando I a Cosimo III e sulle motivazioni soprattutto economiche per cui questo avveniva si veda MAZZEI 1991.

⁵³ Dalla sua posizione nelle lunette di Utens è inoltre evidente come la Villa di Artimino avesse anche un valore simbolico, poiché si trovava nel cuore dei possedimenti medicei, assumendo perciò il ruolo di anello di congiunzione tra le ville e le due vallate.

⁵⁴ Il Casino di San Marco (ovvero una 'villa' di città, circondata da un ampio giardino e caratterizzata dal piano nobile al pian terreno invece che al primo piano) è un edificio che attualmente si sviluppa con un lungo fronte su via Cavour; si tratta di un palazzo che Francesco I affidò all'architetto Bernardo Buontalenti (1568 -1574), col fine di farlo diventare un luogo di studio, e che venne terminato di costruire nel 1574. Alla morte di Francesco, dopo aver ospitato per un breve periodo

seguito, la Villa del Poggio Imperiale, appena fuori il colle di Porta Romana: residenza di Maria Maddalena d’Austria, moglie di Cosimo II,⁵⁵ quest’ultima fu la sede di molte rappresentazioni spirituali, oltre che dell’esecuzione di musiche spirituali a voce sola e continuo, alcune delle quali appositamente composte in onore di Santa Maria Maddalena, cui la granduchessa era molto devota. Ricordiamo infine Villa Medici a Fiesole, una delle più antiche costruzioni appartenute alla famiglia granducale, edificata negli anni ’50 del Quattrocento.⁵⁶

Quanto alle differenze tra ville extraurbane e palazzo di città a inizio Seicento, si trattava probabilmente di una distinzione che concerneva non tanto gli edifici e le piante di per sé (che spesso non presentavano enormi differenze), né gli arredi e le decorazioni interne; al contrario della villa extraurbana così come intesa nel Rinascimento, l’elemento discriminante non era rappresentato neanche dalla presenza del giardino, luogo dell’*otium* tipico del vivere in villa rinascimentale.⁵⁷ I contesti ameni (agresti o marittimi), nonché la presenza di cortili interni e di sontuosi parchi, davano luogo più facilmente, nei mesi estivi, a esecuzioni musicali all’aria aperta: ciò, come è noto, avveniva anche a Firenze, negli spazi esterni di Palazzo Pitti, in particolare nel cortile di Pitti e nel Giardino di Boboli, sedi di rappresentazioni sceniche e di numerose altre attività spettacolari nel corso di tutto il Seicento,

l’Opificio delle Pietre Dure, il Casino divenne, dal 1597, la residenza del nipote Don Antonio (la proprietà gli venne ceduta in cambio della rinuncia ai diritti dinastici), nonché la sede delle sue numerose passioni, tra cui il teatro e la musica. Al suo interno Don Antonio fece infatti allestire un teatro che, come testimoniano i *Diari* del Tinghi, divenne un luogo in cui illustri ospiti assistettero a importanti rappresentazioni. Ebbe inoltre al suo servizio validi musicisti e cantanti, tra i quali Giovanni Gualberto Magli, e si cimentò in prima persona con gli studi musicali e con la chitarra. Su questi aspetti si veda la tesi di laurea CASINI 1995.

⁵⁵ Sulle residenze medicee extraurbane si veda *Le ville medicee in Toscana* 2015; su quelle raffigurate da Utens cfr. MIGNALI 1980. Sulla Villa del Poggio Imperiale (e relativa bibliografia) torneremo qui nel cap. 4. Per gli inventari seicenteschi del Casino di San Marco, di Villa di Castello, Villa di Lappoggi, Villa Medici, Villa di Artimino e Villa del Poggio Imperiale si vedano *Collezionismo mediceo e storia artistica, I* (2002), *II* (2005) e *III* (2007); per quelli di Villa di Mezzomonte e di Villa di Poggio a Caiano si rimanda invece ai file .pdf pubblicati online rispettivamente a gennaio 2010 e maggio 2010 e accessibili alla pagina <www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo-inventari.html>. Il fatto che gli inventari (sia medicei sia di altre nobili famiglie fiorentine) siano la maggior parte delle volte pubblicati solo parzialmente, recando soltanto le informazioni circa le quadre e gli oggetti d’arte considerati più degni di nota (ed escludendo, quindi, qualsiasi oggetto musicale) non rende possibile a oggi avere notizie certe circa l’eventuale presenza di strumenti musicali presso le suddette ville.

⁵⁶ La storia di questa villa e del suo aspetto primo rinascimentale è stata trattata in MAZZINI-MARTINI 2004.

⁵⁷ Su questo tema si vedano VARESE 2004 e VESCOVO 2004.

o ancora nell'area esterna della Villa di Pratolino, nella splendida cornice dell'immenso giardino e dei numerosi ingegni idraulici che lo caratterizzava.⁵⁸ Tra gli eventi musicali che si tenevano all'aria aperta (nei cortili, ma anche per le strade della città) – in particolare nella seconda metà del secolo – si ricordano le *serenate*, cantate drammatiche rappresentate durante la sera con l'ausilio di illuminazioni; anche il Tinghi fa memoria di alcune di queste.⁵⁹ Nonostante ciò, la diversità tra le residenze fuori porta e la corte era rappresentata piuttosto dal differente *status* di cui godevano questi luoghi: rispetto al Quattro e Cinquecento, le ville extraurbane non erano infatti più concepite esclusivamente come luoghi di villeggiatura in cui rifugiarsi per distaccarsi dalla quotidianità e per esercitare pratiche dilettevoli ed edificanti.⁶⁰ Se è vero infatti che tali ville venivano utilizzate dal granduca come dimore per le mezze stagioni e come luoghi di svago (in particolare per la caccia), come emerge dalla corrispondenza queste non rappresentavano però luoghi in cui costui abbandonava le sue attività politiche e diplomatiche; oltre al divertimento, queste servivano soprattutto per occasioni autocelebrative e di rappresentanza, ovvero per ricevere i personaggi illustri di passaggio e per mostrare loro i vasti possedimenti terrieri. Servendoci nuovamente di quanto affermato da Arnaldo Morelli, «neppure le villeggiature dunque erano immuni da risvolti politici»; dall'inizio del secolo XVII la residenza extraurbana cessò di essere infatti un semplice luogo ameno e meditativo, per divenire sempre maggiormente «luogo di rappresentanza, di svaghi e di intrattenimenti delle famiglie».⁶¹ Come comprovano lettere e registri riguardanti i pagamenti affettuati per il trasporto di strumenti e per i *musicisti* fissi che seguivano la famiglia, la musica abitava anche questi luoghi, al pari di quelli di Pitti, tanto in occasione di visite di ospiti importanti quanto come momenti di svago del granduca.

⁵⁸ Sulla storia di questo giardino si veda PUCCI 2016, pp. 379-419.

⁵⁹ Cfr. *Diari di Cesare Tinghi*, I, c. 233v. Filippo Vitali racchiude ad esempio una serenata a sei voci (*Bella Dea che tra le selve*) nel suo libro di musiche del 1617 (VITALI 1617). Sulla serenata in età seicentesca si veda CATSALIS 2004 e i saggi raccolti in *La serenata tra Seicento e Settecento* 2007.

⁶⁰ Sulle pratiche della musica in villa in epoca rinascimentale si rimanda a BESUTTI 2004.

⁶¹ MORELLI 2002, p. 42.

Un esempio di presenza di musica (e di due note cantanti) in villa suburbana è rappresentato dall'attività di Francesca Caccini e dalla figlia Margherita (1622-1689): nei periodi in cui Cristina di Lorena dimorava presso la Villa di Castello, le due donne intrattenevano la granduchessa cantando per lei (specialmente quando era malata e trascorreva il suo tempo a letto), o prendendo parte col canto a esibizioni spettacolari domestiche e a commedie

1.3 Residenze di nobili famiglie

Come ha dimostrato recentemente Elisa Goudriaan, tra il 1600 e il 1660 la vita culturale (inclusa dunque quella spettacolare) fiorentina non era legata esclusivamente agli esponenti della famiglia Medici né dipendeva totalmente da costoro. Molti membri del patriziato fiorentino, che spesso ricoprivano incarichi quali funzionari di Stato, ambasciatori e senatori del governo, collaborarono infatti in maniera sostanziale con la vita spettacolare tanto della corte quanto in generale della città, contribuendo ad arricchire il clima culturale di Firenze.⁶²

Vari documenti relativi al casato mediceo attestano inoltre attività spettacolari e musicali che si svolgevano all'interno delle residenze private delle nobili famiglie ruotanti attorno ai granduchi.⁶³ Tra le principali incontriamo quelle dei Corsi, Guicciardini, Rinuccini, Rucellai, Riccardi, in alcune delle quali (si pensi in primo luogo alla famiglia Corsi) era presente una tradizione e una continuità di attività musicali già dal Cinquecento.⁶⁴ Sebbene la musica rappresentasse una delle componenti più importanti della cultura di molti

⁶² Si veda GOUDRIAAN 2015. Goudriaan dimostra che il ruolo più rilevante fu quello ricoperto dagli ambasciatori medicei, come emerge dai carteggi di Giovanni Niccolini (1544-1611) e di Piero Guicciardini (1569-1626), oggetto dell'indagine della studiosa olandese.

⁶³ Come ha sottolineato Donatella Pegazzano, a partire dalla fine del Cinquecento «i patrizi fiorentini diventano cortigiani del principe e soprattutto coloro che riusciranno a legarsi ai signori medicei, grazie ai più svariati incarichi svolti presso la corte, manifesteranno in alto grado l'adeguamento ai costumi, ai gusti estetici ed artistici scaturiti dalla casa dominante» (PEGAZZANO 2010, p. 7). Sul rapporto tra il patriziato e la dinastia medicea nel periodo tardo rinascimentale si vedano gli studi di Furio Diaz (in particolare DIAZ 1980) e BIZZOCCHI 1994; molta bibliografia su queste tematiche è citata in CONTINI 1997.

⁶⁴ Sulla committenza e il collezionismo della famiglia Corsi si vedano CARTER 1991 e soprattutto i recenti contributi PEGAZZANO 2009 e 2010, e ancora *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze* 2015, pp. 69-124.

patrizi fiorentini, essendo da tempo una disciplina fondamentale nell'educazione del gentiluomo, e nonostante che anche queste famiglie, proprio come i Medici, disponessero di strumenti musicali all'interno delle loro case (e delle loro collezioni), la presenza di una tradizione musicale non costituiva un elemento comune alla maggior parte di queste.

In modo diverso da quanto è avvenuto per l'ambiente romano, relativamente al quale molti studiosi hanno indagato circa l'esecuzione di musiche (in particolare di cantate, a partire dal secondo quarto del Seicento) nelle dimore private delle famiglie aristocratiche,⁶⁵ nessuno fino a questo momento si è soffermato sui luoghi dedicati alla musica nei palazzi delle nobili famiglie fiorentine nel corso del secolo XVII.⁶⁶ Ciò è dovuto innanzitutto alla diversa situazione politica che caratterizzava le due città: essendo infatti assente a Roma una corte, le singole famiglie aristocratiche costituivano di fatto tante piccole corti, i cui archivi sono stati oggi in gran parte spogliati. A Firenze, l'attenzione è stata invece prima di tutto rivolta all'ingente mole di documenti medicei e alle altrettante numerose notizie relative alla spettacolarità di corte ivi presenti; solo secondaria è stata pertanto l'attenzione rivolta a questa dimensione presso altre famiglie.

Servendosi in questa sede esclusivamente di carte medicee, tra le esecuzioni spettacolari e musicali documentate presso alcune nobili abitazioni troviamo ad esempio quelle avvenute presso il Palazzo Della Gherardesca in Borgo Pinti,⁶⁷ ove risiedeva Ugo Rinaldi:⁶⁸ come ricordano i *Diari* del Tinghi, il

⁶⁵ Oltre al noto e fondamentale contributo *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio* 1994, si ricordano gli studi sulle famiglie romane dei Barberini, Borghese, del Monte, Ludoviti, Mattei, Montalto, Orsini a opera dei musicologi Bianca Maria Antolini, James Chater, John Walter Hill, Frederick Hammond, Valerio Morucci, Margaret Murata, Arnaldo Morelli, Franco Piperno. Silvia Bruno ha proposto in più occasioni un approccio interdisciplinare tra arte e musica-teatro in ambiente romano (BRUNO 2005 e 2008).

⁶⁶ Tra i pochi studi si ricorda il già citato PEGAZZANO 2010.

⁶⁷ Si tratta dell'attuale Via Giusti, oggi sede del Museo di Storia Naturale di Firenze.

⁶⁸ Il grande palazzo (e il relativo parco di 4,5 ettari) si trova a Firenze nell'attuale Borgo Pinti, 99. Fu eretto su progetto di Giuliano da Sangallo sugli ampi terreni posseduti dall'Ospedale degli Innocenti, acquistati nel 1473 da Bartolomeo Scala, cancelliere della Repubblica sotto Lorenzo il Magnifico, diplomatico e colto umanista. Nel 1585, per volontà di Giulio Scala, nipote di Bartolomeo, l'edificio passò ai Medici, nella persona del Cardinale Alessandro (futuro papa col nome di Leone X); quindi, nel 1606, fu ereditato dalla sorella Costanza, vedova di Ugo Della Gherardesca. Il figlio di Costanza, Simone, ne divenne proprietario alla morte della madre e i Della Gherardesca lo mantennero per tre secoli, arricchendolo di opere e compiendo diverse modifiche strutturali. Dopo numerosi passaggi di proprietà avvenuti a partire dalla fine dell'Ottocento (tra cui quello, dal 1883 al 1885, a Ismail Pascià, ex viceré d'Egitto, con l'intento non riuscito di trasferire qui il suo *harem*), il palazzo ha subito un

24 ottobre del 1610 si tenne in un'altra residenza Rinaldi, quella di via Larga, «un festino di ballare dalle ore 22 perfino alle 24 ore», cui presero parte i granduchi, don Francesco de' Medici e Paolo Giordano Orsini. In quelle stesse mura venne poi rappresentata, in occasione del carnevale del 1616, l'*Aminta* di Torquato Tasso, i cui cinque intermedi (*Orfeo dolente*)⁶⁹ furono composti dal fiorentino Domenico Belli: il musicista era legato, oltre che alla corte, proprio al mecenatismo di Ugo Rinaldi, la cui casa di Borgo Pinti, come testimonia lo stesso Belli nella dedica all'*Orfeo dolente*, aveva spesso accolto esecuzioni musicali:

Il debito di devotione, che porto a V.S. molto illustre arricchito dalle continue gratie, e favori, con li quali mi ha sempre honorato, et il gusto accompagnato dall'intelligentia che ella tiene della Musica, e non piccol testimonio ne fanno molti concerti, che l'anni addietro s'è diletato in publico far sentire, per se stessi sono stati bastanti a lasciarmi pigliar ardire sì di mandare alle stampe queste mie Musiche, come anco di aggrandirle com lo splendore del suo nome assicurandomi che spinte dalla dolce aura di quello, gratissime sieno per comparire al theatro del Mondo, per durarvi col capital della Gloria.

Fu ancora Belli a comporre le musiche, oggi perdute, per la favola marittima *Andromeda*, i sei intermedi su testo di Jacopo Cicognini che intervallavano una non identificata pastorale recitata nel marzo 1618 nel medesimo palazzo dagli accademici Storditi, in occasione della visita dell'Arciduca Leopoldo d'Austria: serata, quest'ultima, in cui intervennero anche i granduchi, nonché altre famiglie del patriziato fiorentino.⁷⁰ Ancora in casa Rinaldi si tenne, durante il carnevale del febbraio 1623, la festa d'armi e di ballo *Le fonti d'Ardenna*, su testo di Andrea Salvadori e musiche (oggi perdute) di Marco da Gagliano.⁷¹ Non sappiamo con precisione dove si svolgessero

radicale restauro in occasione dell'apertura (giugno 2008) di un hotel di lusso della catena *Four Seasons*, che tutt'oggi ospita. Sulla storia dell'edificio dall'antichità a oggi si vedano GINORI LISCI 1972, I, pp. 529-536, PELLECCIA 1989 e i due recenti testi, a cura di Marco Ferri, *Palazzo Scala-Della Gherardesca* 2010 e *Una Dimora Storica* 2011.

⁶⁹ Il titolo che compare sulla stampa è *Orfeo dolente. Musica di D. B. Diviso in cinque Intermezzi con li quali il Signor Ugo Rinaldi ha rappresentato l'Aminta, favola boschereccia del Sig. Torquato Tasso*. All'altezza delle messe in scena di *Aminta / Orfeo dolente* (ma anche dell'*Andromeda* di Cicognini pochi anni dopo, nel 1618) il proprietario del palazzo era Simone Maria Della Gherardesca (1588-1646), Conte, Cavaliere e gran Cancelliere dei Cavalieri di Santo Stefano, oltre che gentiluomo di camera del granduca Cosimo II. Cfr. MECATTI 1754, I, p. 177.

⁷⁰ *Documenti, Lettere*, nn. 27, 28. Sugli eventi spettacolari organizzati per la visita dell'Arciduca Leopoldo d'Austria e sui luoghi in cui essi si svolsero si veda MAMONE-PAGNINI 2013.

⁷¹ *Le fonti d'Ardenna festa d'arme, e di ballo fatta in Firenze da dodici signori Accademici Rugginosi il carnevale dell'anno 1623. Nel principato del sig. Alessandro del Nero. Invenzione del sig. Andrea Salvadori. Dedicato al duca*

queste rappresentazioni, se il palazzo disponesse cioè di un teatro interno o di un salone adibito per l'occasione a luogo di spettacolo; se l'edificio accolse questo tipo di rappresentazioni e vide tra i suoi ospiti nomi di importanti compositori di brani nel nuovo stile, è assai probabile che nelle sue stanze si tenessero anche esecuzioni di musiche in stile recitativo, proprio come a corte.

Un nome che ricorre molto frequentemente, tanto negli epistolari medicei quanto nelle notizie concernenti l'attività spettacolare di corte, è quello di Alessandro Del Nero (1568-1650), Barone di Porcigliano. Appartenente alla nobile famiglia dei Del Nero da tempo legata ai Medici,⁷² nipote del Cardinale Francesco Maria del Monte, Alessandro fu un personaggio importante nell'ambiente sia politico sia cortigiano della prima metà Seicento: fece parte infatti di alcuni dei principali organi di governo cittadini quali il Consiglio dei Duecento e il Senato dei Quarantotto, e ricoprì diverse importanti cariche per i Medici, tra cui quelle di funzionario e diplomatico di corte.⁷³ Mecenate e committente di pittori quali Francesco Furini (cognato di Andrea Salvadori) e Stefano della Bella,⁷⁴ fu il dedicatario del libro di *Musiche a voce sola* di Domenico Visconti del 1616⁷⁵ e delle *Varie Musiche a 1-2 voci* (opera sesta) del

d'Urbino Federico Ubaldo della Rovere; il testo venne messo in scena da dodici accademici Rugginosi, tra i quali lo stesso padrone di casa, Ugo Rinaldi, nel ruolo di Alceste. Sullo spettacolo di Andrea Salvadori negli anni 1621-1628 si veda la tesi di laurea SARÀ 2001.

⁷² I Del Nero appartennero fin dal Trecento alle arti fiorentine e parteciparono alla vita pubblica della città, ma furono Francesco (1487-1563) e Agostino (1504-1576), intorno alla metà del Cinquecento, a consolidare la fortuna della loro famiglia. Francesco fu, tra l'altro, tesoriere generale di Clemente VII Medici, mentre Agostino fu prima tesoriere di Romagna, poi della Marca di Ancona e nel 1568 acquistò il feudo baronale di Porcigliano, nel territorio romano. Una volta tornato a Firenze e nominato senatore da Cosimo I, nel 1552 acquistò il palazzo che i Nasi avevano iniziato a costruire sulla piazza dei Mozzi, e ne continuò l'edificazione. Il figlio di Agostino, Tommaso, assunse poi la direzione della fabbrica e vi fondò l'Accademia degli Alterati, che si riuniva proprio in una *camera* del palazzo di piazza dei Mozzi, a piano terra. Furono però i fratelli di Tommaso, Nero (1548-1605) e Francesco (1552-1599, padre di Alessandro) a dare seguito alla famiglia. I Del Nero si estinsero nel 1816, determinando il passaggio ai Torrigiani: Ottavia di Giovan Battista Guadagni, infatti, che aveva sposato il vedovo Cerbone Filippo Del Nero († 1816), esponente della sua famiglia, passò l'eredità del patrimonio Del Nero ai figli del fratello Pietro, ormai Torrigiani.

⁷³ Alessandro di Francesco Del Nero nacque a Firenze l'8 agosto 1568 da Francesco di Agostino e Ottavia di Rinieri Del Monte. Si distinse in particolare come ambasciatore in due momenti: nel 1621 comunicò la morte di Cosimo II nelle città di Massa, Lucca, Genova e in Savoia; nel 1639, in occasione della nascita del figlio di Luigi XIII, il granduca Ferdinando II lo inviò come ambasciatore straordinario a Parigi per complimentarsi con i sovrani. Per altre notizie biografiche si rimanda alla voce di Diana Toccafondi, *Del Nero, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVIII, 1990, pp. 169-170 (disponibile online all'indirizzo <[www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-del-nero_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-del-nero_(Dizionario_Biografico)/>)).

⁷⁴ CATALUCCI 2014a, pp. 157-158.

⁷⁵ Dalle prime righe della dedicatoria emerge l'interesse di Del Nero per la musica: «Leggesi che il Grande Alessandro da Musicali Concerti sentiva colmarsi il petto di generosità e d'ardire, sì che in

1621 di Raffaello Rontani (musicista fiorentino, a quell'altezza temporale ormai trasferitosi in ambiente romano); il Del Nero fu anche uno dei protettori di Jacopo Peri: musicista, quest'ultimo, che frequentò abitualmente la casa del Barone («in casa del quale egli era domesticchissimo»)⁷⁶. Insieme a Giovanni de' Bardi, Alessandro Del Nero fu protettore della rappresentazione di Andrea Cicognini *La celeste guida*, su musiche di Giovanni Battista da Gagliano;⁷⁷ durante la sua vita partecipò inoltre a numerose feste a Firenze,⁷⁸ e rivestì ruoli in alcuni balli in maschera: il 21 dicembre 1628 risulta ad esempio tra i partecipanti a una delle quattro quadriglie di cavalieri che animarono gli intermedii di *Mercurio e Marte*, una fastosa opera-torneo con testi di Claudio Achillini e musiche di Claudio Monteverdi che andò in scena per l'inaugurazione del teatro Farnese di Parma avvenuta in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra il sedicenne Odoardo I Farnese e Margherita de' Medici, figlia dei granduchi di Toscana Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria.⁷⁹ Casa Del Nero fu inoltre in più occasioni sede di rappresentazioni musicali, balli e mascherate: la *Mascherata di Covielli* nel 1618,⁸⁰ la già citata festa *Le fonti d'Ardenna* nel 1623, e ancora la *Mascherata di vecchi innamorati*, ballo danzato e cantato dagli accademici Rugginosi nel 1627.⁸¹ In molte lettere medicee si parla inoltre di veglie di gioco, commedie, commedie all'improvviso, carnevali e generici «festini», come vengono chiamati, che furono ospitati nel salone situato al primo piano del palazzo dei Del Nero,⁸² e

virtù di essi con maggior felicità terminavua le fortissime imprese. V. S. Illustriss. rende anch'ella glorioso tal nome, e forse perché dalla Musica vengon più eccitati i suoi generosi pensieri, e però sommamente amatrice di sì nobile arte».

⁷⁶ CARTER – GOLDTWAITE 2013, p. 338.

⁷⁷ Si veda CANCEDDA – CASTELLI 2001, p. 45. Sul *patronage* musicale di Giovanni de' Bardi cfr. CARTER 2000b.

⁷⁸ Tra cui barriere e molte giostre del Saracino in cui «corse in cappa», come dimostrano i *Diari* del Tinghi.

⁷⁹ Per la descrizione di questo spettacolo, che vide tra i cantanti presenti anche Giulio Caccini, si veda DONATI 1817, pp. 73-79 (in particolare p. 76 per Alessandro Del Nero).

⁸⁰ *Mascherata di Covielli, ballo danzato nel Palazzo del Sig. Alessandro del Nero*, Zanobi Pignoni, Firenze, 1618.

⁸¹ *Mascherata di vecchi innamorati, ballo danzato e cantato dagli Accademici Rugginosi in casa de' Signori del Nero*, Pietro Cecconcelli, Firenze, 1627.

⁸² Sulle caratteristiche e gli arredi di questo salone si veda CATALUCCI 2014a, p. 156.

a cui parteciparono talvolta gli stessi granduchi;⁸³ in un caso si parla addirittura di alcune «barriere» che avrebbero avuto luogo in casa Del Nero.⁸⁴

Anche i *Diari* del Tinghi documentano numerose esecuzioni di musiche e commedie nelle stanze della residenza di Alessandro Del Nero e della moglie Maddalena.⁸⁵ Dagli studi fino a oggi effettuati sugli inventari della famiglia, di cui sono state trascritte soltanto le voci propriamente relative a oggetti artistici o a manufatti artisticamente interessanti, non è possibile attestare la presenza nel palazzo di strumenti musicali. Una testimonianza dell'interesse e del coinvolgimento di Alessandro Del Nero nell'attività spettacolare cittadina è data dal suo testamento, datato 31 gennaio 1650, nel quale raccomanda ai figli i suoi tanti abiti fatti cucire «con molta spesa» per feste e funzioni pubbliche, chiedendo che ne venga stilato poi un inventario.⁸⁶ Sappiamo ancora che insieme a uomini come Antonio Antinori, Giovanni Del Turco, Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi e altri, Alessandro fu tra i «principalissimi signori e gentil'huomini» dell'Accademia degli Elevati, fondata a Firenze nel giugno 1607 sotto la protezione del Cardinal Ferdinando Gonzaga.⁸⁷

Quanto all'ubicazione del palazzo, questo si trovava a Firenze nell'attuale piazza dei Mozzi.⁸⁸ In un'epistola del 1645⁸⁹ si fa riferimento inoltre a una conversazione di Dame che si tenne «in villa del Signor Alessandro Del Nero alla Quiete»: si tratta in questo caso di Villa La Quiete

⁸³ Tra questi, i balli che il Del Nero dette in onore delle sue nozze con Maddalena Bartoli nel novembre e dicembre 1603 (*Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 2, 3). Per gli altri esempi si vedano *Documenti, Lettere*, nn. 45, 46, 47, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65. Il più delle volte si parla della casa di Alessandro Del Nero o, in generale, di casa Del Nero; più raramente di quella della moglie Maddalena Del Nero (ovvero Maddalena di Camillo Bartoli). Diversamente da CATALUCCI 2014a, che riporta solo documenti tratti dai *Diari* del Tinghi nella trascrizione di Angelo Solerti, in questa sede sono state rinvenute notizie riguardanti la spettacolarità di casa Del Nero anche in altri passi degli stessi *Diari*, nonché in diverse lettere.

⁸⁴ *Documenti, Lettere*, nn. 45, 56. La barriera era un gioco caratterizzato da un combattimento tra uomini armati con una sbarra nel mezzo, assai diffuso a corte soprattutto nel periodo del regno di Cosimo II. Cfr. ALBERTI 1999.

⁸⁵ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 3, 4, 16, 84.

⁸⁶ CATALUCCI 2014a, pp. 158 e 174, nota n. 105.

⁸⁷ CARTER – GOLDTWAITE 2013, p. 361. Sull'Accademia degli Elevati si veda STRAINCHAMPS 1976.

⁸⁸ Il palazzo, attualmente noto come palazzo Del Nero-Torrigiani, si trova in piazza dei Mozzi, 5. Edificato da Baccio d'Agnolo per Roberto Nasi e lasciato incompiuto, fu acquistato e terminato di costruire dai Del Nero nel 1552, che ne furono proprietari fino al 1816; divenne quindi patrimonio degli eredi Torrigiani, che lo ampliarono. Su questo palazzo e sulle collezioni dei Del Nero si vedano CATALUCCI 2014a e 2014b.; i Del Nero possedevano inoltre un Casino (su cui si veda qui la nota n. 92).

⁸⁹ *Documenti, Lettere*, n. 77.

(oggi nota con il nome di *Conservatorio della Quietè*), situata nei dintorni di Firenze, sulle colline di Careggi, ai piedi di Monte Morello.⁹⁰ A quell'altezza temporale Alessandro risiedeva infatti in questo complesso, non di sua proprietà, per essere pronto agli ordini di don Lorenzo de' Medici, di cui era Maestro di Camera, che dimorava nella vicina Villa La Petraia;⁹¹ è ipotizzabile dunque che, oltre che luogo di conversazioni, anche questo ambiente sia stato sede di esecuzioni spettacolari e musicali.⁹²

L'interesse di Alessandro per il teatro e la musica si concretizzò poi in aiuti pratici per alcuni allestimenti spettacolari cittadini: come emerge da una lettera scritta da Giovan Carlo de' Medici all'Arciduca Leopoldo nel 1628, ad esempio, in occasione della visita a Firenze dell'Arciduca d'Austria, il Del Nero si occupò dell'illuminazione del teatro che venne allestito nel cortile di Palazzo

⁹⁰ Ricordata per la prima volta nel catasto fiorentino del 1427, la villa deve il suo nome alla posizione appartata e tranquilla che godeva sin dai tempi della sua costruzione. Appartenuta inizialmente ai fratelli Orlandini, dal 1438 la proprietà passò al capitano di ventura Niccolò da Tolentino, quindi a Filippo Taddei, a cui fu confiscata; nel 1593 fu comprata da Pier Francesco de' Medici e in seguito pervenne a Cosimo I che la destinò ai commendatori dell'Ordine di Santo Stefano (1561). Il complesso si trovava in una zona particolarmente amata dalla famiglia dei Medici, che aveva nei dintorni numerose dimore (Villa di Castello, Villa la Petraia, Villa di Careggi). Nel 1627 la Villa fu acquistata da Cristina di Lorena, che la abbellì e vi dimorò a lungo, dando così inizio agli anni di maggior splendore di questo luogo: fu lei a commissionare a Giovanni da San Giovanni l'affresco della *Quietè che tiene incatenati i venti* (1632), dal quale la villa prese in seguito il nome, e a far edificare un passaggio sospeso che giungeva fino a un vicino monastero camaldolese, dedicato a San Giovanni Evangelista di Boldrone. Cristina avrebbe voluto legare il destino del complesso alle future granduchesse medicee ma le sue volontà testamentarie non furono rispettate: alla sua morte, avvenuta nel 1636, la villa passò in eredità al granduca Ferdinando II che la concesse in uso al principe Lorenzo Medici, il quale tuttavia preferì risiedere nella vicina Villa della Petraia. Venne in seguito venduta a Eleonora Ramirez di Montalvo, una nobile di origini spagnole alla ricerca di una sede al di fuori della città per la Congregazione delle "Minime Ancelle della Santissima Trinità", da lei fondata nel 1647 e destinata all'educazione culturale e spirituale delle giovani nobili e di buona famiglia. Dal 1650 la villa divenne dunque sede del "Conservatorio delle Signore Montalve". Nel 1659 Vittoria della Rovere, amica di Eleonora, prese sotto la sua protezione l'istituto, promuovendo l'edificazione della chiesa (1688) e, grazie all'aiuto dei domenicani di Santa Maria Novella, di una farmacia. Nel 1724 Anna Maria Luisa, più nota come l'Elettrice Palatina, ultimo esponente della famiglia Medici, vi trasferì la propria residenza, arricchendola con preziosi oggetti provenienti da Palazzo Pitti e Palazzo Vecchio. Avvalendosi dell'esperienza di Sebastiano Rapi, giardiniere di Boboli, realizzò inoltre lo splendido giardino all'italiana e l'acquedotto che lo irrigava. Anna Maria Luisa Medici continuò a condividere il complesso con le montalvine le quali, resistendo alle soppressioni leopoldine e napoleoniche, continuarono a svolgere il proprio ruolo di educatrici fino alla seconda metà del Novecento. Proprietà della Regione Toscana, la villa è attualmente gestita dall'Università degli Studi di Firenze e diventerà un polo museale, culturale e interdisciplinare parte del sistema museale del suddetto Ateneo. Si veda *Villa La Quietè* 1997; per le restanti informazioni si rimanda al sito <<http://www.villalaquiete.unifi.it/>>.

⁹¹ Proprio il Del Nero vi dimorava infatti mentre Eleonora Ramirez di Montalvo cercava la sede per il suo ordine (cfr. nota precedente). Nel giro di pochi anni sia don Lorenzo de' Medici sia Alessandro Del Nero morirono, la villa rimase inabitata a Ferdinando II la vendette alla nobile. La storia è narrata nei dettagli in UGOLINI DEL CHIARO 1731, p. 158 e sgg.

⁹² Non risultano a oggi documentate invece esecuzioni musicali o spettacolari avvenute nel Casino Del Nero, che la famiglia possedette dagli anni '30 del Seicento: ubicato nell'attuale via Gino Capponi e oggi noto come il "conventino", è attualmente inglobato nel lussuoso Hotel Four Seasons (Borgo Pinti, 99); sul Casino Del Nero si veda CATALUCCI 2014b.

Pitti.⁹³ Abbiamo inoltre numerose sue epistole da ambasciatore che documentano l'attività spettacolare fuori dalla corte, o ancora la ricerca di nuove cantanti.⁹⁴

L'importanza di palazzi quali quello dei Della Gherardesca/Rinaldi o dei Del Nero come sede di importanti e frequenti spettacoli teatrali e musicali e il fatto che tali edifici costituirono in questi anni dei luoghi di spettacolo più privilegiati di quelli ubicati nei palazzi medicei testimoniano di un cambiamento, rispecchiando la situazione che si venne a costituire durante il granducato di Cosimo II de' Medici (1609-1621): in questo periodo l'attività spettacolare cominciò infatti lentamente a scemare e l'uso di molti luoghi teatrali medicei venne drasticamente ridotto. Per questo motivo e per l'instabilità della situazione politica internazionale di quegli anni (in particolare il conflitto tra Francia e Spagna e la Guerra dei Trent'anni), oltre che per le cattive condizioni di salute di Cosimo II, le sedi dello spettacolo si allontanarono progressivamente dalla corte e dalla cultura ufficiale per trovare sempre più spazio presso le dimore di nobili esponenti di famiglie del patriziato fiorentino, che spesso ne erano anche alacri organizzatori. Non solo e non tanto manifestazioni spettacolari aventi sede a corte (e da questa promosse), ma anche realizzate da e presso singoli esponenti o intere famiglie dell'aristocrazia cittadina nonché, come vedremo, da e in accademie e confraternite. Tale fenomeno dava quindi luogo a una spettacolarità sempre più diffusa all'interno del tessuto sociale cittadino, parallela e alternativa a quella ufficiale: un fenomeno di fondamentale importanza non solo per il mondo del teatro ma anche per quello musicale e vocale da camera di nostro interesse.

⁹³ *Documenti, Lettere*, n. 34.

⁹⁴ *Documenti, Lettere*, nn. 53, 67, 69, 70, 71. Come avremo modo di osservare in seguito, in molte di queste il Del Nero fornisce interessanti notizie circa le doti vocali e le caratteristiche fisiche e gestuali delle giovani cantanti che ha modo di ascoltare, dimostrando di avere conoscenze in ambito musicale e spettacolare.

1.4 Accademie e camerate

Tra la fine del Cinquecento e il primo ventennio del Seicento fu cospicua a Firenze la presenza di accademie, ambienti artistici intellettuali e aristocratici frequentati da poeti, letterati, musicisti, pittori e artisti di ogni sorta, in cui, accanto a momenti speculativi, dibattiti e riflessioni teoriche alla ricerca di affinità tra le diverse arti, trovavano posto esecuzioni di musiche; tra queste ricordiamo accademie più note e pubbliche, come l'Accademia del Disegno e quella degli Umidi (poi Fiorentina), e altre dal carattere meno istituzionale, tra cui l'Accademia degli Alterati e la già ricordata Accademia degli Elevati: quest'ultima, fondata nel giugno 1607 da Marco da Gagliano, ebbe come scopo primario quello di diffondere il nuovo gusto musicale a una o più voci e basso continuo tramite la pratica musicale piuttosto che attraverso le discussioni tra intellettuali; in particolare, si opponeva al monopolio musicale di Giulio Caccini e della sua famiglia, nelle cui mani era concentrata gran parte della produzione musicale della corte medicea.⁹⁵ Si trattava di adunanze organizzate attorno a uno statuto, cui aveva accesso solo un numero limitato e scelto di persone. Si legge ad esempio in un Capitolo dell'Accademia degli Elevati:

Qual si voglia settimana il Giovedì dopo desinare, siano tenuti tutti i nostri Accad.i di ritrovarsi alla fine del suono della Campana de' Magistrati, nella solita residenza, per cantare, sonare, & fare deliberationi di quelle cose, che alla giornata occorreranno.⁹⁶

Nello stesso periodo troviamo inoltre diverse notizie circa la presenza delle cosiddette camerate, termine che ricorre anche nelle carte del tempo, ovvero sodalizi di tipo più ludico-culturale promosse da privati, costituite da nobili che si incontravano per discutere in maniera più informale e

⁹⁵ Sugli Alterati si veda WEINBERG 1954 e PALISCA 1968. Sull'Accademia degli Elevati lo studio più completo è quello, già citato, di STRAINCHAMPS 1976; per i contrasti tra Caccini e gli Elevati (e in generale sui malcontenti tra poeti e musicisti nella corte medicea a inizio Seicento) si veda CARTER 1980.

⁹⁶ STRAINCHAMPS 1976, p. 535; si tratta del Capitolo decimo secondo riguardante le «tornate ordinarie».

sperimentatrice rispetto agli ambienti accademici.⁹⁷ Dal punto di vista musicale, l'intento era soprattutto quello di dare più spazio alla dimensione esecutiva di quanto non avvenisse nelle adunanze di cui sopra, nella convinzione che non fosse possibile muovere le passioni e ricercare una relazione tra stato d'animo e armonia musicale rimanendo prevalentemente in una dimensione teorica. Inoltre, mentre per le accademie le sedi erano costituite spesso da luoghi fissi adibiti a questa specifica funzione, le camerate, come emerge dal nome stesso, costituivano una sorta di adunanze i cui membri si ritrovavano, per conversare, nelle dimore dei loro nobili patrocinatori.

Oltre alla nota Camerata de' Bardi (i cui incontri avvennero appunto nella residenza di Giovanni de' Bardi), erano attivi a Firenze altri gruppi simili, frequentati spesso dai medesimi letterati e musicofili,⁹⁸ tra cui ricordiamo ad esempio il circolo musicale del poeta e letterato Jacopo Corsi,⁹⁹ o ancora quello di Alessandro Covoni:¹⁰⁰ atto a ospitare discussioni ed esecuzioni musicali, i «canori Cigni» che presero parte a quest'ultimo sodalizio vengono ricordati dal musicista fiorentino Pietro Benedetti nella dedicatoria del suo libro di musiche del 1617, intitolato proprio al Covoni:

L'Adunanza di tanti canori Cigni, che nella sua Camerata (quasi nuovo Meandro) di continuo empie, non solo le contrade vicine, ma tutta la Città di sopra naturale armonia,

⁹⁷ Erano assenti infatti Capitoli e statuti.

⁹⁸ Ma anche da molti che prendevano parte anche ai sodalizi accademici.

⁹⁹ Su Jacopo Corsi, la sua attività di patrocinautore delle arti e i suoi interessi musicali cfr. CARTER 1991. Sulla sua attività di collezionista e sulle caratteristiche della sua raccolta artistica, caratterizzata da un'ingente presenza di strumenti musicali, si veda PEGAZZANO 2010 (in particolare l'Appendice documentaria, pp. 57-64).

¹⁰⁰ Altro eminente patrono fiorentino, appartenente alla nobile famiglia dei Covoni, fu cavaliere di Santo Stefano e Priore di Cortona, ma anche compositore. Fu «paggio nero di S.A.S. e compose le musiche per un madrigale eseguito da tre gentiluomini fiorentini la sera del 1 maggio 1618 sotto la finestra del granduca Cosimo in Palazzo Pitti (*Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 32). Come altri paggi, perse la vita in guerra a Malta nel settembre del 1619; sulla sua tomba e sepoltura si veda SEBREGONDI FIORENTINI 1986 (in particolare pp. 76-77), da cui si evince che il Covoni fu legato a Francesco Buonarroti, fratello di Michelangelo il Giovane. La camerata da lui istituita fu con molta probabilità uno di quei saloni che, sotto la protezione di un nobile, nacquero dopo lo scioglimento dell'Accademia degli Elevati e che, in parte, la rimpiazzarono. Sulla famiglia Covoni, nota per la gestione di affari e per i commerci, nonché per i ruoli politici ricoperti a Firenze negli anni della Repubblica, si veda VANNUCCI 2006, pp. 130-133; i Palazzi della famiglia avevano sede in via della Vigna Vecchia e in via Ghibellina.

ha dato animo a me (assicurato dal diletto, e protezione, che ella dimostra di simil virtuoso esercizio) di dedicarli queste mie piccole fatiche.¹⁰¹

Tra gli altri patrocinatori di nuove piccole camerate (nonché dedicatari di molti libri di madrigali di Marco da Gagliano) ricordiamo Cosimo Cini, Giovanni Del Turco e Cosimo del Sera. Nella dedica a Cosimo Cini del suo terzo libro di madrigali (1605), Gagliano parla proprio dei raduni in casa del suo protettore e dell'esecuzione di alcune sue musiche:

Se così è, che sotto le più alte stelle, e nella congiunzione de' più benigni aspetti del Cielo l'huomo, che nasce al mondo, si stimi sopra ogni altro felice: io che debbo questo mio parto di armonica poesia mandare a luce, con molta ragione lo riputerò avventuroso; poiché nasce non pure sotto l'aspetto benignissimo di Vostra Signoria molto Illustre, ma nella congiunzione de' più nobili, e de' più elevati Musici di questa Città: quando ragunati insieme (come in un Delfo a Pitici trattenimenti) in casa di Vostra Signoria non hanno (qualora le ho proposte loro) sdegnato cantare queste mie note musicali [...] resto nel Teatro dell'infinita sua cortesia ammiratore di tanti Cigni canori, et ammaestrati in ogni guisa di virtù, che hanno illustre trattenimento appresso Vostra Signoria e rimiro l'Arno (a cui fa sponda la sua Casa) farsi al canto loro un novel Castro.

A Giovanni Del Turco (che fu anche musicista) viene dedicato invece il secondo libro di madrigali (1604) di Marco da Gagliano.¹⁰² Cosimo del Sera, esponente di una delle famiglie ammesse al patriziato della città di Firenze, fu depositario generale del granduca Ferdinando II e ricoprì numerose cariche pubbliche e di carattere politico (tra cui membro del Consiglio dei Duecento, Senatore del granduca di Toscana, luogotenente del granduca presso il Consiglio di Stato, ecc.); costui è invece il dedicatario del Sesto libro di madrigali (1617) dello stesso Gagliano:¹⁰³

Con l'occasione della Camerata di V.S: nella quale si compiacque farmi aver parte, nacquero l'anno passato i seguenti Madrigali, onde sì come il nascer loro dipende veramente da lei, così pare che il dar loro vita, e mantenimento per certo debito di natura ad altri non sia dovuto.

¹⁰¹ *Musiche di Pietro Benedetti a una, e dua voci con alcune spirituali nel fine, libro quarto*, Zanobi Pignoni, Firenze, 1617.

¹⁰² Il brano *Scherzo con l'aure e tento*, presente nel primo libro di madrigali di Gagliano, fu musicato da Del Turco, mentre *O dolc'anima mia* di Marco da Gagliano è ospitato all'interno del *Secondo libro de' madrigali a cinque voci* del 1614 di Del Turco.

¹⁰³ Diverse notizie biografiche su Cosimo del Sera sono raccolte nella tesi di laurea TERRENI 2001, I, pp. 12-15. Solerti riteneva che, secondo una testimonianza epistolare di Caterina Guidiccioni, madre di Laura Guidiccioni, lo stesso Emilio de' Cavalieri avrebbe avuto una camerata (SOLERTI 1904-1905, p. 50), ma non ve ne sono altre notizie.

Riguardo a questo tipo di circoli privati, scrive Strainchamps:

«these gatherings, under the sponsorship of a patron, usually well-to-do, provided their participants with the kind of opportunity for musical performance, the trial of new compositions, and the direct impetus for creation that the academy ideally was to have provided, but without the attendant difficulties brought about by the academy's political structure».¹⁰⁴

Sebbene non siano copiose le notizie riguardanti le singole esecuzioni in questi ambienti, e tantomeno lo siano quelle concernenti i brani intonati e gli strumenti per utilizzati per questi ultimi, le teorie musico-estetiche elaborate in tali circoli confermano il rapporto stretto che esisteva tra la dimensione teorica e quella pratica; in particolare, per le camerate ciò si traduceva in un'attività esecutiva musicale presente e ricercata in modo costante e consapevole, con l'idea che la musica dovesse non solo dilettere le orecchie, ma anche muovere le passioni della mente e dell'animo. Compito, quest'ultimo, affidato proprio alle "Nuove musiche".

1.5 "Nuove musiche" e confraternite

Nel variegato contesto sociale e culturale fiorentino di primo Seicento, accanto ai sodalizi accademici si trovava un ingente numero di confraternite: queste rappresentavano infatti, nel nuovo spirito di cristianizzazione posttridentino, il miglior strumento con cui la Chiesa riuscisse a coinvolgere il laicato, in particolare i giovani e i fanciulli. Molto è stato scritto riguardo alle attività musicali e teatrali che, con funzioni pedagogiche ed etico-religiose, e con il coinvolgimento di vari strati della popolazione (non ultima quella degli stessi principi di casa Medici), si svolgevano al loro interno, sia per il periodo quattrocentesco¹⁰⁵ sia per i secoli successivi,¹⁰⁶ con parallele ricerche orientate

¹⁰⁴ STRAINCHAMPS 1976, p. 533.

¹⁰⁵ NEWBIGIN 1996 e i numerosi studi di Paola Ventrone, tra cui VENTRONE 1988, 1993, 2003, 2008, 2011. In particolare, sul teatro pedagogico confraternale fiorentino quattro e cinquecentesco e sui suoi obiettivi allo stesso tempo religiosi, etici e civici si rimanda alla bibliografia citata in VENTRONE 2009, p. 310, nota n. 71.

¹⁰⁶ I contributi più importanti sono quelli di Konrad Eisenbichler (EISENBICHLER 1988, 1994, 1998); si veda anche ARANCI 1997, pp. 349-367 e 373-375.

sul rapporto tra teatro confraternale e società;¹⁰⁷ soltanto più recentemente è stato indagato il tema dei diversi luoghi dello spettacolo nei sodalizi fiorentini dei secoli XVII e XVIII.¹⁰⁸ Se in questi ultimi contributi vengono inclusi gli studi sui luoghi delle rappresentazioni teatrali e degli oratorii,¹⁰⁹ nessun approfondimento è stato ancora dedicato all'analisi dei luoghi delle musiche, polifoniche ma anche a una o poche voci (con accompagnamento strumentale) che venivano eseguite negli ambienti confraternali. Un motivo è senza dubbio da riscontrare ancora una volta nella scarsità delle notizie: nelle carte delle confraternite si dà infatti spesso notizia di singoli momenti in cui si cantava, ma queste non forniscono indicazioni specifiche riguardo a che cosa si intonasse e al luogo fisico in cui questo avvenisse. In ogni caso, diversamente dalle rappresentazioni sceniche, che richiedevano ambienti spaziosi, la presenza di un palcoscenico (fisso o allestito per l'occasione) e l'uso, talvolta, di apparati scenici, il canto solistico o a più voci veniva eseguito dai confratelli in situazioni più quotidiane, essendo destinato all'educazione morale e spirituale (un sorta di intento didascalico non propriamente orante), soprattutto dei fanciulli; si trattava infatti di musiche che, a fini devozionali, evocavano i cosiddetti *affetti* con stile semplice e comunicativo, unendo istanze morali a suggestioni emotive. Come avremo modo di vedere nella Parte Seconda della tesi, la presenza di brani dal testo di contenuto spirituale in diverse stampe di musiche a una o più voci e basso continuo, nonché le caratteristiche della scrittura vocale e delle modalità di intonazione di alcuni di questi testi, lasciano ipotizzare che la destinazione di una parte di tali componimenti fosse proprio quella degli ambienti delle confraternite cittadine. Le occasioni per eseguire queste musiche erano quelle legate alle festività più importanti del calendario liturgico; vi erano inoltre momenti di orazione

¹⁰⁷ In particolare è questo l'obiettivo di VENTRONE 2009.

¹⁰⁸ SEBREGONDI FIORENTINI 2000; alcuni riferimenti precedenti si trovano nel catalogo della mostra *Il luogo teatrale a Firenze* 1975, p. 88 e in EISENBICHLER 1998, pp. 218-234.

¹⁰⁹ Sull'oratorio fiorentino dei secoli XVI e XVII e sui diversi luoghi delle sue rappresentazioni, oltre i noti studi di John Walter Hill (in particolare HILL 1979*a*, 1979*b*, 1986*i*), si rimanda alla recente tesi di dottorato di Elena Abbado (ABBADO 2015). Per uno studio di carattere più ampio sull'oratorio in Italia tra il 1625 e il 1665 cfr. SPECK 2003 (in particolare le pp. 183-241 relative ai rapporti tra il canto a una o più voci e basso continuo fiorentino, qui definito «Florentiner Monodie», e la produzione oratoriale di Loreto Vittori).

quotidiani – in particolare quello dell’Ufficio vespertino – che prevedevano la recita di un sermone preceduto e/o seguito da momenti collettivi di musica.¹¹⁰

Quanto ai luoghi fisici, possiamo ipotizzare che l’esecuzione delle musiche spirituali avvenisse non tanto all’interno dello stesso oratorio, che era adibito piuttosto alle rappresentazioni sceniche propriamente sacre (oratoriali, appunto), quanto negli ambienti destinati ai sermoni e alle preghiere, dunque nella cappella o nelle stanze a questa attigue, ma anche nei cortili o nei giardini facenti parte della sede; o ancora, come nel caso delle musiche profane, nelle case private e nei palazzi di un membro della confraternita;¹¹¹ un luogo ulteriore poteva essere costituito infine dalle ville suburbane, nei loro spazi interni ed esterni, in cui talvolta le confraternite organizzavano feste o momenti di ritiro e preghiera.¹¹² La scelta dell’uno o dell’altro luogo dipendeva dalle singole necessità: la presenza o meno di una sede fissa (non tutte le compagnie infatti ne disponevano), l’importanza dell’avvenimento, la presenza o assenza di un uditorio, di ospiti speciali o addirittura di membri della casa regnante,¹¹³ la stagione dell’anno e, non ultimo, il fine devozionale.¹¹⁴

1.6 Conventi e monasteri

Oltre agli ambienti confraternali, tra i luoghi principali cui erano destinati le “Nuove musiche” di carattere spirituale vi furono alcuni conventi e monasteri, in particolari quelli legati all’ambiente granducale a tal punto da

¹¹⁰ Come vedremo, emblematico è il caso della Compagnia dell’Arcangelo Raffaello.

¹¹¹ Eisenbichler ha riscontrato come, nel caso della Compagnia dell’Arcangelo Raffaello, un luogo utilizzato per le rappresentazioni fosse costituito dall’abitazione del guardiano Giulio Guazzini, che apparteneva al sodalizio e che ben si prestava a un impiego teatrale. Si veda EISENBICHLER 1998, pp. 230-231.

¹¹² Come ha dimostrato Ludovica Sebreondi, ad esempio, la congregazione di San Francesco dei Vanchetoni organizzava ogni anno alla fine di settembre una festa in una villa posseduta a Fiesole, occasione per la quale veniva allestito un palco e recitata una rappresentazione devota (SEBREGONDI 2000, pp. 346-347).

¹¹³ Per alcune confraternite esisteva infatti un legame profondo tra queste e la corte. La Compagnia dell’Arcangelo Raffaello godeva ad esempio del patrocinio dei Cardinali medicei: numerose erano le visite dei membri della famiglia granducale a eventi speciali che si svolgevano in questo luogo, tra cui la festa dell’Arcangelo, protettore della confraternita.

¹¹⁴ È bene infatti ricordare che spesso, in corrispondenza dei periodi più pericolosi dell’anno per la salute dell’animo, ovvero il carnevale e i mesi estivi, si cercava di tenere occupati i giovani per mezzo di rappresentazioni edificanti, di sermoni, preghiere e processioni, per evitare che costoro approdassero con più facilità in luoghi o contesti dissoluti.

divenire «talvolta simili a delle ennesime piccole corti frequentate da parenti, amici e servitori».¹¹⁵

È questo, ad esempio, il caso fiorentino del convento femminile domenicano di Santa Croce, conosciuto come “La Crocetta”, nell’attuale Via Laura, fondato nel 1513 da Suor Domenica del Paradiso (1473-1553), ampliato e ristrutturato da Giulio Parigi dal 1619:¹¹⁶ come emerge dai documenti rinvenuti da Kelley Harness, in questo luogo si tenevano abitualmente spettacoli, commedie ed esecuzioni di musiche, di argomento soprattutto spirituale.¹¹⁷ Usi musicali alla Crocetta sono documentati già dai primi anni della sua esistenza, ma fu soprattutto dal 1593 al 1647 che il convento visse uno stretto legame con la corte. I libri di pagamento del convento rivelano inoltre che le cifre più alte furono spese proprio per le attività musicali, per cantanti e strumentisti, in particolare in occasione delle feste religiose legate a questo ordine (il 3 maggio, Invenzione della Croce, e il 14 settembre,

¹¹⁵ PAOLI 2008, p. 67. Sul fenomeno dell’attività spettacolare e musicale all’interno delle istituzioni religiose in Italia nel Cinque e Seicento si vedano WEAVER 2002, *I monasteri femminili* 2005 e *Soror mea, Sponsa mea* 2009.

¹¹⁶ Il convento doveva il suo nome alla piccola croce rossa cucita sull’abito delle monache. Domenica Narducci, detta del Paradiso dal nome del borgo fiorentino in cui nacque, donna di povere origini, insieme alla sua grande spiritualità non mancò di introdurre all’interno del convento alcune attività, come la lavorazione dei tessuti e il ricamo con fili d’oro e d’argento, che fornirono un importante sostegno economico alle suore. Per quanto domenicana, non ebbe simpatie per Girolamo Savonarola, dando vita a un nuovo ordine carismatico e riuscendo a entrare nelle grazie della famiglia Medici, che le permisero di acquistare il terreno di via Laura su cui edificare il convento e che scelsero di destinare proprio quel luogo all’educazione di diverse donne della famiglia. Nel 1619, infatti, per volere di Cosimo II de’ Medici, venne eretto nelle sue vicinanze un palazzo progettato da Giulio Parigi. In questo edificio visse dal 1621 al 1633, anno della sua morte, Maria Maddalena de’ Medici, figlia del granduca Ferdinando I e di Cristina di Lorena: nata con gravi problemi fisici, il monastero si sostituì per lei alla vita matrimoniale e alla corte. Alla Crocetta Maddalena continuò a coltivare gli interessi per l’attività musicale, strumentale e vocale; seppur in ritiro, la nuova residenza le permetteva inoltre di partecipare alla vita pubblica mediante due camminamenti sopraelevati (tutt’ora presenti), con cui accedeva rispettivamente alla chiesa della SS. Annunziata e al convento senza passare dalla strada. Dopo Maria Maddalena risiedettero alla Crocetta altre principesse: Claudia, la figlia più giovane di Cristina di Lorena, dal 1623 al 1626 (anno in cui sposò in seconde nozze l’Arciduca Leopoldo V d’Austria), Vittoria della Rovere dal 1623 al 1637, anno del suo matrimonio, e l’elettrice Palatina Anna, figlia di Cosimo II, dal 1628 al 1637. Come già la principessa Maria Maddalena, ogni fanciulla disponeva alla Crocetta della propria servitù e godeva di tutti i privilegi di corte. Soltanto dopo la morte di Cristina e il matrimonio di Vittoria della Rovere il convento domenicano cessò di essere il luogo destinato alle principesse non maritate. Soppresso nel 1808 durante la dominazione francese, il convento domenicano fu ripristinato nel 1816 con la Restaurazione, per poi essere nuovamente soppresso dal governo nel 1866. Il palazzo di Via Laura ove sorgeva il convento della Crocetta e l’allora Chiesa della Crocetta sono attualmente occupati da parte dell’Università di Firenze al numero 48 (Facoltà di Scienze della Formazione) e dall’Hotel Morandi alla Crocetta ai numeri 50 e 52. Su Domenica del Paradiso e la sua vicenda si rimanda a GAGLIARDI 2007 e alla bibliografia qui elencata; su Maria Maddalena e la *religio principis* della famiglia Medici si vedano ROSSI 2008 e ZARRI 2008.

¹¹⁷ L’argomento è stato trattato ampiamente in HARNES 2006, pp. 209- 256; vengono riportati in queste pagine anche numerosi pagamenti a musicisti relativi al periodo 1593-1647.

Esaltazione della Croce).¹¹⁸ Tra i nomi che compaiono nella lista dei musicisti stipendiati dal 1617 al 1647 troviamo quelli di Orazio Grazi, Lorenzo Bandini, Filippo Vitali e i fratelli Gagliano.¹¹⁹ Il nome che ricorre più spesso è quello di Giovanni Battista da Gagliano, che risulta pagato in ben trentasette diverse occasioni, in particolare per festività quale quella dell'Esaltazione della Croce o per avvenimenti legati alla professione religiosa di qualche sorella:¹²⁰ se certo si sarà trattato in gran parte di musica liturgica, ovvero di salmi e mottetti in latino, vi si tenevano con ogni probabilità anche esibizioni che prevedevano esecuzioni di brani in volgare a una o più voci, spirituali ma anche profani, secondo la moda musicale di quegli anni.¹²¹ È ciò che sembrerebbe emergere da alcune lettere, in una delle quali viene citata ad esempio l'esecuzione di musiche spirituali alla Crocetta a opera della cantante Emilia Grazi, allieva di Francesca Caccini.¹²²

La stessa Francesca Caccini, insieme alla figlia Margherita, fu certamente impegnata alla Crocetta negli anni '20 del Seicento, come evidenziano alcuni documenti archivistici:¹²³ tanto in occasioni ufficiali di corte in veste di esecutrice virtuosa e di compositrice per alcune commedie spirituali che vi furono rappresentate, quanto in attività quotidiane non segnalate nei registri, ovvero l'educazione musicale di Vittoria della Rovere, destinata a diventare granduchessa, e di Anna.¹²⁴ Rimanendo in ambiente religioso, alcune lettere rivelano poi che Francesca compose madrigali per le figlie di Virginio Orsini quando queste erano educande presso il monastero della Concezione di Firenze;¹²⁵ sappiamo inoltre che, attraverso Michelangelo Buonarroti il

¹¹⁸ *Ivi*, p. 226 e sgg.

¹¹⁹ Poiché, nell'ambiente della corte, fu Cristina di Lorena la personalità più legata a Domenica del Paradiso e al suo convento, è possibile che sia stata lei stessa a reperire i musicisti e a chiedere di prestare il loro servizio per la Crocetta; cfr. *ivi*, pp. 247-250.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 232-234.

¹²¹ Si veda COLE 2008, pp. 703 e sgg.

¹²² *Documenti, Lettere*, n. 37. Emilia era figlia di Orazio di Giuseppe Grazi, uno dei membri dei Franciosini; appartenente alla classe degli artigiani, i genitori speravano evidentemente che Emilia diventasse una delle musiciste salariate (KIRKENDALE 1993, n. 93, pp. 349-350; HARNES 2006, pp. 100-101; CUSICK 2009, pp. 84-85). In un'altra lettera al segretario di corte Curzio Picchena la Caccini accenna a una rappresentazione di una commedia con Zanni avvenuta alla Crocetta (*Documenti, Lettere*, n. 30).

¹²³ HARNES 2006, p. 296.

¹²⁴ CUSICK 2009, pp. 266-268.

¹²⁵ Il monastero femminile della SS. Concezione, o monastero Nuovo, situato in via della Scala e contiguo al convento domenicano di Santa Maria Novella, apparteneva all'ordine benedettino, e fu

Giovane, Neri Alberti di Arezzo richiese alla Caccini quattro canzonette (comprehensive della parte per la tastiera) per una suora della sua città;¹²⁶ ancora, nel maggio del 1636 la Caccini scrive a Buonarroti il Giovane affermando che alcune monache le hanno richiesto «con molta istanza, certe canzonette spirituali, composte (dicono) da V.S. sopra il metro medesimo di certe canzonette di Mantova» che la cantante però non possiede, e che richiede pertanto al poeta.¹²⁷ Come non ricordare poi suor Maria Vittoria Frescobaldi, famosa allieva in convento di Francesca Caccini, le cui note vicende biografiche – conosciute grazie ai carteggi tra la religiosa e Virgilio Orsini e tra quest’ultimo e la Caccini – testimoniano ancora una volta di come e quanto fosse vivo dietro le grate l’esercizio della musica anche a scopi non liturgici.¹²⁸ Nell’agosto 1608 il segretario di corte Curzio Picchena scrive addirittura che Maria Cristina di Lorena ha desiderato che una fanciulla che risiede presso il monastero di Montedomini venga fatta uscire per cantare in un intermedio del *Giudizio di Paride*.¹²⁹ Si tratta di una richiesta probabilmente non comune: se era normale infatti il servizio musicale prestato da laici entro le mura conventuali, non era consuetudine, a fini spettacolari, il movimento di ecclesiastici dal monastero verso l’esterno. Come sottolinea lo stesso Picchenna, tale richiesta non ottenne esito favorevole, in quanto la fanciulla «era gentildonna et non le pareva conveniente cantar in commedia».

fondato nel 1568 su progetto di Giulio Parigi per volere di Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo I. L’educazione delle fanciulle prevedeva anche l’insegnamento del canto e degli strumenti a tastiera (è ciò che avvenne, ad esempio, con le tre figlie di Virginio Orsini e di Flavia Peretti, su cui si veda BELARDINI 2005, p. 50, nota n. 24). Il monastero venne soppresso (insieme all’ordine) dal governo francese nel 1810; sui suoi locali fu fondato nel 1824 l’Istituto della Santissima Annunziata, destinato all’educazione delle fanciulle, prima di essere trasferito al Poggio Imperiale. Oggi l’edificio è sede della “Scuola Marescialli e Brigadieri Carabinieri”.

¹²⁶ CUSICK 2009, p. 83 e sgg.

¹²⁷ *Documenti, Lettere*, n. 50. Non è possibile stabilire con certezza di quali suore si stia parlando e a che ordine appartenessero; si trattava probabilmente di componimenti che avrebbero dovuto essere simili ad alcuni composti in precedenza (per essere intonati) da Buonarroti il Giovane per la corte di Mantova.

¹²⁸ Su Suor Maria Vittoria Frescobaldi, la sua vita e il suo processo si veda BELARDINI 2005 e, della stessa studiosa, la voce *Frescobaldi, Maria Vittoria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. L, 1998 (disponibile online all’indirizzo www.treccani.it/enciclopedia/maria-vittoria-frescobaldi_%28Dizionario-Biografico%29/). Sull’educazione musicale delle donne nei conventi cfr. BESUTTI 2003a.

¹²⁹ *Documenti, Lettere*, nn. 10, 11, 12.

1.7 Le abitazioni dei musicisti

Come dimostrano molti documenti, e come già affermava Uberti per l'ambiente romano, un ultimo ma non meno importante luogo in cui si tennero numerose esecuzioni canore fu rappresentato dalle case degli stessi virtuosi e didatti, tra cui quelle di Domenico Belli, Giulio Caccini, Francesca Caccini, Marco da Gagliano e Jacopo Peri. Allo stesso modo di tutti i musicisti attivi a corte o presso altre istituzioni cittadine, costoro non risiedevano tra chi serviva: al pari degli artisti e degli artigiani, possedevano una o più case in città o negli immediati dintorni. Ciò permetteva loro di svolgere in casa la maggior parte del lavoro (seppur spesso destinato alla corte), tra cui insegnare, studiare e comporre, mantenendo nel contempo una propria indipendenza. Per quanto non frequentati dall'ingente numero di persone che circolava abitualmente nel palazzo granducale, non si trattava di luoghi di solitudine o di ritiro dal mondo: la professione di musicista richiedeva infatti un rapporto costante con la città, nonché continui spostamenti verso la corte, i monasteri, le case private, le ville fuori città.

Riguardo alle caratteristiche delle case dei musicisti, a come erano disposte le stanze e al modo in cui venissero utilizzate, l'inventario del 1627 dell'abitazione di Domenico Belli rinvenuto da Suzanne Cusick ha permesso ad esempio di formulare delle risposte: questo descrive infatti le funzioni e i contenuti delle singole stanze della sua casa fiorentina situata nei pressi di Ponte Vecchio, in cui dimorava insieme alla moglie Angelica Sciamerone (cantante di corte) e ai suoi due figli.¹³⁰ L'alloggio consisteva di quattordici stanze disposte su due piani: il primo piano includeva una sala, una camera, un salottino vicino alla camera e un'anticamera; gli ambienti del piano terra erano invece adibiti a deposito di attrezzi, materiali da lavoro e beni di varia natura. Nella dispensa vicino alla cucina era conservata, accanto a cinquantatré piatti e a molti generi alimentari, circa la metà dei libri di musica di famiglia, inclusi sei libri *in folio* di composizioni manoscritte. Un'altra stanza conteneva,

¹³⁰ CUSICK 2009, p. 79 e sgg.

insieme a cappelli e a mantelli, ulteriori quantità di libri di musica, sia stampati sia manoscritti. Infine, in un ambiente aperto verso il cortile si trovava una stanza con quattro «viole da sonare» in custodie di tela, un liuto con la sua custodia, tre chitarroni e altri libri di musica.

Quanto all'abitazione di Francesca Caccini e del marito Giovanni Battista Signorini, nel 1610 i coniugi acquistarono una proprietà in via Valfonda, nei pressi di Santa Maria Novella e del palazzo di Riccardo Riccardi. Sappiamo che negli anni '20 del Seicento la loro collezione di strumenti musicali comprendeva un clavicembalo dipinto da Lodovico Cardi Cignoli che Francesca aveva ereditato dal padre e cinque strumenti che il marito aveva avuto in custodia dalla Guardaroba medicea dei beni: una lira doppia con il suo arco in una custodia in legno e cuoio, una flauto traverso basso, due sordelline doppie e una sordellina semplice. Non conosciamo invece quanti libri fossero conservati nella loro biblioteca, ma è probabile che si trattasse tanto di stampe di carattere musicale quanto di libri di argomento diverso, come volumi di poesia, necessari a ogni tipo di cantante dedito al repertorio cameristico.¹³¹ Come è noto, oltre al lavoro di corte in veste di virtuosa, Francesca dedicò gran parte del suo tempo e delle sue energie all'insegnamento, avendo come allieve sia giovani sostenuti dalla corte sia fanciulle appartenenti ad altri circuiti: quest'attività spiega il fatto che il suo ingente libro di musiche del 1618 sia concepito come un ricco repertorio di pezzi per voce e basso continuo che indagano sulle possibilità della voce umana disposti in ordine di difficoltà esecutiva lungo una sorta di percorso pedagogico per l'allieva che intenda migliorare le proprie qualità vocali e padroneggiare una grande varietà di generi a voce sola.

Anche in questo caso, sia i *Diari* del Tinghi sia alcune lettere documentano esecuzioni svolte all'interno delle case dei musicisti: Giulio Caccini,¹³² la figlia Francesca,¹³³ e ancora Marco da Gagliano¹³⁴ e Jacopo Peri.

¹³¹ *Ivi*.

¹³² *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 14; *Documenti, Lettere*, n. 17. In un'altra occasione, nel giugno 1610, Jacopo Peri cantò invece con la Basile a casa di Giulio Caccini, di fronte a un «noble audience»; tra i brani furono eseguiti alcuni madrigali a cinque voci di Alfonso Fontanelli. Cfr. CARTER 2013, p. 292.

¹³³ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 17; *Documenti, Lettere*, nn. 9, 23.

Si trattava nuovamente di ambienti che raccoglievano intorno alle esecuzioni di virtuosi quali Adriana Basile, Jacopo Peri, Giovanni Gualberto Magli, un ampio *milieu* culturale e intellettuale caratterizzato dalla presenza, oltre ai musicisti, di pittori, poeti, letterati e, talvolta, persino ecclesiastici.

¹³⁴ *Documenti, Lettere*, n. 22.

CAPITOLO 2

La corte dei Medici: spazi e occasioni per le “Nuove musiche”

4.3 Gli spazi della corte

Dicevano molti che quando Giulio Romano fu con somma sua lode inventato il modo di mettere in musica recitativa simili componimenti, si sceglievano da principio le stanze più piccole quasi stimassero le sale maggiori essere incapaci di godere la dolcezza di quello stile.¹

Con queste parole Ferdinando Bardi individua nel 1637 lo spazio² ritenuto «da principio» (ma forse non solo) più adatto per l'esecuzione delle “Nuove musiche” a Firenze. In quella specifica situazione – si trattava di realizzare il ciclo festivo per le nozze tra Ferdinando II e Vittoria Della Rovere – preoccupava il granduca l'allestimento di una favola pastorale in stile recitativo: se da un parte la moltitudine degli invitati presenti, nonché il torrido clima estivo, lo portavano a preferire un ambiente ampio, possibilmente *en plein air*, dall'altra egli si rendeva conto che non erano questi gli ambienti più idonei a un tale tipo di musica, e che forse quest'ultima sarebbe stata maggiormente apprezzata nelle sue peculiarità espressive se eseguita in luoghi piccoli e riservati, le cosiddette *camere*. Benché si parli di Giulio Caccini e si faccia riferimento a una pratica relativa ai primi anni di diffusione delle “Nuove musiche” a Firenze, è certamente rilevante che ciò venga ancora tenuto in considerazione nel 1637.

Abbiamo già accennato nel capitolo precedente che con il termine camera veniva generalmente designato nei palazzi nobili, ancora nel Seicento, sia il *cubiculum*, ossia la stanza da letto destinata al riposo, «al tempo stesso luogo della presenza fisica e dell'intimità»,³ sia la stanza in cui si svolgevano svariate attività quali, nel caso della corte fiorentina, il ricevimento (spesso segreto) di importanti personaggi e ambasciatori, l'elargizione di benefici, la gestione degli affari economici, ma anche il

¹ BARDI 1637, p. 24; si veda anche KIRKENDALE 1993, p. 171.

² Sull'uso del termine *spazio* in questa sede si veda l'*Introduzione*.

³ CHAUVINEAU 2003, p. 70.

gioco e lo spettacolo.⁴ Come è stato ampiamente descritto da alcuni studiosi del settore, a Pitti era legato alla camera uno specifico cerimoniale svolto da diversi suoi addetti: i camerieri, con a capo il maestro di camera, gli aiutanti, e infine gli incaricati di singole mansioni destinate alla cura del corpo del principe; costoro servivano il granduca a corte e in ogni suo spostamento e viaggio.⁵ Da un punto di vista architettonico, la camera si articolava in tre parti: una camera di udienza, un'anticamera (a Pitti erano addirittura due, per un'ulteriore gerarchizzazione dello spazio),⁶ e il vero e proprio *cubiculum*: a Pitti tale tripartizione venne sempre mantenuta, così come le dimensioni di queste stanze che, come già affermato, non subirono mai ampliamenti significativi.⁷

In questi ambienti dalle ridotte dimensioni la musica diveniva spesso un ulteriore strumento di affermazione e di esternazione di potere. Sebbene l'esercizio della musica avesse avuto da sempre anche implicazioni sociali e politiche, nel Seicento, lo abbiamo anticipato, questa «mira a simbolizzare la collocazione sociale del nobile committente, ma è mossa dall'esigenza di mantenere un decoro in ogni atto della vita quotidiana, consono al rango della famiglia»: ⁸ più che esecutore per diletto il principe diventava cioè ascoltatore di una nuova musica (soprattutto vocale) praticata dai più noti professionisti del tempo, i «buoni musicisti», come li definiva Vincenzo Giustiniani nel suo trattato del 1628:

Nel presente corso dell'età nostra, la musica non è molto in uso, in Roma non essendo essercitata da gentil huomini, nè si suole cantare a più voci al libro, come per gl'anni a dietro, non ostante che sia grandissime occasioni d'unire e di trattenere le conversationi. È ben la nostra musica ridotta in un insolita e quasi nuova perfettione, venendo esercitata da gran numero de' buoni musicisti, che [...] porgono col canto loro artificioso e soave diletto a chi li sente [...]. Per i tempi passati era molto in uso trattenersi con un conserto di Viole o di Flauti [...] l'esperienza ha fatto conoscere che tale trattenimento, con l'uniformità del suono e delle

⁴ Questa seconda funzione della camera fu evidente in particolare durante il granducato di Ferdinando I (1587-1609). Cfr. FERRUZZI 1986 e CHAUVINEAU 2003, pp. 77-79.

⁵ *Ibidem*. Come ha dimostrato Hélène Chauvineau, l'identità sociale dei camerieri alla corte dei Medici dal 1590 al 1660 fu spesso patrizia (troviamo infatti esponenti dei Bardi di Vernio, dei Capponi, dei Malaspina, ecc.) e i cortigiani addetti alla camera detenevano il più delle volte titoli nobiliari. Si veda CHAUVINEAU 2003, in particolare le pp. 97-108.

⁶ TOFANI 2003, pp. 120-121.

⁷ Si veda qui il cap. 1. Talvolta le camere potevano risultare troppo piccole, rendendo necessario spostarsi in stanze di dimensioni un poco superiori, probabilmente quando erano presenti diversi ospiti in ascolto. Cfr. *Documenti, Lettere*, n. 20.

⁸ MORELLI 2009, p. 26.

consonanze, veniva assai presto a noia, e più tosto incitava a dormire che a passare il tempo et il caldo pomeridiano [...]⁹

Se Giustiniani riferisce quanto accade a Roma, Severo Bonini e Pietro Della Valle confermano un fenomeno del tutto analogo per l'ambiente fiorentino, affermando che la pratica del canto a tavolino ha dato ormai posto al canto 'alla mente' a una o poche voci:

I madrigali da cantarsi a tavolino senza concertarsi si sono mandati in oblio.¹⁰

Oggi non se ne compongono tanti madrigali perché si usa poco di cantare madrigali, né ci è occasione in cui si abbiano da cantare; amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro o cinque compagni che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo dello scolaresco e dello studio.¹¹

Potendo avvalersi dei servizi di celebri strumentisti e cantanti nelle sue stanze private, nonché fruendo delle musiche più in voga al momento, il granduca non si limitava in tal modo a trascorrere il tempo in maniera piacevole, ma ne traeva occasione per ostentare e consolidare la sua potenza e superiorità. Come ha ben esemplificato Andrew Dell'Antonio per l'area romana (ma ciò non è dissimile per la corte medicea fiorentina), dall'inizio del secolo XVII il principe (e alla stessa maniera il granduca) fu collezionista tanto di opere d'arte e di strumenti musicali quanto di una molteplicità di esperienze legate alla sfera sonora («sonic experiences») che accompagnavano la sua quotidianità e che gli permettevano allo stesso tempo di rendere manifesta la sua grandezza.¹² Tali esperienze venivano infatti condivise con i pochi ospiti che avevano accesso ai suoi luoghi privati, come le camere: le

⁹ GIUSTINIANI 1628/1878, pp. 30-31 e 144-145. Per la trascrizione delle fonti a stampa cinque e seicentesche si è scelto di utilizzare criteri il più possibile conservativi: si trasforma *u* in *v*; si utilizza un'unica forma per la *s* minuscola, eliminando la *ſ*; si sciogliono *et* in *et* e il *titulus* sopra vocale; si elimina l'uso copioso dell'accento (es. *à quelli* > *a quelli*) e si normalizza secondo l'uso moderno (es. *perchè* > *perché*); si introduce l'accento quando assente (*ne... ne... > né...né...*, *piu* > *più*); si normalizza l'uso dell'apostrofo per l'articolo indeterminativo distinguendo il maschile *un* dal femminile *un'* (es. *un'oratore* > *un oratore*); si mantengono le *b* etimologiche e la forma *-ti* in luogo di *-zi* (es. *perfezzione*); si lasciano le forme sintetiche e analitiche e la loro eventuale alternanza; si mantiene l'uso delle lettere maiuscole; si introduce la lettera maiuscola dopo il punto fermo; si rispetta la punteggiatura presente nella stampa. Vengono inserite tra parentesi quadre eventuali integrazioni necessarie a chiarire o a spiegare determinati passaggi del testo.

¹⁰ BONINI 1979, p. 100.

¹¹ DELLA VALLE 1640 in SOLERTI 1903, p. 171.

¹² DELL'ANTONIO 2011, p. 35 e sgg.

esecuzioni dei virtuosi si trasformavano quindi in oggetto di sfoggio accanto alle quadre e agli altri beni artistici che orgogliosamente si intendevano esibire.¹³

Diversamente dal cantare ‘a libro’ tipico del Cinquecento, il passaggio al nuovo stile implicò una separazione tra esecutori e fruitori; il Seicento si familiarizzò infatti sempre più con la presenza fisica dell’ascoltatore/spettatore, che divenne «referente imprescindibile dell’evento estetico»¹⁴ insieme al principe/granduca.¹⁵ Anche alcuni trattati della prima metà del Seicento, come vedremo, quali *Il corago* e il *Trattato di musica scenica* di Giovan Battista Doni, per quanto caratterizzati da approcci molto diversi, indicano l’accentuarsi dell’interesse per gli «auditori».¹⁶

A rafforzare la visibilità del granduca concorrevano dunque sia uno spazio ritirato, adatto forse a una migliore comprensione della *locutio* nel canto (come suggerirebbe l’estetica sottesa alle “Nuove musiche”, quantomeno in una prima fase), ma scelto soprattutto come luogo di «più alta ‘centralità’ e pregnanza politica», e al contempo di «massima espressione della sacralità principesca»,¹⁷ sia, in secondo luogo, un ambiente raffinato, nobilmente decorato e ammobiliato, eloquente della ricchezza della famiglia, per la cui fruizione la componente visiva si sommava a quella sonora e uditiva: mentre il granduca contemplava con gli occhi e mostrava ai visitatori i beni in suo possesso, ascoltava infatti con le orecchie la voce dei cantanti che si esibivano nelle sue stanze. Il bene materiale e definito, rappresentato dagli oggetti d’arte e da quelli di arredo (non ultimi molti strumenti musicali, come abbiamo visto), viveva dunque accanto a quello immateriale ed effimero, il suono:

¹³ Come ha scritto infatti Franco Piperno, «le iniziative musicali e spettacolari [...] col loro riflettersi, realizzarsi e manifestarsi nella corte coinvolgono quest’ultima nel molteplice ruolo di realizzatore e destinatario, spettatore e complice nonché cassa di risonanza delle predette iniziative e dei ‘ritorni di immagine’ da essa generate» (PIPERNO 2001, p. 4).

¹⁴ PADOAN 2001, p. 219. È noto in ogni caso che la presenza di ascoltatori esistesse già nel tardo Cinquecento (si pensi ad esempio al *Concerto delle Dame* ferrarese): ciò costituisce quindi più un elemento di continuità che di totale novità.

¹⁵ Si trattò in ogni caso di una tendenza che non esclude il permanere, seppure ormai sporadico fino almeno agli anni Trenta del Seicento, di alcune pratiche di coinvolgimento nell’atto performativo degli stessi destinatari di uno spettacolo, ovvero dei granduchi, di altri esponenti della famiglia o ancora di singoli cortigiani. Sul cambiamento che si verificò tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del Seicento, in particolare con i principi Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, cfr. più avanti il cap. 3, § 3.1.

¹⁶ *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, un breve trattato composto probabilmente tra il 1628 e il 1637 da un autore non identificato (forse Pierfrancesco Rinuccini, figlio del poeta Ottavio), si può leggere nell’edizione moderna *Il corago* 1983; per il trattato di Doni si veda DONI c.1640-1647. Diversamente dal *Trattato della musica scenica*, ancora basato su modelli ideali di tipo classicheggiante, nonché su norme e precetti teorici, *Il corago* si contraddistingue per il suo stile pragmatico e per un’impostazione non preconcepita (si veda quanto affermato a riguardo nell’*Introduzione a Il corago* 1983, pp. 5-18).

¹⁷ FANTONI 2002, p. 13.

proprio il loro connubio, di volta in volta diverso, in un determinato spazio (anch'esso mutevole ma sempre connotato e mai asettico) permetteva che un'esecuzione musicale assolvesse a un compito simbolico ben preciso e assumesse alla specifica funzione di manifestazione di ricchezza e di potere. Non solo: come vedremo, un ulteriore elemento di bellezza in senso estetico era costituito spesso anche dall'aspetto fisico delle virtuose, i cui attributi corporei, accanto alle qualità vocali, non erano di secondaria importanza nel momento in cui venivano ascoltate e giudicate in vista dell'ingaggio a corte.¹⁸

Tale *varietas* visivo-uditiva viene confermata anche dalla trattatistica coeva relativa al teatro in musica: nei già citati *Il corago* e *Trattato di musica scenica*, gli autori ribadiscono che il fine della musica è costituito non tanto dal muovere gli *affetti*, quanto dal gratificare sia l'udito sia la vista; perché lo spettatore (in particolare quello che non si intende di musica) non sia vinto dalla noia, sostiene l'autore del *Corago*, è necessario dare varietà alle orecchie e agli occhi, in modo da alletterarlo con soluzioni non comuni né ripetitive:

L'argomento bisogna che ricerchi o ammetta qualche machina di quando in quando, se non sempre, o almeno qualche apparenza di spelonche, giardini o altre varietà, come di cori, balli, moresche, abbattimenti e simili tresche. Il che tutto si fa prima perché la semplice musica, massime la nostra chiusa nel genere diatonico angusto più assai, con quella continuazione viene a noia, come si è provato per esperienza. Secondo, perché i personaggi più proporzionati a questo componimento, come dicevamo, sono o deità o soggetti sopraumani, onde ricercano straordinarie comparenze. Terzo, perché nell'audienza la maggior parte non s'intende in maniera di musica che possa avvedersi e gustare della vaghezza del componimento musicale, per lo che non distinguendo i punti dell'arte, gli pare che la musica sia sempre ad un modo e gli viene a tedio: per questo fa di mestiere darli varietà più notevole alli occhi. Quarto, perché porge notabil diversità e gusto la voce di uno che ora stia per aria con lontananza e tra nuvole o in carro, ora in terra vicin allo auditore con mille altre vaghezze che seguono ad il progresso d'una ben formata e tirata macchina e ricevimento del personaggio che viene fatto dai cori e persone che stanno aspettando in terra, onde ai nostri tempi la variazione delle scene è fatta così frequente in ogni sorte quasi di azione, tanto più si potrà permettere in questa sorte di poesia cantata.¹⁹

Anche nella dimensione cameristica si trattava di attivare un processo percettivo multisensoriale, quasi sinestetico, imprescindibile dallo spazio in cui l'esecuzione aveva luogo. Come ha sostenuto in più occasioni Stefano Lorenzetti riguardo alla musica di corte di questi anni, è necessario pensare anche al fenomeno

¹⁸ Il concetto di bellezza, oltre a quella della dimensione fisica, si può espandere poi a quella che ha che fare con la sfera dell'ascolto, ovvero la bellezza intesa come armonia delle parti, secondo una credenza antica, risalente già all'antica Grecia. Sulle qualità estetiche richieste alle cantanti torneremo qui nel cap. 3.

¹⁹ *Il corago* 1983, p. 65.

delle “Nuove musiche” e alla loro portata sociale e politica in prima istanza in una dimensione pratica, come un processo percettivo non tanto e non solo legato a un testo quanto a un’esperienza umana, sempre diversa, che avveniva in un determinato contesto, permettendo all’esibizione di assumere di trasformarsi in un vero e proprio elemento identitario.²⁰

Se l’insieme delle attività musicali, strumentali ma soprattutto vocali, che si realizzarono nel corso del Seicento a Pitti e nelle altre residenze medicee rispondevano al compito primario di esternazione del potere, dai documenti sembra emergere che fossero proprio quelle vocali a concorrere maggiormente a questo fine: ciò derivava innanzitutto dalle teorie musicali dell’epoca e dal nuovo stile di canto che, come è noto, davano preminenza alla comprensibilità del testo. In ottemperanza a quanto si leggeva nella *Poetica* di Aristotele, l’intonazione dei versi da parte di una singola voce su supporto del continuo era infatti finalizzata all’espressività (le «*passion d’animo*», secondo la definizione di *affetti* nel Vocabolario degli Accademici della Crusca del 1612),²¹ e a indurre un flusso di emozioni nell’ascoltatore attraverso uno stile naturale ma nel contempo comunicativo, come i compositori stessi ebbero modo di segnalare in più occasioni. Oltre alle indicazioni sull’importanza dell’espressione degli *affetti* fornite da Caccini nella *Prefazione* alle sue *Nuove Musiche* del 1602, o a quelle contenute nelle stampe di musiche a una o più voci e basso continuo di altri compositori coevi, piace ricordare qui il passo di una lettera inviata a corte nel maggio 1606 dallo stesso Caccini, in cui il compositore auspica che le sue musiche vengano «cantate con quello affetto che ricercano le parole et insieme il mio stile»: solo in questo modo, infatti, esse potranno risultare davvero di gradimento al granduca.²²

Oltre a queste componenti, di primaria importanza per la diffusione delle “Nuove musiche” a una o più voci e basso continuo presso la corte e le famiglie aristocratiche era proprio la presenza del canto, inteso non tanto come intonazione

²⁰ Cfr. su questo tema LORENZETTI 2002, 2003, 2007a, 2007b, 2009, 2011a e 2011b.

²¹ Il vocabolario, dato alle stampe a Venezia nel 1612 per i tipi di Giovanni Alberti, è attualmente consultabile online all’indirizzo <vocabolario.sns.it/html/index.html>, grazie al progetto *Lessicografia della Crusca in rete*.

²² Cfr. *Documenti, Lettere*, n. 2. L’idea di una musica portatrice di *affetti* non era estranea neanche alla musica strumentale di quegli anni: alcuni compositori (ma non di area toscana) dimostrano spesso di conoscere e di utilizzare alcuni stili vocali nelle linee melodiche e nelle articolazioni ritmiche e armoniche. Cfr. COLLINS 2004, secondo il quale vi sarebbe, nella musica strumentale composta tra l’ultimo ventennio del Cinquecento e la prima decade del Seicento, una graduale assimilazione (ed emulazione) della musica vocale a una o più voci e basso continuo.

di uno specifico testo verbale quanto piuttosto come atto in sé fisico e gestuale (in questi due aspetti affine al coevo dramma per musica). Come vedremo nel corso del capitolo 4, siamo di fronte a componimenti i cui testi, eccezion fatta per rare situazioni, non appaiono direttamente correlati ai contesti in cui venivano utilizzati, trattando tematiche di natura generale e non di tipo encomiastico. La dimensione fisica (gestuale e prossemica) propria dei cantanti (ma anche degli strumentisti) caratterizzava dunque in maniera significativa l'esecuzione. Come ha evidenziato Lina Bolzoni riguardo al rapporto tra corpo e testo, il repertorio di gesti e cenni fisici che accompagnavano ogni esecuzione canora costituiva non soltanto un elemento aggiuntivo di integrazione alle parole, quanto un vero e proprio linguaggio portatore di *affetti* e passioni:²³ un ulteriore elemento concreto che contribuiva a rendere ogni singola esecuzione un bene di cui il granduca poteva fare sfoggio.

Una lettura interessante del rapporto tra identità, spazio e corpo nelle esecuzioni di Giulio Caccini è quella fornita in tempi in recenti da Michael Markham: secondo lo studioso americano ciò che rendeva un cantante un simbolo della corte, e che estendeva poi tale connotazione simbolica a un'intera sua esibizione, non era tanto il brano intonato quanto il fatto che costui, proveniendo da un mondo esterno alla corte (e non appartenendo a essa), nel momento esatto in cui faceva fisicamente il suo ingresso entro la stanza dell'esecuzione affermava esplicitamente una sorta di separazione rituale tra se stesso («professional outsider») e il nobile («noble insider»); tale atto avrebbe dunque segnato un passaggio di fondamentale importanza per la resa simbolica tanto dello spazio quanto dell'esibizione.²⁴

²³ BOLZONI 1995, pp. 177-178.

²⁴ MARKHAM 2012, p. 207. Scrive Markham: «the meaningful resonance of this interiors chamber as a performance arena is only complete with the insinuation of the outsider into it. Thus, the moment at which the professional's body and them sound breaks into such a space marks the true ritual function of courtly solo song, the re-engagement with a collective image of noble-owned and exclusive oral-tradition recitation stretching mythically back to Homer» (*ibidem*). La tesi di Markham sulle *performance* cacciniane riprende le teorie dell'oralità del linguista americano John Miles Foley (1947-2012) e le applica alla *oral tradition* che caratterizzerebbe, secondo il musicologo americano, tutto l'operato di Caccini, e di cui abbiamo già riferito nella nostra *Introduzione*.

4.3 Le occasioni

Alla corte medicea la musica viveva in tante e diverse occasioni, ognuna delle quali caratterizzava svariati momenti, assumendo, come abbiamo sottolineato, vari significati a seconda dei singoli àmbiti in cui avvenivano le esecuzioni. Quanto alle circostanze in cui il granduca, la granduchessa e gli altri membri della famiglia ascoltavano musica, diversamente dai fastosi allestimenti teatrali che contraddistinguevano i contesti festivi della corte celebrando gli episodi più importanti della vita dinastica (e dunque legati a date non arbitrarie), le “Nuove musiche” eseguite dai virtuosi vivevano nella quotidianità, come ornamento della giornata del granduca (o dei suoi ospiti), in particolare nei suoi momenti liberi (soprattutto quelli serali), in cui «si tratteneva con i virtuosi», come scrive frequentemente il Tinghi.²⁵ Siamo dunque di fronte a pratiche di composizione e di esecuzione musicale che contraddistinguevano non tanto le occasioni pubbliche quanto quelle ordinarie e meno apparenti: scandendo il vivere quotidiano della famiglia, queste circoscrivevano e connotavano nel contempo, come abbiamo visto, uno spazio simbolico. Proprio il carattere non specifico di queste singole situazioni è il motivo per il quale spesso esse non venivano descritte nei diari e nelle lettere, se non *en passant* e senza dovizia di particolari. Dalle notizie che possediamo è comunque possibile evincere che le esecuzioni di queste musiche identificavano due diverse tipologie di occasioni: momenti autonomi, più o meno formali, in cui il granduca e i suoi invitati si predisponavano al solo ascolto, e momenti di cornice, che accompagnavano determinati avvenimenti.

Nella prima categoria, ovvero nell’àmbito della ‘pura fruizione’ di musica, rientrano le esecuzioni che scandivano i tempi delle visite di un ospite, le ore trascorse con il quale potevano essere intervallate, di tanto in tanto, da momenti ricreativi e di svago affidati alle note di un cantante. Scrive ad esempio il Tinghi il 30 maggio 1624 in occasione della visita dell’ambasciatore del re di Francia:

²⁵ Per l’esecuzione di musiche (diurne o serali) da parte di virtuosi cfr. *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 10, 13, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 45, 49, 50, 71, 72, 79, 82, 83, 86, 87. Simili intrattenimenti canori vengono descritti anche in *Documenti, Lettere*, nn. 6, 14, 20, 21, 35, 36, 40, 42, 43, 44.

E tutti e' suoi gentilomini et l'abate suo filliolo magniono con il marcese Guiciardini serviti per iscalcho da Bernardino Marescalchi et da altri ufittiali et da stafieri et per tratenimento di detto anbasciatore fu cantato di musica dalla Cecchina in camera.²⁶

Un caso particolare era poi quello della malattia o di determinati impedimenti fisici che costringevano il granduca (o la granduchessa) a rimanere nelle sue stanze anche per diversi giorni consecutivi. Come testimoniano numerosi documenti, in alcune di queste occasioni costui ascoltava le note dei virtuosi mentre giaceva a letto, trascorrendo in questo modo anche molte ore della giornata. Alla musica veniva infatti attribuita una funzione terapeutica e catartica, per cui il suo ascolto possedeva il potere di ricomporre i moti turbolenti dell'animo, nonché quelli dello spirito.²⁷ Gli effetti dell'ascolto musicale erano pertanto in primo luogo sull'animo, e di conseguenza sul corpo.

Et adì 3 detto[dicembre 1614] e' sudetti medici visitato S.A. et trovato con febre li fecero un servitiale, il quale travalliò S.A. grandemente. Et il giorno stette quieto et si trattenne con sentire musicha et sonare strumenti et altri tratenimenti piacevoli, in vedere asagiare molte sorte di vini di più variate sorte. Et magniò nel letto et la notte dormì di buona quiete.

Et a di 7 detto [dicembre 1619] stando S.A. un poco mellio, visitato da' detti medici, udì la messa a letto et fecero le solite pitime et poi magniò con un po' più di ghusto et doppo desinare si trattenne con diverse cose et con diversi vertuosi con molto ghusto; et la sera fece fare musica dalla Cecchina et dalle sue fanciulle et S.A. ebbe ghusto, si cibò pocho et la notte dormì molto cuieto.²⁸

La voce dei cantanti intratteneva inoltre le granduchesse o le principesse nei periodi in cui costoro rimanevano nelle proprie camere durante la gravidanza o dopo il parto.²⁹

Nel novero delle occorrenze di contorno (o di «addobbo acustico», utilizzando una felice espressione di Bianconi)³⁰ si inserivano invece gli intrattenimenti musicali che potevano allietare situazioni come il gioco del granduca in camera o ancora, soprattutto durante la visita di personaggi illustri, il banchetto. Diversi documenti attestano infatti che note virtuose si esibivano spesso cantando

²⁶ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 82. Si vedano inoltre i nn. 10, 13, 38, 39, 71, 72, 77.

²⁷ Secondo la teoria degli umori, ancora diffusa nel Seicento, la musica era in grado di ristabilire infatti l'armonia, riconducendo la dissonanza degli umori (che dava luogo alla malattia) alla consonanza, dunque ristabilendo l'ordine.

²⁸ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 25 e 47. Si vedano inoltre i nn. 40, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 75, 76, 80, 81, 88.

²⁹ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 21 e 23..

³⁰ BIANCONI 1982, p. 80.

brani a una o più voci e basso continuo mentre il granduca e i suoi ospiti consumavano i pasti, sia nei grandiosi contesti festivi sia in momenti di minore rilievo. Se nel primo caso la musica dei lussuosi pranzi costituiva soltanto una delle componenti di una vera e propria messinscena celebrativa che caratterizzava ogni elemento della tavola,³¹ e in cui i cantanti non di rado scendevano da stravaganti macchinerie di provenienza teatrale, durante i banchetti non festivi, in cui accanto al granduca potevano comunque sedere personalità di riguardo, il canto accompagnava il pasto senza essere necessariamente corredato da apparati scenografici e dalla volontà di esibizione che caratterizzava invece gli eventi di festa. In questo secondo caso le musiche in stile recitativo, oltre a costituire momenti di cornice, non vivevano quindi all'interno delle stanze più riservate della famiglia, quanto in luoghi dalle dimensioni più ampie e dalle funzioni diverse: quelli della mensa.³²

Ciò ci permette di constatare ancora una volta come ognuna di queste occasioni fosse legata a un preciso luogo e spazio, e come soltanto all'interno di quest'ultimo l'evento sonoro potesse assumere le peculiarità di senso che gli erano riservate. Se è vero che, all'opposto di quanto avveniva per la fruizione pura di musica, negli episodi più marginali l'esibizione vocale costituiva una delle componenti accanto alle molteplici altre contemporaneamente presenti, questa non costituiva però un elementare dettaglio di sottofondo o di atmosfera. Certamente in questi casi le esecuzioni canore contribuivano comunque a connotare in modo diverso il *soundscape* sia della stanza, sia, in generale, di tutto il Palazzo.

Un aspetto interessante è rappresentato dal fatto che a partire dal Seicento il carattere più o meno riservato che contraddistinse la fruizione delle “Nuove musiche” nel contesto mediceo caratterizzò anche altri momenti del vivere a corte, fra cui – ad esempio – quello dell'arredo. Come è stato sottolineato, infatti, la quadreria che si impose a Pitti in questi anni, per i suoi temi e le sue dimensioni, fu «una quadreria da “stanza”, fruibile in privato, molto diversa dai dipinti esposti in Galleria»;³³ a tale distinzione tra quadreria da stanza e da galleria possiamo

³¹ Ciò avveniva a partire dal cibo, che assumeva sembianze scultoree esuberanti, fino agli artificiosi allestimenti di tovaglie e tovaglioli, il più delle volte caratterizzati da spettacolari piegature; è quello che accadde ad esempio in occasione del banchetto del 5 ottobre 1600 per le nozze tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, per cui si veda il catalogo della recente mostra *Dolci trionfi e finissime piegature* 2015.

³² *Documenti, Lettere*, n. 39.

³³ GAETA-BERTELÀ 2002, p. 168.

analogamente far corrispondere quella tra la musica– sia vocale sia strumentale – fruita in luoghi quali la camera, e le musiche a una o più voci cantate nei banchetti, ma anche durante i balli e gli intermedii, che trattavano il più delle volte temi encomiastici nei confronti dei granduchi, o ancora descrizioni di tipo mitologico o simbolico (talvolta provenienti da intermedii o da balli), e che richiedevano luoghi più ampi (le sale e i saloni); essendo aperte a più spettatori e possedendo anch'esse un valore simbolico, tali esecuzioni godevano inoltre di un carattere maggiormente estrinseco e visibile.³⁴

È evidente dunque come la recente esperienza linguistica del canto in stile recitativo contribuisse a creare nuovi ambienti sonori nel palazzo e a connotare, nello stesso tempo, un rinnovato contesto politico e sociale. Il senso complessivo del genere e della sua affermazione nella sfera di corte e in quella nobiliare non deve pertanto spiegarsi soltanto come una novità stilistica ma come un fenomeno facente parte di un sistema più complesso in cui la componente spaziale e quella delle diverse occasioni giocano un ruolo determinante: tramite questa lettura è possibile comprendere infatti come il suono potesse assumere quegli attributi che gli permettevano addirittura di mutare il significato di un determinato luogo, e come il senso dell'esibizione cambiasse in relazione all'ambiente e alla situazione in cui questa avveniva.

4.3 Quale tipo di ascolto?

Dopo aver esaminato le caratteristiche dei luoghi e degli spazi, nonché le diverse occasioni in cui prendevano vita le esecuzioni di musiche a una o più voci e basso continuo, spostiamo ora l'attenzione sugli ascoltatori, ovvero su chi fruiva di questi momenti e in particolare sul tipo di ascolto che veniva esercitato mentre la musica abitava gli spazi della corte.

Abbiamo sopra accennato che, diversamente dalla *musica secreta* e dal canto collettivo cortigiano cinquecentesco, il nuovo repertorio si contraddistinse per la

³⁴ Come testimoniano i *Diari* del Tinghi, a Pitti banchetti accompagnati da musica vennero allestiti ad esempio nella cosiddetta *sala delle figure*, situata al centro del piano nobile del Palazzo, accanto agli appartamenti granducali. Cfr. FANTAPPIÈ 2003, pp. 158-161.

presenza degli ascoltatori, ovvero di un insieme (anche ridotto) di persone che prendevano parte in modo attento alle diverse esecuzioni canore oltre che, probabilmente, ai dibattiti teorici accademici: tale cambiamento presupponeva infatti una scissione tra esecutore e fruitore (anche a livello fisico, come vedremo), ove quest'ultimo veniva coinvolto in maniera attiva.³⁵ Prendendo spunto dalle numerose osservazioni su questo argomento presenti in molti avvisi al lettore delle stampe musicali primoseicentesche e dall'enfasi data al senso dell'udito già in molti trattati cinquecenteschi, Andrew Dell'Antonio ha posto lo sguardo non tanto sulle caratteristiche delle nuove prassi esecutive del secolo XVII, quanto su quelle dell'ascolto da parte dei fruitori. Secondo lo studioso americano sarebbe stato un ascolto vigile, che si configurava dunque come un «cultivated» e soprattutto come un «active listening»,³⁶ senza il quale non sarebbe stato possibile che la singola esecuzione assolvesse alle sue varie funzioni.

Tornando all'ambiente cortigiano fiorentino, la varietà e la diversità di spazi e di occasioni quotidiane in cui si tenevano le esecuzioni delle “Nuove musiche”, dunque anche i molteplici ascolti di cui il granduca era fruitore, facevano sì che costui ‘collezionasse’, esecuzione dopo esecuzione, tanti diversi e arricchenti momenti sonori, e che proprio tale pluralità gli permettesse di stimolare in misura sempre maggiore un giudizio critico su ciò che ascoltava. Non solo. Accumulare esperienze legate alla sfera sonora (ma nel contempo al corpo e al gesto, come abbiamo detto), e fissarle nel pensiero attraverso il ricordo, faceva sì che costui potesse ‘archiviarle’ dentro di sé. Non soltanto la singola esecuzione acquistava dunque significato nel suo farsi in un determinato spazio e contesto, ma anche l'insieme di una grande varietà di episodi costituiva una sorta di catalogo della mente (un «archivio memoriale», per utilizzare una definizione di Riccardo Brusciagli),³⁷ che, analogamente a quelli degli oggetti d'arte, poteva fissare la memoria

³⁵ Scrive a riguardo Lorenzo Bianconi: «È nel Seicento che va perduta quella circolarità tra produzione e consumo musicale, quella partecipe consapevolezza dell'ascolto ai processi compositivi che, almeno idealmente, è implicita nella poetica e nella teoria della polifonia vocale cinquecentesca» (BIANCONI 1982, p. 80).

³⁶ Gli studi di Dell'Antonio muovono dall'ambiente spirituale romano primo seicentesco. L'idea di un ascolto attivo e al tempo stesso contemplativo sarebbe stato promosso infatti, secondo lo studioso, dal mondo ecclesiastico, in particolare dai Gesuiti (che rivestirono un ruolo importante nell'Italia di primo Seicento), e dalla correlazione tra ascolto della musica spirituale e maggiore predisposizione all'ascolto della Parola di Dio, il cosiddetto *recte sentire*. Cfr. DELL'ANTONIO 2011, pp. 15-34.

³⁷ BARGAGLI 1982 (ed. moderna), p. 23.

dell'esecuzione e a cui il granduca poteva attingere, ogni qual volta lo desiderasse o ne sentisse la necessità, come strumento di affermazione di potere:³⁸ un collezionismo di esperienze inteso quasi, per usare una celebre espressione dell'umanista rinascimentale Giulio Camillo, come «teatro della memoria».³⁹

³⁸ Su questi aspetti si rimanda a DELL'ANTONIO 2002, pp. 35-65.

³⁹ Il «Teatro della memoria» (o «Casa della sapienza») è l'oggetto dell'utopistica speculazione di Giulio Camillo Delminio (1480-1544) che, nel suo trattato *Idea del teatro* (pubblicato postumo a Venezia nel 1550), concepì l'idea di un teatro ligneo, costruito su modello vitruviano, destinato ad archiviare tutta la conoscenza universale, codificata e organizzata attraverso un sistema di associazioni mnemoniche per immagini (una sorta di precursore delle moderne enciclopedie); si veda a riguardo CAMILLO 2015 e la lettura della curatrice Lina Bolzoni. Della stessa autrice si segnalano gli interessanti studi sull'*ars reminiscendi* rinascimentale, in particolare BOLZONI 1995, in cui l'autrice si concentra sull'importanza dell'arte della memoria, sull'organizzazione del ricordo e sulle sue tecniche come bisogno di trattenere le esperienze nell'Europa del Cinquecento, quando tale arte trova la sua massima diffusione, in concomitanza con la diffusione della stampa; su questi temi si veda anche BOLZONI 1998.

Capitolo 3

La performance

3.1 Gli esecutori delle “Nuove musiche”: professionismo o dilettantismo?

Parlando di *performance*¹ è necessario domandarci in primo luogo chi fossero gli esecutori delle “Nuove musiche” a Firenze, sia a corte sia nei luoghi non direttamente legati al casato mediceo. Quanto al primo ambito, abbiamo già ricordato dei musicisti (compositori, cantanti, strumentisti) che lavoravano stabilmente a servizio dei granduchi.² Sappiamo inoltre che, sulla scia della differenziazione tra musica da chiesa e musica da camera, a corte esisteva la mansione di *musico di camera*, espressione con la quale si designava in modo generico sia uno strumentista sia un cantante che prestava (regolarmente o in determinate occasioni) le sue competenze in circostanze che prevedevano un ristretto numero di esecutori; nei registri di pagamento venivano talora utilizzate denominazioni più specifiche quali quelle di *cantante di camera* o ancora di *virtuoso di camera*. Nei contesti medicei le *performance* delle musiche di nostro interesse erano sempre affidate a cantanti professionisti scelti con estrema cura, i cui nomi, spesso già noti prima del loro impiego a corte, davano garanzia di eccellenza, di esecuzioni degne del prestigio dei luoghi in cui erano ospitate, cosicché il granduca potesse far sfoggio, quando aperte a un uditorio più o meno ristretto, dei suoi virtuosi: tra questi i documenti citano spesso artisti quali Francesca Caccini, Vittoria Archilei, Adriana Basile, Jacopo Peri.³ Assistere a un'esecuzione a corte significava dunque trovarsi di fronte a una *performance* di altissimo livello, tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello interpretativo. Da una lettera del 1630 di Giovan Carlo de' Medici è evidente infatti che soprattutto i professionisti più noti e più bravi (in questo caso Adriana Basile)

¹ Sul significato che attribuiamo a questo termine si veda l'*Introduzione*.

² Cfr. qui il cap. 1, § 1.1.

³ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 22, 23, 24, 26, 31, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88; *Documenti, Lettere*, nn. 17, 20, 21, 29, 30, 33.

erano in grado di rendere al meglio gli *affetti* della pagina musicale, e che in loro assenza, se sostituiti da professionisti di minor spicco, i brani risultavano avere un diverso effetto:

(...) Martedì la Serenissima prese la medicina, il giorno si fecero musiche, ma non v'essendo l'Adriana [*Basile*] parvero molto frigide.⁴

Oltre a cantanti di primo livello, che costituivano un vero e proprio *status symbol* per la corte, i Medici erano soliti reclutare sistematicamente anche nuove leve. Tale politica prevedeva l'invio di emissari in altre città, in primo luogo a Roma, per cercare e selezionare con cura giovani cantanti, in particolare fanciulle:⁵ tale necessità di procacciarsi virtuosi dava luogo, come vedremo, a una sorta di 'campagna acquisti' nella quale Firenze competeva con altre corti, i cui ambasciatori esercitavano la stessa pratica.⁶ Cercare giovani cantanti e affidarle alla formazione di un noto virtuoso⁷ rappresentava infatti un altro mezzo di esternazione di potere da parte della famiglia granducale: ciò aveva una ricaduta tanto all'interno della corte stessa quanto all'esterno, in termini di immagine e di emulazione. Anche i virtuosi traevano benefici dalla loro attività di insegnamento a e per la corte medicea: essendo maestri, divenivano il più delle volte mentori dei loro allievi, proteggendo il loro benessere ma avendo allo stesso tempo su di essi un'autorità assoluta conferita loro dalla corte stessa.

⁴ *Documenti, Lettere*, nn. 39, 41.

⁵ Roma rappresentava un ambiente musicale assai vivace e la città con il più alto numero di scuole di canto, dunque il luogo in cui era potenzialmente più facile rinvenire buoni giovani cantanti; sebbene venissero formati sia ragazzi sia fanciulle, dal 1588 queste ultime non potevano esibirsi sulle scene pubbliche romane (cfr. ADEMOLLO 1888a, pp. 136 e XXVII). Cercare cantanti appena formati in altre città rappresentava la via di ingaggio più battuta, ma non la sola percorsa: nuove canterine potevano infatti provenire anche da contesti diversi, come dimostra l'episodio di Vincenzo Gonzaga che, nel 1607, richiedeva ai Bentivoglio di Ferrara una loro domestica da poco avviata alla musica con il fine di prenderla al suo servizio e inviarla a Firenze a perfezionarsi con Jacopo Peri (l'esempio è riportato in DURANTE 1987, p. 355). Ancora, sappiamo che dal maggio 1612 la corte aveva disposto che Francesca Caccini insegnasse ad alcune ragazze appartenenti alla classe degli artigiani, i cui genitori speravano evidentemente che diventassero musiche stipendiate dalla corte (CUSICK 2009, p. 84).

⁶ Come è noto, era infatti comune che nel corso della propria carriera un cantante si spostasse di corte in corte, riflettendo e manifestando all'esterno la magnificenza del suo signore.

⁷ Presso la dimora di Jacopo Peri risiedevano e prendevano lezioni ad esempio alcuni allievi la cui istruzione musicale era richiesta dalla corte; i granduchi pagavano al musicista ogni costo di questo servizio. Si trattava di una formula conveniente per il maestro, sia in termini di comodità sia perché rendeva possibile ulteriori entrate economiche, rappresentando dunque un'ulteriore fonte di guadagno. Si veda CARTER-GOLDTHWAITE 2013, pp. 277-279.

Il fatto che i Medici affidassero l'esecuzione delle "Nuove musiche" a professionisti e che i documenti del primo trentennio del Seicento in nostro possesso non attestino una partecipazione diretta degli esponenti del casato mediceo alla musica lascia ipotizzare che, almeno nelle esecuzioni 'ufficiali' di corte di questo periodo, i granduchi o i loro familiari non si esibissero di fronte a un uditorio. Ciò tuttavia non significa necessariamente che costoro non possedessero competenze musicali o che non si cimentassero personalmente con questo tipo di repertorio, come puro diletto personale, in contesti più riservati. La scelta di fruire del servizio dei virtuosi era connessa, come abbiamo già visto, a una condizione che permetteva loro di affermare il proprio potere e di renderlo esplicito sia a i loro occhi sia a quelli esterni. Il coinvolgimento in prima persona da parte degli esponenti della famiglia Medici di cui in un primo momento i suoi membri non sentivano forse la necessità, preferendo farsi vanto dei soli professionisti, si avrà invece tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del Seicento, in particolare con i tre figli del granduca Cosimo II e di Maria Maddalena d'Austria (Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo), i cui imponenti carteggi⁸ testimoniano una loro partecipazione diretta alle attività spettacolari e musicali della corte, tanto da un punto di vista gestionale e mecenatistico (in particolare nei confronti del nascente mercato impresariale e come protettori di una vasta scuderia di virtuosi), quanto da quello performativo, in veste di cantanti e di strumentisti attivi a corte.⁹

Sebbene una buona parte del repertorio di musiche in stile recitativo richiedesse speciali abilità da parte degli esecutori (tra cui un appropriato controllo della voce e dei gesti, secondo quanto veniva richiesto in molti trattati e prefazioni di stampe musicali di quegli anni), le "Nuove musiche" fiorentine non vivevano esclusivamente nelle interpretazioni dei più celebri virtuosi o dei loro allievi.

⁸ Per i riferimenti bibliografici si veda l'*Introduzione*, nota n. 4.

⁹ Si trattava in questo caso di principi che avevano ricevuto sin da piccolissimi una formazione musicale e spettacolare curata dai provvisionati di corte (tra cui Francesca Caccini per la musica e il canto) e che erano stati coinvolti in un vero e proprio «tirocinio performativo» di fondamentale importanza «in prospettiva delle future attività di tutti loro in campo impresariale e mecenatistico-spettacolare» (SARÀ 2008, pp. 221-222). Si rimanda a quest'ultimo contributo di Daniela Sarà per la trattazione dell'educazione spettacolare dei figli di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria; sulla storia più generale dell'educazione alla corte medicea da Cosimo I a Margherita Luisa d'Orléans si veda l'esauritivo studio di PAOLI 2008. Quanto alle attività impresariali e mecenatistiche di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, oltre ai già citati carteggi, cfr. il saggio di Sara Mamone in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici* 2000, pp. 83-97 e quello della stessa studiosa in *Lo stupor dell'invenzione* 2001, pp. 119-138. In una lettera del 1630 Giovan Carlo scrive ad esempio a Mattias che sta trascorrendo le serate suonando; cfr. *Documenti, Lettere*, nn. 41, 80.

Esistevano infatti diversi àmbiti di circolazione e soprattutto differenti livelli di esecuzione possibili: un brano poteva essere mirabilmente intonato da un professionista, ovvero da chi vendeva un prodotto facendo della musica un lavoro, a corte o in occasioni da questa promosse o sostenute, o ancora essere cantato in contesti svincolati da quello medico. Come ha scritto Sergio Durante, ciò non significa dare «per scontata l'esistenza di un ruolo professionale che, in realtà, si viene configurando gradualmente»;¹⁰ personalità quali ad esempio i Caccini furono infatti musicisti di corte (in questo caso integrati con il sistema cortigiano addirittura a livello familiare) dal curriculum molto variegato, compositori, cantanti tanto di camera (e 'di tavola') quanto d'opera, ma anche abili suonatori di strumenti diversi in grado di accompagnare da soli le proprie *performance* vocali, nonché insegnanti. Non solo. Tali virtuosi facevano del loro impiego a corte anche un mezzo per ottenere titoli e onoreficenze; erano inoltre ancora strettamente connessi alle dinamiche e alla diplomazia di corte, in primo luogo al volere del granduca. La professione di cantante stava dunque definendo i propri contorni, e non poteva dirsi ancora un ruolo professionale in senso moderno.¹¹

Il fatto che un *musicista* avesse molteplici competenze non implicava che tutti scegliessero di svolgere la totalità delle attività, compositiva, performativa e di insegnante. Come recentemente dimostrato, Jacopo Peri preferì ad esempio impegnarsi a corte selezionando gli incarichi, scegliendo quelli che riteneva più idonei al suo *status* sociale di «nobil fiorentino».¹² Predilesse infatti l'attività di compositore e di insegnante (soprattutto a donne, sia a corte sia in casa propria, ad

¹⁰ DURANTE 1987, p. 350.

¹¹ Durante ricorda infatti come i nomi dei cantanti compaiano nelle descrizioni degli spettacoli di corte «solo nella misura in cui contribuiscono a magnificare il signore o la corte (sono esclusi dunque gli interpreti minori)», e che la scelta non dipende dal ruolo da essi rivestito quanto dal prestigio dell'interprete o da quello del loro mecenate (DURANTE 1987, pp. 350-351). Qualcosa a Firenze inizierà a cambiare a partire dall'ultimo ventennio del Seicento, soprattutto con il sistema creato dal gran principe Ferdinando, con il quale il cantante di corte continua a esistere nella misura in cui costui si sposta però continuamente di sede, in uno «stato di semidipendenza» (*ivi*, p. 366) a metà tra la protezione e una certa autonomia di movimento. Studi di fondamentale importanza sono stati inoltre effettuati in tempi recenti in àmbito teatrale; attraverso lo studio dei rapporti intercorrenti tra teatro accademico cittadino e potere medico Sara Mamone ha attuato infatti un'importante revisione dei pregiudizi legati alla contrapposizione di teatro dei dilettanti *vs* teatro dei professionisti, sottolineando l'attenzione dei professionisti per le esperienze accademiche e dimostrando l'osmosi tra Commedia dell'Arte e teatro dei dilettanti. Tra i principali contributi si ricordano MAMONE 1996, 1997, 2001a, 2001b e 2003a, in particolare pp. 211-306. Riguardo al teatro dei comici dell'Arte si veda anche FERRONE 2014, pp. 5-9.

¹² È questa infatti la dicitura che orgogliosamente Peri fa stampare sul frontespizio della partitura della sua *Euridice* del 1602.

allieve affidategli dalle sovrane) a quella di cantante di corte, rifiutando ripetute volte e per svariati motivi la mansione di cantante e delegandola talvolta ad altri colleghi.¹³

Il repertorio a una o più voci poteva inoltre essere studiato ed eventualmente eseguito di fronte a un uditorio da un allievo o un'allieva di un virtuoso (spesso insieme al proprio maestro), a corte o in luoghi a essa affini. Un circuito ancora diverso era rappresentato inoltre da quelle famiglie intellettuali di elevato rango sociale in cui la musica e il canto facevano parte del bagaglio culturale dell'educazione, costituendo ancora un'eco della formazione cortigiana; pur essendo il più delle volte allievi o allieve di musicisti del tempo, si trattava di giovani che facevano musica per pura passione e *ricreatione*.

Un esempio di quest'ultima tipologia di esecutori (e di *milieu* culturale) ci viene fornito nelle pagine dei tre *Dialoghi* del medico fiorentino Giulio Parigi (o Parisi), composti tra il 1615 e il 1618 ma dati alle stampe nel 1618.¹⁴ Ogni giornata, scandita da discussioni di medicina, termina con una cena preceduta dall'ascolto di musiche cantate e suonate al cembalo dalle due figlie dello stesso Parigi, Caterina e Angela, allieve del sacerdote e musicista fiorentino Pietro Benedetti e destinate a vestire l'abito religioso, come si evince dalle pagine finali del *Dialogo terzo*.¹⁵ Diversamente dai professionisti e dai loro allievi più eccellenti, i dilettanti affrontavano con ogni probabilità soltanto una parte del variegato (e spesso difficile) repertorio di musiche a una o più voci e basso continuo; è possibile inoltre che parte di questo, ovvero le composizioni di musicisti meno noti, non giungesse neanche negli ambienti medicei, né sotto forma di libri a stampa né in veste di *performance*, limitandosi a circolare in ambienti non frequentati dai professionisti.

In modo simile a ciò che avveniva nel coevo mondo teatrale dei comici dell'Arte, è inoltre possibile riscontrare talvolta, come ha scritto Siro Ferrone, una sorta di osmosi tra lo statuto di dilettante e quello di professionista, nel momento in cui le attività dei nobili dilettanti e dei musicisti e cantanti di mestiere «si intrecciarono nelle accademie sei-settecentesche, nella pratica dei collegi degli ordini

¹³ CARTER-GOLDTWAITE 2013, pp. 281-291.

¹⁴ Il secondo *Dialogo* non reca né data né editore ma, dagli altri due volumi, si presume sia stato anch'esso pubblicato nel 1618 presso Zanobi Pignoni.

¹⁵ Sulle caratteristiche dei tre *Dialoghi* si rimanda alla Parte Terza, in cui si riportano anche i passi di argomento musicale di nostro interesse.

religiosi, nelle manifestazioni devozionali [...]».¹⁶ È ciò che si verificò ad esempio nel caso dei nobili dilettanti di musica Ugo Rinaldi o Alessandro Del Nero, la cui partecipazione diretta a spettacoli di teatro in musica o a esecuzioni musicali cameristiche insieme ai professionisti del settore testimonia proprio la costante ed essenziale relazione che si venne a creare tra i due mondi nel primo e in particolare nel secondo decennio del Seicento.¹⁷ Ancora, ciò avveniva all'interno di confraternite cittadine come quella dell'Arcangelo Raffaello, all'interno della quale, per determinate feste liturgiche o ricorrenze, cantanti professionisti erano soliti esibirsi da soli o insieme ai giovani, alternando così parti solistiche a sezioni corali.¹⁸ Qualcosa di simile accadeva anche a corte quando virtuosi come Francesca Caccini o Jacopo Peri affidavano alla voce dei loro allievi più talentuosi alcune sezioni di brani cameristici, di argomento profano o spirituale, o ancora singoli ruoli all'interno di intermedî.¹⁹

Da un punto di vista economico, infine, lo *status* di professionista della musica poteva essere in alcuni casi non sufficientemente remunerativo: quando il recitare/cantare non garantiva un guadagno certo, si cercavano allora contemporaneamente altri lavori o si investiva il denaro in beni immobili, poderi e in altre attività redditizie. A questo proposito, esemplificativo e assai interessante è il caso di Jacopo Peri e dei suoi molteplici investimenti immobiliari sia in città sia in campagna, come hanno di recente dimostrato i libri contabili redatti dallo stesso Peri e dai suoi discendenti rinvenuti e interpretati da Tim Carter e Richard Goldthwaite.²⁰

¹⁶ FERRONE 2014, p. 7.

¹⁷ Cfr. quanto già affermato a proposito nel cap. 1, § 1.2.

¹⁸ Come ha dimostrato Konrad Eisenbichler (EISENBICHLER 1998, pp. 239-240), e come avremo modo di vedere nella Parte Seconda della tesi, tale modalità esecutiva è rendicontata nei *Ricordi* della Compagnia a proposito del cantante e suonatore Raffaello di Ser Francesco Gucci, musicista talentuoso e versatile che più volte prestò servizio, anche come insegnante di canto, presso l'Arcangelo Raffaello e che tra gli anni Ottanta del Cinquecento e il primo decennio del Seicento si esibì nei locali della Compagnia da solo o con Giulio Caccini, coinvolgendo talvolta direttamente i giovani.

¹⁹ Si veda ad esempio *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 54.

²⁰ CARTER-GOLDTHWAITE 2013, pp. 122-204. In questa innovativa biografia socioeconomica e musicale, e in particolare nelle pagine indicate, vengono presi in rassegna e classificati i molti e differenziati tipi di investimenti (immobiliari e non) di Jacopo Peri. Gli autori dimostrano così come le fonti di reddito del musicista fossero talmente tante che alla fine della sua vita il suo stipendio di *musicò* di corte costituiva soltanto una, e certamente non la più rilevante, delle entrate.

3.2 Disposizione dello e nello spazio

Abbiamo già parlato delle stanze e dei luoghi occupati dai cantanti per le loro esecuzioni, a corte e nelle diverse residenze medicee.²¹ Durante una *performance*, dove e come si disponevano gli esecutori all'interno dello spazio a loro riservato? Vi era una separazione fisica tra musicisti e ascoltatori analoga a quella riscontrabile nella pratica teatrale? Per comprendere la funzione data agli spazi è necessario distinguere innanzitutto le occasioni in cui il granduca era presente alle esecuzioni da quelle in cui né lui né la granduchessa vi assistevano. Come ha scritto Marcello Fantoni riguardo al potere dello spazio negli ambienti cortigiani, infatti, nel Seicento «cappella, studiolo, camera da letto, sala del trono (ma anche giardino, villa o monastero) acquistano di significato a seconda di dove si trova il principe: lo spazio si ordina intorno a lui e la sua presenza dà significato allo spazio [...]».²² Secondo questo assunto – e secondo quanto riportato dalle cronache relative alla spettacolarità di corte – anche le *performance* delle “Nuove musiche” dovevano presupporre una separazione fisica tra musicisti e ascoltatori e che tra questi i granduchi occupassero una posizione di rilievo, analogamente a quanto avveniva nelle rappresentazioni di commedie e intermedi.²³ Esclusi rari episodi (ad esempio quando si descrive il granduca malato che ascolta musica a letto), nei documenti sono in effetti assenti indicazioni circa la disposizione dei presenti nello spazio durante le esecuzioni.²⁴ Possiamo tuttavia tentare di sopperire a tale lacuna attingendo al noto e complesso cerimoniale degli eventi pubblici, in primo luogo a quello delle udienze: in queste circostanze il granduca si trovava infatti sotto la *residenza*, come veniva definito il baldacchino, seduto su una sedia con braccioli posta su una pedana rialzata sontuosamente decorata; eventuali ospiti esterni rimanevano invece in piedi o, se particolarmente importanti, venivano invitati a

²¹ Si veda qui il cap. 1, §§ 1.1 e 1.2.

²² FANTONI 2002, p. 133.

²³ Come si evince infatti dai *Diari* del Tinghi, nel primo venticinquennio del Seicento a Pitti un vero e proprio palcoscenico veniva allestito nella *sala delle commedie*, sede di rappresentazioni teatrali, mentre nella *sala dei forestieri*, adibita a balletti e talvolta a banchetti, il granduca sedeva sotto il baldacchino centrale e gli spettatori si disponevano su alcuni gradoni addossati alle pareti. Cfr. FANTAPPIÈ 2003, pp. 137-139.

²⁴ Lo stesso non avviene nei resoconti di rappresentazioni teatrali o di alcuni banchetti, per i quali il Tinghi riporta più volte la disposizione e l'ordine di seduta dei granduchi e degli altri membri della famiglia, nonché di eventuali ospiti.

sedersi fuori dall'area coperta dal baldacchino.²⁵ Tale cerimoniale, condizionato evidentemente dalle «leggi della prossemica»,²⁶ ovvero basato sui parametri della lontananza/vicinanza rispetto alla persona fisica del granduca, veniva di fatto replicato (talvolta sostituendo la *residenza* con una semplice pedana rialzata) durante le feste pubbliche, sia a Pitti sia in altre sedi della corte, le funzioni religiose in Cattedrale e le principali cerimonie religiose della città. Non è da escludere pertanto che una simile disposizione si ripresentasse anche nel caso delle esecuzioni di musiche a una o più voci e basso continuo nelle stanze. Se il granduca, la granduchessa e gli altri membri della famiglia che ne avevano diritto sedevano nella zona coperta dal baldacchino o su una piattaforma rialzata, è possibile che i musicisti si disponessero di fronte a loro, dando luogo quindi a una separazione ben marcata tra esecutori e ascoltatori.

Sul frontespizio di un manoscritto di inizio Seicento di Simonzio Lupi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana è raffigurata una scena urbinata tardo cinquecentesca in cui un gruppo di ascoltatori seduti in cerchio in una piccola stanza del palazzo attende l'entrata dei *performer*.²⁷ Non è da escludere che anche a Firenze, a corte ma soprattutto in contesti più informali come quelli delle accademie, delle camerate, o ancora delle confraternite, laddove sia lo spazio sia la situazione lo rendevano possibile, gli ascoltatori potessero sedere in cerchio e i cantanti si disponessero al centro.

Resta da capire a questo punto se, tanto in una situazione di visione frontale quanto in un caso come quest'ultimo descritto, i cantanti occupassero o meno una posizione che li rendeva più visibili, ovvero se si esibivano su una pedana o una piattaforma rialzata (una sorta di piccolo palco ligneo allestito, come avveniva per il teatro, solo per determinate ricorrenze), o se invece si trovavano alla medesima altezza degli ascoltatori, o se infine, nel caso in cui il granduca sedeva su un piano rialzato, si collocavano più in basso rispetto a lui. Ciò dipendeva verosimilmente dalle occasioni e dai diversi ambienti utilizzati per l'esecuzione: sappiamo ad esempio che in circostanze quali quelle dei banchetti i virtuosi erano soliti esibirsi occupando luoghi che permettevano loro di essere visti e meglio ascoltati facendo

²⁵ Su questi e gli altri aspetti del cerimoniale delle udienze si veda TOFANI 2003, pp. 120-123.

²⁶ BERTELLI 2002, p. 21; si veda anche CHAUVINEAU 2003, p. 70.

²⁷ Cfr. MARKHAM 2012, p. 203 e sgg.

uso, quando necessario, di pedane o di marchingegni di ascendenza teatrale; questo avveniva probabilmente con meno facilità nelle stanze più riservate e soprattutto nei luoghi piccoli, che disponevano di spazi più ristretti, ove pertanto non erano agevolmente riproducibili, sia pure in scala diversa, le funzionalità degli spazi tipiche del teatro di corte.

3.3 Le prassi esecutive

Doppo che io ebbi risposto hieri a V.S. mi comparve l'altra sua, la quale fu gratissima poiché con la nuova invenzione di quei cembali haveranno minore pensiero quelle villanelle d'imparare a mente, o almeno di fidarsi interamente della memoria nel cantare; et potranno gestitare come richiede il concetto della composizione; et alla Signora Francesca [Caccini] pure era sovvenuto che la voce nel canto avesse a essere hor alta et hor rimessa. Insomma V.S. harà durato tutta la fatica lei, perché con le sue facilità et invenzioni ha saputo levarla ad altri. [...]²⁸

Con queste parole, nel febbraio del 1635, Ugo Caciotti, segretario personale della granduchessa Maria Cristina di Lorena, si soffermava sull'importanza del cantare 'alla mente', ovvero senza l'utilizzo della parte scritta: stando alle sue affermazioni, ciò sarebbe stato reso più facile grazie all'invenzione dei cembali, e avrebbe consentito alle fanciulle – definite «villanelle» – di avere più agio di «gestitare», ossia di far uso di gesti, secondo quanto richiesto dall'idea fondamentale (il «concetto») che la composizione doveva esprimere; Caciotti sottolineava inoltre la necessità, a fini espressivi, delle dinamiche vocali più appropriate, così come suggerito da Francesca Caccini (voce «alta», ovvero un forte, e voce «rimessa», ossia un piano).

Torneremo nel paragrafo successivo sulla gestualità dei cantanti. Quanto al ricorso alla memoria, come insegnava la *sprezzatura* cacciniana, tanto più l'esecuzione musicale fosse stata semplice e naturale, tanto più questa sarebbe risultata efficace, poiché priva di finzione: perché questo obiettivo si realizzasse pienamente era necessario che il cantante non utilizzasse la partitura durante le esecuzioni. Seguendo inoltre i principi dell'*ars retorica*, secondo i quali un oratore che recitava il suo discorso senza la pagina scritta aveva maggiori opportunità di catturare l'attenzione dei suoi uditori, cantare 'alla mente' avrebbe permesso all'esibizione una maggiore

²⁸ *Documenti, Lettere*, n. 49.

incisività e una più forte capacità di persuasione.²⁹ Tale aspetto era stato d'altronde già affrontato dai trattatisti rinascimentali; aveva scritto infatti Nicola Vicentino nel suo *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555):

[...] et la esperienza, dell'Oratore l'insegna, che si vede il modo che tiene nell'Oratione, che hora dice forte, et hora piano, et più tardo, et più presto, e con questo muove assai gl'oditori, et questo modo di muovere la misura, fa effetto assai nell'animo, et per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, et effetti delle parti dell'oratione, et che effetto faria l'Oratore che recitasse una bella oratione senza l'ordine de i suoi accenti, et pronuntie, et moti veloci, et tardi, et con il dir piano et forte quello non muoveria gl'oditori. Il simile dè essere nella Musica. Perché se l'Oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto più effetto[...].³⁰

E poco più avanti:

Et quando la Musica sarà cantata alla mente sarà molto più gratiata, che quando sarà cantata sopra le carte, et si piglierà l'esempio dalli predicatori, et dagli Oratori, che si recitassero quella predica, et quella oratione, sopra una carta scritta quelli non havriano né gratia, né audienza grata. Perché i sguardi, con gli accenti musicali muovono assai gli oditori quando sono insieme accompagnati [...].³¹

Il passo è importante perché testimonia di un pensiero teorizzato in ambito musicale fin dalla prima metà del Cinquecento. Quanto poi alla carica espressiva da imprimere all'esecuzione, così si era espresso Gioseffo Zarlino nei *Sopplimenti Musicali* del 1588:

Percioché si come all'Oratore, nel recitar è concesso, secondo le materie che tratta tallora, non dirò palare; ma con alta voce et horribile, gridando et esclamando, esprimere il suo concetto; et questo quando parla di cose, con le quali egli voglia indur spavento et terrore; e tallor con voce sommessa et bassa; quando vuole indur commiseratione, così non è cosa disconvenevole al Musico, d'usar simili attioni, nell'acuto et nel grave, hora con voce alta, et hora con voce sommessa, recitando le sue Compositioni. Dirano forse questi nostri Sapienti, ch'altra cosa è il Cantare et altra è l'Orare o Ringare, et che non sta bene al Musico nel cantare, ch'ei usi quei modi, che usa l'Oratore nella sua Oratione: Sta bene; questo ho detto anch'io di sopra; onde non dico, che 'l Cantore cantando debba né gridare, né far strepito: percioché non è cosa c[he] habbia né proportione, né decoro; ma dico che a lui è concesso, come recitatore in quell'atto, quello che si concede a i Recitatori delle Tragedie et Comedie [...] così se questo si permette al Recitante per il commodo de gli Ascoltanti; si permetterà anco al Cantore alcune attioni nel Cantare [...].³²

²⁹ Ciò si verificava negli stessi anni e in modo simile anche in una certa corrente naturalistica pittorica fiorentina (si veda il recente catalogo della mostra fiorentina *Puro semplice e naturale nell'arte* 2014).

³⁰ VICENTINO 1555, p. 94v.

³¹ *Ibidem*.

³² ZARLINO 1588, p. 319. Il confronto tra esibizione musicale e orazione si trova inoltre nel *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) di Vincenzo Galilei e nel *Syntagma musicum* (1614-1619) di Michael Praetorius.

Da molte lettere emerge ancora che i cantanti studiavano per potersi esibire in modo autonomo, ovvero per cantare e nello stesso tempo accompagnarsi allo strumento, senza ricorrere al maestro al continuo. Come vedremo, era proprio questo uno dei requisiti richiesti qualora avessero ambito ad essere scelti come nuovi virtuosi per la corte.³³

Un altro aspetto da esaminare riguarda il rapporto tra *performance* e testo scritto. Un fattore importante e costitutivo dell'esecuzione di questo tipo di musiche era dato infatti dall'improvvisazione, un'abilità di cui un buon cantante doveva essere in possesso: come è noto, tanto la parte del basso continuo quanto alcuni aspetti di quella vocale (gli abbellimenti e le cosiddette diminuzioni, che costituivano un «*modus generalis* di esecuzione»)³⁴ rappresentavano una sorta di 'ossatura' su cui l'esecutore era chiamato a improvvisare, secondo un determinato sistema che ogni musicista aveva appreso e assimilato a memoria, oltre che mediante la propria *inventio* e creatività estemporanea.³⁵ Un buon bagaglio mnemonico costituiva dunque anche in questo caso un ausilio imprescindibile per fronteggiare al meglio le tecniche di improvvisazione.³⁶ È evidente allora che lo stesso brano poteva essere eseguito in modi sempre differenti, a seconda del diverso interprete ma anche a opera del medesimo cantante, la cui improvvisazione sopra una stessa composizione poteva variare di esecuzione in esecuzione, rendendo ognuna di queste davvero unica e irripetibile. Testo e *performance* rappresentavano perciò due momenti separati seppur intrinsecamente legati: il testo musicale terminava infatti di essere composto e trovava la sua piena realizzazione soltanto nel momento dell'esecuzione.

Per quanto riguarda invece la potenza della voce, al contrario della musica da chiesa, per quella da camera si richiedeva una messa di voce più moderata. Servendoci nuovamente di definizioni pienamente cinquecentesche, già Vicentino aveva differenziato la «musica che sarà cantata a piena voce» dalla «musica da

³³ *Documenti, Lettere*, nn. 13, 38, 69, 70, 71. Solitamente le esecuzioni di musiche in stile recitativo prevedevano la sola presenza del virtuoso, capace appunto di accompagnarsi allo strumento; l'organico poteva aumentare, ovvero comprendere anche il maestro al cembalo, quando la composizione richiedeva la presenza di due o tre diverse voci, o se i cantanti, magari ancora in fase di apprendimento, non erano in grado di accompagnarsi da soli.

³⁴ L'espressione è in LORENZETTI 2002, p. 13. Nella prassi improvvisativa barocca il termine 'diminuzione' indicava il riempimento di un intervallo melodico con note di valore più piccolo.

³⁵ Sulla pratica del basso continuo si veda NUTI 2007.

³⁶ Sul rapporto tra memoria e musica nel Cinque e Seicento cfr. LORENZETTI 2002.

camera, cioè quando si canterà piano»;³⁷ scrivendo inoltre che nelle chiese «si canterà con le voci piene, et con moltitudine de' Cantanti»,³⁸ affermava implicitamente che nelle camere si sarebbe utilizzata una voce più sommessa.³⁹ Ancora, Gioseffo Zarlino si esprimeva così a riguardo:

Haveranno etiandio li Cantori questo avertimento, che ad altro modo si canta nelle Chiese, et nelle Capelle pubbliche, et ad altro modo nelle private Camere: Imperoché ivi si canta a piena voce [...]; et nelle Camere si canta con voce più sommessa et soave, senza fare alcun strepito.⁴⁰

Rispetto al Cinquecento, nel Seicento l'idea di musica da camera muta però – nei luoghi, negli spazi e nelle occasioni, nonché nel suo valore simbolico – rispetto alla *musica reservata* del secolo XVI. Non solo, ma per quel che concerne la distinzione tra musica da camera e musica da chiesa la situazione pare del tutto ribaltarsi: se infatti in un primo tempo, come trapela dalle parole di Vicentino, i cantanti stipendiati sembravano essere quelli che si esibivano in chiesa, e non in camera, nel Seicento, come abbiamo visto, il professionista canterà in primo luogo proprio in camera (e, quando la situazione lo richiederà, anche in chiesa), costituendo in tale veste il vanto del suo signore.

Tale rovesciamento di prospettiva è evidente anche nelle parole più tarde di Lodovico Zacconi. Nella sua *Prattica di musica* (1592), Zacconi sosteneva che il cantare bene non consistesse nel gridare, atto, quest'ultimo, che avrebbe solo stancato la voce e indotto al riso l'ascoltatore; l'allievo avrebbe dovuto imparare a cantare piano sin dall'inizio, se il maestro per primo glielo avesse mostrato. Il teorico disprezzava poi il «gridar forte» tipico degli stipendiati che cantavano nelle chiese e nelle cappelle:

[...] et chi dice che col gridar forte le voci si fanno; s'inganna [...] perché molti imparano di cantare per cantar piano et nelle Cammere, ove s'abborisce il gridar forte, et non sono dalla necessità astretti a cantar nelle Chiese, o nelle Capelle ove cantano i Cantori stipendiati.⁴¹

³⁷ VICENTINO 1555, fol. 37r.

³⁸ *Ivi*, p. 86r.

³⁹ Si trattava di stili distinti tra loro dal punto di vista dello spessore sonoro più che da caratteristiche di tipo timbrico.

⁴⁰ ZARLINO 1558, p. 204; ed. moderna p. 420.

⁴¹ ZACCONI 1592, p. 52v. Su questi aspetti e sulle riflessioni dei teorici a riguardo si veda SCHILTZ 2003.

Un ultimo aspetto non elencato da Caciotti ma non meno importante per la buona riuscita di una *performance* era rappresentato dalle caratteristiche architettoniche e acustiche degli ambienti in cui questa si teneva, i quali, come abbiamo detto, non erano necessariamente pensati per la musica: è opportuno domandarsi dunque quali fossero le loro dimensioni, di che tipo di soffitti (e di quale altezza) disponessero le stanze,⁴² e ancora come gli arredi e i materiali di cui erano costituiti contribuissero all'acustica del luogo; sappiamo infatti che le pareti delle ricche stanze della corte, e in particolare proprio quelle delle camere, erano ornate con quadri, tappeti, arazzi e tendaggi, la cui maggiore o minore fono-assorbente contribuiva senza dubbio alla resa acustica complessiva.⁴³ L'insieme di tutte queste caratteristiche influiva sulle modalità esecutive e gli stessi musicisti saranno stati ben consapevoli della necessità di modificare il loro stile e di scegliere i brani più idonei a un determinato ambiente; non è da escludere infine che gli stessi compositori pensassero tutte o parte delle loro musiche per il luogo in cui queste venivano cantate.

3.4 *Actio e gestualità*

Molte lettere di musicisti, segretari e ambasciatori medicei indirizzate alla corte fiorentina ci forniscono notizie circa le caratteristiche principali richieste alle giovani cantanti nel momento in cui queste venivano ascoltate, ed eventualmente scelte, per lasciare la loro dimora (talvolta persino la loro città),⁴⁴ ricevere un'adeguata educazione musicale sostenuta dai granduchi e divenire eventualmente musiciste di corte.

Dalle descrizioni è evidente che le cantanti venivano valutate alle stregua di oggetti di compravendita («Ho veduto la mercanzia propostami», scrive Alessandro Del Nero in una lettera del 1644)⁴⁵ e che venivano reclutate secondo una serie di

⁴² A questo proposito si ricorda ad esempio una lettera del 1602 in cui Emilio de' Cavalieri descrive da Roma a Marcello Accolti, segretario del granduca di Toscana, un'esecuzione di Vittoria Archilei che canta nel casino del Cardinal del Monte in una stanza col soffitto a volta, elemento che contribuisce a migliorare la sua esibizione amplificando la sua voce. Cfr. *Documenti, Lettere*, n. 1.

⁴³ Sull'acustica nelle stanze di piccole dimensioni si veda ORLOWKI 2012.

⁴⁴ In tutta la penisola le donne non potevano infatti studiare canto in una scuola ed entrare eventualmente a far parte poi di una cappella di *pueri*, ma solo avvalersi dell'insegnamento privato.

⁴⁵ *Documenti, Lettere*, n. 70.

parametri stabiliti dallo stesso granduca («quelle parti che Vostra Altezza desidera», come si legge in un'altra lettera dello stesso Del Nero).⁴⁶ Oltre a una bella voce,⁴⁷ un buon orecchio⁴⁸ e alla capacità di accompagnarsi con uno strumento,⁴⁹ diveniva oggetto di attenzione anche una serie di qualità estetiche: insieme ai luoghi sontuosi in cui si svolgevano le esecuzioni, il corpo delle virtuose costituiva infatti uno degli elementi principali di attenzione visiva, percezione che si affiancava al diletto per le orecchie dato dal loro canto. Mancando qualcuno di questi attributi la cantante non era considerata degna di attenzione, e il tempo speso ad ascoltarla durante il 'provino' veniva spesso ritenuto non ben impiegato.⁵⁰ Si trattava solitamente di ragazze molto giovani, tra i quindici e i diciotto anni circa⁵¹ (una donna trentenne, come si afferma in una lettera, veniva considerata di età già avanzata).⁵² Neanche il fatto che una fanciulla fosse incinta di molti mesi rappresentava un ostacolo a esibirsi e addirittura a trasferirsi nella città granducale, di solito insieme alla madre.⁵³

Quanto agli attributi estetici, nei loro rapporti gli emissari granducali informavano il committente circa l'aver ascoltato una fanciulla brutta o bella, magra o troppo in carne. Una particolare attenzione era rivolta al viso (che doveva incantare gli spettatori), agli occhi, alla bocca e ai denti.⁵⁴ Si mirava inoltre alla sussistenza di determinate qualità sceniche, ovvero che una cantante 'servisse col corpo', oltre che con la voce,⁵⁵ fosse graziosa nei movimenti e addirittura sapesse ballare;⁵⁶ ancora, si richiedeva che fosse capace di recitare in maniera espressiva,⁵⁷ in modo da rappresentare al meglio gli *affetti* espressi dalla pagina musicale. Un ulteriore requisito era costituito dal fatto che fosse abile nel conversare⁵⁸ e

⁴⁶ *Documenti, Lettere*, n. 71.

⁴⁷ *Documenti, Lettere*, nn. 13, 62, 64, 69.

⁴⁸ *Documenti, Lettere*, n. 13.

⁴⁹ *Documenti, Lettere*, nn. 13, 38, 69, 70.

⁵⁰ *Documenti, Lettere*, nn. 38, 64. Ciò muterà molto nel secolo successivo, quando un cantante si distinguerà esclusivamente per le sue qualità vocali, e non per i suoi connotati fisici.

⁵¹ *Documenti, Lettere*, nn. 13, 64, 71, 73.

⁵² *Documenti, Lettere*, n. 708.

⁵³ *Documenti, Lettere*, nn. 71, 74.

⁵⁴ *Documenti, Lettere*, nn. 62, 64, 69, 70, 71, 72, 73.

⁵⁵ *Documenti, Lettere*, n. 75.

⁵⁶ *Documenti, Lettere*, n. 71.

⁵⁷ *Documenti, Lettere*, n. 71.

⁵⁸ *Documenti, Lettere*, nn. 70, 71, 72, 73.

soprattutto sapesse «far le baie», ovvero avesse la capacità di far trascorrere le ore in sua compagnia con scherzi e in allegria.⁵⁹

Ci sembra significativa ed esemplificativa di quanto detto sin qui riguardo al giudizio sulle cantanti la seguente lettera di Alessandro Del Nero inviata da Roma il 19 novembre 1644, nella quale l'ambasciatore si sofferma addirittura sulla reputazione della madre della giovane fanciulla incinta oggetto delle sue attenzioni, nonché sulle caratteristiche della casa in cui le due vivono:⁶⁰

[...] Questa è giovane di quindici sedici anni e mi pare che abbia quelle parti che Vostra Altezza desidera, è di bellezza più che ordinaria, ha bellissimi occhi e bellissimi denti, è graziosa, spiritosa e delle baie ne faria con chi le trovò, però con termine e con garbo, e prontissima nelle risposte, canta di buona maniera, et ha una voce bellissima.

In scena ha fatto stupir Roma, avendo modi di recitare mirabile, et un'espessiva di quello che rapresenta, dicono non aversi udito meglio, io l'ho sentita fuori di scena fare una parte di quelle che ha rapresentato, che in vero non è cosa ordinaria.

S'accompagna un poco ma non è sicura, a volerne aver gusto è necessario uno l'accompagni.

Ha la madre la più pulita donna, ch'io abbia mai veduto et hanno una casa, tenuta con tanta pulizia che la cucina è più pulita che non sono le camere di qualsivoglia Cavaliere.

Hanno del civile e non delle puttane, e vivono con quiete, e in casa ci è andato sempre gente onorata.

Non si sa che la figlia abbia fatto male se non con uno Cavaliere che l'ha tenuta un anno, e s'è impregnata, e s'è partito.

La madre ha fatto qualcosetta ma la giovane è stata tenuta sempre per zittella, e s'andava solo per sentirla cantare.

Ella è gravida di poco e non si conosce, tanto più che porta il guardinfante. Ha da partorire verso la fine d'aprile et è facile in quel tempo, essendo i giorni di devozione, farla partorire segretamente.

Io per quanto ho cercato non ho trovato meglio. Tralassavo che balla anco ragionevolmente.

[...] ⁶¹

Come si comprende dalle ultime parole di Del Nero e da altre lettere simili, vi era quindi una distinzione tra quelle cantanti dallo *status* sociale ambiguo poiché note per intrattenere i loro signori anche mediante prestazioni di tipo sessuale (le cosiddette «puttane», come venivano definite) e le «zitelle», ovvero quelle fanciulle che avevano «del civile», come si legge in un'altra lettera,⁶² limitandosi a prestare servizio attraverso il canto, la conversazione e i sollazzi.⁶³ Categoria, quest'ultima, in cui rientra la ragazza descritta da Del Nero nella lettera sopra riportata: l'ambasciatore sottolinea infatti che la gravidanza della giovane è il frutto di un

⁵⁹ *Documenti, Lettere*, nn. 64, 71, 73, 74. Sull'uso e sul significato del termine *bàia* cfr. BATTAGLIA 1904-1971, vol. I.

⁶⁰ Anche Girolamo Maffei riferisce che una cantante «sta in una casa benissimo adobata» (*Documenti, Lettere*, n. 72).

⁶¹ *Documenti, Lettere*, n. 71.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Documenti, Lettere*, nn. 69, 71.

legame amoroso tra lei e un Cavaliere (che però l'ha evidentemente lasciata dopo un anno) e che si tratta di una ragazza da cui si era soliti recarsi esclusivamente per sentirla cantare. È chiaro quindi che il tempo del diletto era costituito spesso tanto dalla musica quanto da altri tipi di divertimenti di cui la stessa cantante era chiamata a essere protagonista e per i quali doveva pertanto disporre delle giuste qualità.⁶⁴

Nonostante fossero cantanti che avrebbero dovuto esibirsi tanto in teatro quanto al di fuori di tali contesti, i loro connotati estetici e la loro presenza scenica non erano dunque di secondaria importanza. Nel caso delle esecuzioni a una o più voci e basso continuo, trattandosi spesso di spazi ridotti, gli ascoltatori avranno potuto presumibilmente vedere da vicino i *performers*, dunque osservare con più attenzione ogni dettaglio del loro aspetto fisico. È curioso però che le descrizioni non contengano informazioni sulle caratteristiche e i colori degli abiti che le canterine indossavano durante le esecuzioni in camera (così da lasciare solo allo stato di ipotesi la possibilità che si trattasse di costumi teatrali o riconducibili a quella sfera),⁶⁵ l'uso di particolari calzature, copricapo, parrucche o altri oggetti, o ancora la consuetudine di truccarsi o meno il viso e adornarsi il corpo con gioielli:⁶⁶ testimonianze che possediamo invece per il mondo del teatro di corte, per gli intermedi del Cinquecento e per il teatro in musica del primo seicentesco fiorentino.⁶⁷

Neanche l'iconografia viene in nostro aiuto. Diversamente dall'ambiente musicale romano, sul quale fanno luce diversi ritratti di alcune delle più note virtuose del tempo, a Firenze non si impianta un'analoga tradizione di ritratti delle cantanti che si esibivano a corte. Un caso particolare è rappresentato dal ritratto su tela, di poco antecedente il 1637, della cantante romana e cortigiana Anna Francesca 'Checca' Costa, commissionato al pittore fiorentino Cesare Dandini (1596-1657) dal

⁶⁴ Era in ogni caso di un divertimento diverso da quello puramente comico, più basso e grottesco, che prestavano a corte buffoni, nani e villani, come emerge da una serie di tele conservate a Firenze presso i depositi della Galleria Palatina e oggetto di una recente mostra su cui cfr. il catalogo *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici* 2016.

⁶⁵ Seppur relativa all'ambito teatrale, è interessante a riguardo l'affermazione di Paola Bignami secondo cui il costume è «vincolato alla condizione del performer molto di più che a tutti gli altri elementi contingenti dello spettacolo» (*Fashioning Opera and Musical Theatre* 2014, p. 1).

⁶⁶ Sul costume del teatro barocco come elemento decorativo di stupore e meraviglia cfr. BIGNAMI 2005, pp. 69-84.

⁶⁷ Si veda ad esempio TESTAVERDE 1988 per i costumi della *Pellegrina* e degli intermedi fiorentini del 1589, ideati da Bernardo Buontalenti; sul costume teatrale nel Seicento italiano cfr. *Il secolo dell'invenzione teatrale* 1951 e i saggi contenuti nel recente *Fashioning Opera and Musical Theatre* 2014.

principe Giovan Carlo de' Medici, per il quale la virtuosa prestava servizio:⁶⁸ Amy Brosius ritiene che, per l'atteggiamento provocatorio e accattivante in cui è ritratta la giovane cantante e per le dimensioni ridotte del quadro (olio su tela in ovale, 75 x 60 cm), tale dipinto (oggi conservato a Milano presso la collezione Koelliker) fosse destinato alle stanze private o addirittura alla camera da letto di Giovan Carlo.⁶⁹ Come altri ritratti di cantanti romane della prima metà del Seicento analizzati dalla stessa studiosa, infatti, anche questo avrebbe avuto non solo la funzione di rappresentare l'ambiente musicale del tempo e la ricchezza e il prestigio del patronatore, ma anche quella di vero e proprio surrogato tanto della virtuosa quanto delle sue *performance*; la tela avrebbe inoltre contribuito a svelare le molteplici fantasie maschili connesse col mondo di queste artiste (in questo caso la seduttività caratteristica della fanciulla, nota anche per la sua attività di meretricio).⁷⁰

Oltre alle caratteristiche fisiche, i documenti mostrano che veniva richiesta alle cantanti anche una spiccata espressività: secondo il principio quintiliano del *movere et delectare*,⁷¹ ampiamente ripreso e approfondito nei trattati seicenteschi riguardanti la gestualità scenica,⁷² un buon cantante, diventando protagonista delle vicende narrate, doveva infatti essere il più possibile in grado di rappresentarle e sottolinearle mediante i gesti, lo sguardo e appropriate espressioni del viso; sfruttare al massimo queste potenzialità dell'*actio* gli permetteva, allo stesso tempo, di coinvolgere a livello emotivo l'ascoltatore, muovendo i suoi *affetti*. Tutti questi elementi concorrevano dunque alla piena riuscita dell'esecuzione.⁷³

Riguardo alle caratteristiche del «gestitare», ovvero l'arte di un'opportuna padronanza del movimento e della gestualità nell'atto dell'esecuzione, le

⁶⁸ Per le vicende biografiche di questa virtuosa si veda la voce di BESUTTI 2001; sulla protezione offerta a Checca Costa da Giovan Carlo de' Medici cfr. MEGALE 1992. L'identificazione della fanciulla ritratta dal Dandini con la «rinomata cantatrice» Checca Costa si deve al suo contemporaneo Filippo Baldinucci (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1846, IV, pp. 549-562: 557).

⁶⁹ Si veda l'*Apparato iconografico*, n. 1.

⁷⁰ Su questo noto ritratto e su quelli delle virtuose romane Margherita Costa (sorella di Anna Francesca) e Leonora Baroni si rimanda a BROSIOUS 2008 (in particolare le pp. 26-29 per quello di Anna Francesca Costa).

⁷¹ Nell'*Institutio oratoria* Quintiliano scriveva infatti che i tre compiti dell'oratore consistevano nel *docere*, *movere* e *delectare*, ovvero nel dare un'informazione, commuovere e allo stesso tempo divertire gli interlocutori.

⁷² Tra cui *Il corago*, di autore anonimo (su cui cfr. qui il cap. 2, nota n. 16), *L'Arte de' Cenni* (1616) di Giovanni Bonifacio e il trattato *Della fisionomia dell'uomo* (1586) di Giovan Battista Della Porta, nonché l'*Iconologia* (1582) di Cesare Ripa.

⁷³ Sull'importanza dell'*actio* e sull'eloquenza mimica e gestuale dei cantanti cinque e seicenteschi si rimanda agli studi di GUALANDRI 2001 e BESUTTI 2003b. Sull'importanza della fisiognomica nei secoli XVI e XVII come arte strettamente connessa anche alla retorica e all'etica si veda VÍCH 2014. Sul rapporto tra *actio* e memoria si legga BOLZONI 1995, pp. 174-179.

testimonianze dirette in nostro possesso non ci permettono di ricostruire se tale gestualità e l'eloquenza mimica dei cantanti di camera fossero le stesse esibite sulla scena (su cui i trattati ci forniscono invece diverse informazioni): seppure la camera, per il diverso contesto e per lo spazio ridotto a disposizione, fornisse minori possibilità di movimento, anche il cantante di camera sembra essersi mosso nella stessa direzione di quello teatrale e aver sfruttato al massimo le potenzialità del corpo e dei gesti, «almeno finché il testo, la sua comprensibilità e trasmissibilità rimasero preminenti e finché la voce si fece tramite di questo messaggio testuale e non divenne, al pari degli strumenti, un mezzo per far sfoggio di un acrobatico virtuosismo vocale». ⁷⁴ Teatro e camera erano infatti realtà diverse e autonome, ma tra le quali si verificava inevitabilmente una certa contaminazione: ciò era dovuto in primo luogo al fatto che a questa altezza temporale, come abbiamo già affermato, gli stessi cantanti si esibivano tanto nel teatro musicale quanto nelle più varie circostanze cameristiche; ⁷⁵ in secondo luogo, è evidente che l'uso della voce sola implicava di per sé, almeno in certa misura, una spiccata attitudine drammatica. Seguendo i precetti e i suggerimenti per la scena descritti nei trattati, quindi, anche in camera il cantante avrebbe dovuto esibirsi mostrando il viso ai presenti, il più possibile vicino all'uditorio, senza volgergli le spalle; tenere una postura eretta e il collo diritto, per una migliore emissione vocale; evitare di cantare camminando, senza rimanere però troppo fermo nella stessa posizione; saper muovere in modo appropriato le mani e le dita, cercando di non utilizzare l'arto superiore sinistro (ossia quello ritenuto 'del diavolo'), se non in particolari circostanze; far corrispondere l'*actio* alle caratteristiche del personaggio o del testo intonato; utilizzare un'appropriata «retorica del gesto» per rappresentare le diverse emozioni; ⁷⁶ evitare una mimica eccessiva e sregolata, prediligendo la modestia dei gesti. Su quest'ultimo punto si era espresso anche Vincenzo Giustiniani in un noto passaggio

⁷⁴ GUALANDRI 2001, p. 151.

⁷⁵ L'osmosi tra scena e camera faceva sì che talvolta venissero eseguiti in contesti non scenici brani tratti dal mondo teatrale (in particolare dagli intermedi, o dal teatro spirituale). Cfr. *Documenti, Lettere*, nn 26, 71. Sui brani che godono di un doppio statuto e su quelli che conoscono traslazioni da un contesto a un altro torneremo nel corso della Seconda Parte della tesi.

⁷⁶ Su tutte queste caratteristiche e per i numerosi riferimenti ed estratti dai trattati seicenteschi si veda GUALANDRI 2001, pp. 151-192, di cui è anche l'espressione «retorica del gesto», che compare nel titolo del volume. L'importanza della mimica e dei gesti dei cantanti era stata sottolineata anche da Marco da Gagliano e da Filippo Vitali nelle prefazioni rispettivamente della *Dafne* (1608) e dell'*Aretusa* (1620). Cfr. SOLERTI 1903, pp. 78-79 e 94-95.

del *Discorso sopra la musica*, sostenendo che il cantante dovesse servirsi delle azioni dello sguardo e del corpo per esprimere a pieno i concetti del testo, ma che ciò dovesse avvenire in modo appropriato e mai «sconcioso».⁷⁷ Ancora, Giovanni Battista Doni, nel suo *Trattato della musica scenica*, asseriva che il cantante doveva evitare sulla scena le pose eccessive tipiche dei comici dell'Arte, non idonee al suo decoro, e utilizzare una gestualità sobria e il più naturale possibile, atta a rappresentare al meglio le passioni e il carattere del testo intonato (alzare gli occhi nominando il cielo, congiungere le mani e inginocchiarsi per una preghiera, stringere i pugni per l'ira, ecc.):⁷⁸

Appresso daremo alcuni ricordi; benché per la maggior parte siano comuni ad ogni sorte di Musica, e non propri di questo stile: l'uno de' quali importantissimo, e forse da niuno oggi osservato si è, di non imitare le parole, ma tutto il sentimento della Poesia; ch'è in ciò la vera espressione musicale; e non fare l'imitazione Mimica, e da Zanni; ma con decoro, e giudizio insinuare negli animi degli uditori gli affetti, che esprime il Poeta: la qual cosa in che consista, meglio dichiarerò. Sogliono gli Zanni, ed altri Commedianti per rappresentare più al vivo quello, che dicono, accompagnare con atti, e gesti talmente le parole loro, che potrebbono quasi senza parole farsi intendere; perciocché, se nomineranno il cielo, alzeranno subito gli occhi in alto; se minacceranno, con un guardo burbero, e tuono di voce orribile, con un battere di piedi, ed un soffiare, ed infiammarsì nel viso dimosteranno l'ira, che rappresentano: se dimosteranno timore di morte, ed uno, che supplichevolmente si raccomandi, con una voce, e tuono flebile, e tremante, e colle mani giunte, e i ginocchi piegati contraffaranno quello, che si fa da cui si chiede la vita. Or questa sorte d'imitazione cotanto affettata, e mimica conviene certamente bene a' Commedianti, non solo quando parlano in persona propria, come anco quando rappresentano altri. Ma ad un Oratore, ed anco un Personaggio Scenico più riguardevole si disdirebbe: i quali faranno il medesimo; ma con atti, e modi più gravi, e ristretti.⁷⁹

Per quel che concerne il saper ballare, si trattava con ogni probabilità di una competenza richiesta alle canterine perché utile ai fini del diletto che esse erano chiamate a fornire, e non di una prassi che doveva accompagnare il momento della *performance* canora. Nell'ambito del teatro musicale, infatti, *Il corago* sosteneva l'utilità della presenza di balletti o passeggi durante l'azione teatrale come momenti di diletto indipendenti dal canto o, talvolta, quella di «accompagnare il ballo con il canto», ma

⁷⁷ GIUSTINIANI 1628, p. 117r.

⁷⁸ A questo proposito ricordiamo come l'arte dei gesti analizzata al di fuori del contesto teatrale fosse stata oggetto nella nota e già ricordata trattazione di Giovanni Bonifacio, *L'Arte de' Cenni*. Per la vicenda e la trascrizione moderna di questo trattato, pubblicato a Vicenza presso Francesco Grossi nel 1616, ma redatto probabilmente già negli anni '90 del secolo XVI, si veda GAZZOLA 2010; per un'introduzione alla lettura del testo cfr. GAZZOLA 2010; un approfondimento della visione fisiognomica di Bonifacio si può leggere in VICH 2013 e 2014 (in particolare ai capp. VII e VIII).

⁷⁹ DONI c.1640-1647, p. 29.

non viceversa.⁸⁰ Il fatto che una cantante sapesse o meno ballare contribuiva in ogni caso a una maggiore grazia di ogni sua movenza.

La ricerca di determinati connotati estetici e di specifiche peculiarità delle cantanti non si esaurisce nel periodo della moda delle “Nuove musiche” di nostro interesse: come dimostrano infatti alcune lettere più tarde, queste caratteristiche saranno richieste ancora nella seconda metà del Seicento, seppure il genere possa dirsi ormai tramontato e abbia dato spazio a nuovi generi vocali da camera, in primo luogo a quello della cantata. Si legga ad esempio questa lettera del 1655 di Atto Melani:

[...] Io mi ritrovo giornalmente in bellissime conversazioni di Cardinali, prelati, virtuosi, e virtuose, et ho occasione di sentire i migliori, e migliore Dame che cantino che non mi puol servire se non per apprendere qualche cosa avendo ciascheduno qualche qualità considerabile in suo genere, se bene Roma sta male assai a virtuosi di musica, non ci essendo in fiore, altro che Buonaventurache pure non canta con grande artificio ma con naturalezza e voce veramente bellissima; gli altri hanno passato il Po. Di donne ci è una monaca di Campo Marzo che è un miracolo soprannaturale, poiché non si puole desiderar qualità che ella non l'abbi. Di donne che siino per la città per cantare non vi è che una tale Angiola detta la Pollarola che veramente canta bene assai, avendo bellissima voce, un cantare affettuosissimo, trillo, disposizione, e che dell' suo prononziare non se ne perdono ne pure gli accenti; questa io la stimo assai, et è donna onorata zitella, per quello che almeno ne crede Roma e che la medesima assicura; io me lo persuado perché di viso è commodamente brutta. Ci sono moltissime altre donne che cantano e sono bellissime come certe che ha in protezione il Signor Cardinale Orsino, ma s'averia più satisfazione a sentirle nel letto che in camera, che è quanto posso dire a Vostra Altezza in proposito di musica. [...]⁸¹

3.5 Musica, cantanti e liceità morale

Come è facile immaginare, in clima postridentino (ma si trattava di un'ambivalenza di cui la musica è sempre stata contraddistinta) il fatto che una *performance* racchiudesse in sé, insieme all'aspetto uditivo, una serie di elementi sensibili quali il corpo, lo sguardo e il gesto del cantante (in particolare quelli della cantante) e che fosse costituita da altri lascivi fattori sia visivi (come le immagini sensuali che decoravano spesso gli strumenti a tastiera) sia tattili (l'atto di toccare uno strumento musicale con le mani e le dita), era ritenuto assai pericoloso dai

⁸⁰ *Il corago* 1983 pp. 99-102; sulla danza negli intermedi e nel primo dramma per musica si veda *Storia della danza italiana* 2011, in particolare la sezione sul Seicento curata da Ornella Di Tondo (pp. 69-115).

⁸¹ *Documenti, Lettere*, n. 83. Si legga anche la n. 82.

moralisti, soprattutto in ambito cattolico.⁸² In particolare, la capacità di provocazione e di seduzione delle virtuose veniva giudicata alquanto rischiosa per l'uomo: fruendo di un'esecuzione di musica vocale costui sarebbe stato indotto più facilmente a desideri lussuriosi, rischiando così di intraprendere un cammino di perdizione.⁸³ Nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, noto repertorio di figure allegoriche edito a Roma nel 1593,⁸⁴ strumenti musicali quali la lira e il liuto accompagnano infatti immagini come quelle del Piacere e dello Scandalo.⁸⁵ Diversamente da quanto era avvenuto nel Cinquecento, in clima posttridentino – se escludiamo i casi delle donne appartenenti alla classe cortigiana e nobiliare e delle figlie d'arte –⁸⁶ l'educazione di una fanciulla della classe media non prevedeva in genere insegnamenti di tipo musicale, ritenuti sorgente di immoralità e di vita libertina, o li limitava a momenti di puro diletto da praticare esclusivamente in un contesto privato, senza alcuna esibizione pubblica. Queste fanciulle non avrebbero potuto divenire dunque liberamente o con facilità delle professioniste del canto, ma al massimo esibirsi in luoghi riservati, di fronte a un uditorio scelto.

In opposizione a questo tipo di divertimenti veniva proposto il *recte sentire*, ovvero un ascolto di tipo attivo e devozionale che, meno rischioso di quello passivo e sensuale, si rivolgeva a brani vocali dai testi di portata spirituale e religiosa.⁸⁷ Il centro della *performance* era rappresentato in questo modo dal contenuto del testo (il

⁸² Le connessioni tra la musica e la dimensione erotica e sensuale nella pratica vocale profana italiana nei secoli XV-XVII sono state già ampiamente indagate in ambito musicologico; tra le pubblicazioni più recenti si veda *Sexualities, Textualities, Art and Music* 2014; sulle decorazioni degli strumenti barocchi si rimanda a *Meraviglie sonore* 2007.

⁸³ È necessario sottolineare in ogni caso che, contrariamente da quanto avvenne in altri luoghi, a Firenze sia il periodo riformistico sia quello posttridentino furono ben manovrati dal principato mediceo. Il capoluogo granducale godette quindi di una maggiore autonomia religiosa grazie al potere dei Medici, i quali non mancarono di strumentalizzare i nuovi valori religiosi in senso civile. Su questi aspetti si rimanda a ADRIANI 1990, pp. 190-219.

⁸⁴ *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, eredi di Giovanni Gigliotti, Roma, 1593 (II edizione con illustrazioni, Lepido Facii, Roma, 1603). A questa edizione seguirono numerose ristampe a Padova, nel 1611 e nel 1618, a Siena, nel 1613, infine a Parma, nel 1620; numerosissime inoltre le edizioni postume. L'opera si diffuse poi in Europa, ottenendo molto successo, e fu tradotta in diverse lingue.

⁸⁵ Il testo integrale dell'*Iconologia* di Ripa (comprensivo delle immagini delle diverse edizioni) e delle sue fonti è fruibile online all'interno del progetto dell'Università di Bergamo *Iconologia di Ripa e le sue fonti*, <dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/>. Per le immagini di nostro interesse si rimanda all'*Apparato iconografico*, nn. 2, 3, 4 e 5.

⁸⁶ Non sempre le figlie di noti virtuosi intraprendevano la carriera musicale dando luogo a una dinastia di cantanti e musicisti: le figlie di Jacopo Peri, ad esempio, vennero tutte destinate al convento, e nessuna intraprese la carriera musicale; segno che si trattava di un ambiente ritenuto in ogni caso pericoloso e compromettente, soprattutto per le donne (cfr. CARTER-GOLDTWAITHE 2013, pp. 68-73).

⁸⁷ Su questi aspetti si veda DELL'ANTONIO 2011, in particolare le pp. 66-94.

cui ascolto attento avrebbe contribuito all'edificazione dell'anima) e non dalla cantante o dal puro elemento sonoro, i quali avrebbero solo contribuito a incantare e a indurre in tentazione l'ascoltatore. In questo senso è interessante osservare, come ha dimostrato Alexandra Ziane, che in molta iconografia tardo cinquecentesca e seicentesca «una musicista raffigurata sembra o cortigiana o santa, anche se suona lo stesso strumento»;⁸⁸ non a caso diverse celebri musiciste e cantanti del Seicento decisero, in un determinato momento della loro vita, di entrare in monastero, luogo che offriva loro varie possibilità di dedicarsi alla musica e in cui fiorì, tra la fine dei secoli XVI e XVII, molta cultura musicale.⁸⁹ La cantante bella e seducente diveniva così cantante convertita: un *topos*, quest'ultimo, testimoniato anche da tanta poesia di quegli anni.⁹⁰

Come vedremo in maniera più approfondita nelle sezioni seguenti, la moda delle “Nuove musiche” incluse anche molti brani dai testi spirituali, i quali trovarono spesso spazio nei libri di musiche a una e più voci e basso continuo dei compositori di nostro interesse. Non tutte le composizioni di questo tipo erano destinate agli ambienti confraternali e oratoriali: alcune venivano infatti appositamente scritte per la corte, dove erano eseguite in momenti particolari e all'interno di luoghi quali le cappelle private; in questo caso erano intonate dai medesimi virtuosi che eseguivano il repertorio profano e teatrale, dunque anche dalle donne. Rimanendo però all'interno del racchiuso ambiente cortigiano, contesto di potere del tutto autonomo e soprattutto non controllato dalla chiesa, ciò poteva verificarsi senza provocare particolari reazioni o tensioni di tipo morale o religioso.

⁸⁸ ZIANE 2012, p. 155.

⁸⁹ In ambiente romano è questo ad esempio il caso di Caterina Baroni, figlia di Adriana Basile. Come già affermato (cap. 1, § 1.6), l'esercizio della musica era infatti praticato all'interno di molti conventi e monasteri: nonostante le restrizioni e i divieti da parte delle autorità ecclesiastiche vi si svolgevano spesso infatti attività musicali di eccellente qualità.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 161-162.

PARTE SECONDA

Musiche e testi (1602 – 1635)

Capitolo 4

Il repertorio a stampa delle “Nuove musiche”

4.5 Editoria fiorentina e “Nuove musiche”

Sofferamoci preliminarmente sul fenomeno della stampa musicale fiorentina di primo Seicento relativa al repertorio a una o più voci e basso continuo nonché su quello, più problematico, della sua circolazione.¹ Benché si trattasse di una realtà editoriale alquanto circoscritta, che non vantava la lunga tradizione veneziana, nei primi vent'anni del Seicento essa conobbe un momento di singolare vitalità proprio in relazione ai libri di “Nuove musiche”: gli editori Cristofano Marescotti,² Zanobi Pignoni e, in misura minore, Giovanni Battista Landini dedicarono infatti un'attenzione specifica a questo nuovo repertorio.³ Su 41 edizioni di musica⁴ pubblicate a Firenze tra il 1581 e il 1641 per i tipi di Giorgio Marescotti (7) ed eredi (2), Cristofano Marescotti (6) ed eredi (1), Zanobi Pignoni (17), Pietro Cecconcelli (3), Giovanni Battista Landini (4) e Amadore Massi e Lorenzo Landi (1), 16 sono rappresentate da libri di musiche a una, due e tre voci e basso continuo, edite dal 1602 al 1635.⁵ Di queste ultime, 6 furono pubblicate dai Marescotti,⁶ 7 da

¹ Per una visione più approfondita sugli editori e i tipografi attivi a Firenze nel Seicento si veda BRUNI 2004.

² Sull'editoria musicale di Cristofano Marescotti e Zanobi Pignoni cfr. FABBRI – POMPILIO – VASSALLI 1986, pp. 233-236 e soprattutto CARTER 1990a. Cristofano era figlio del Giorgio Marescotti, nella cui tipografia erano state stampate le edizioni dell'*Euridice* sia di Peri sia di Caccini. Giorgio morì nel 1602, durante la stampa del primo libro di musiche di Giulio Caccini, come si legge nelle pagine iniziali del libro di quest'ultimo; dal 1602 al 1604 l'attività fu proseguita dagli «eredi di Giorgio Marescotti», come emerge dai frontespizi delle stampe di quegli anni, ovvero dai figli e dalla vedova Margherita. Dal 1605 solo Cristofano continuò la tradizione familiare in modo sistematico; dopo la sua morte, avvenuta nel 1611, i suoi eredi si occuparono della tipografia in modo sporadico fino al 1617. Tra i più recenti contributi riguardanti i Marescotti editori cfr. BERTOLI 2011, a cui si rimanda anche per la precedente bibliografia; GUARDUCCI 2001 ha pubblicato invece gli annali Marescotti (1563-1613).

³ Riguardo al fenomeno specifico della stampa delle “Nuove musiche” si veda CARTER 2000c. Di grande importanza fu inoltre tutta la produzione a stampa dei libretti e delle partiture di drammi in musica e balletti rappresentati in occasione delle numerose feste medicce di quei decenni.

⁴ 45 inclusi 4 trattati che comprendono esempi musicali e che vennero editi per i tipi di Filippo Giunti (1), Giorgio Marescotti (2) e Volcmar Timan (1).

⁵ SARTORI 1958 e CARTER 1990a, in particolare le pp. 68-72.

⁶ Alla stampa del 1602 delle musiche di Giulio Caccini (eredi di Giorgio Marescotti) seguirono quelle di BONINI 1607 e 1609, PERI 1609, RASI 1610 e BENEDETTI 1611: le prime quattro vennero stampate da Cristofano Marescotti, quella di Benedetti dai suoi eredi.

Zanobi Pignoni,⁷ e 3, negli anni Trenta del Seicento, da Giovanni Battista Landini.⁸ Il fenomeno delle “Nuove musiche” non decretò certamente l’esaurirsi delle attività legate alle edizioni di musica polifonica: quest’ultima continuò infatti a essere coltivata ed edita non solo in quanto musica sacra in lingua latina, a beneficio delle cappelle,⁹ ma anche in forma di libri di musica profana. Per molti musicisti, del resto, l’esordio editoriale era avvenuto proprio, e non casualmente, in ambito polifonico: come retaggio dell’antica civiltà madrigalistica, ancora a inizio Seicento un libro di madrigali a più voci (o anche solo alcuni madrigali ospitati in sillogi di altri autori) costituiva infatti una sorta di attestazione di idoneità, la prova con la quale i musicisti dimostravano di sapersi destreggiare con la polifonia, dunque di essere affidabili, e in grado di lanciarsi poi in nuove sperimentazioni compositive ed editoriali.¹⁰

Tra gli stampatori e i tipografi maggiormente attivi a Firenze nei primi decenni del Seicento ricordiamo i Giunti, i Marescotti, i Sermartelli, Pietro Cecconcelli, Volcmar Timan, Zanobi Pignoni, Amadore Massi e Lorenzo Landi.¹¹ Secondo Roberto Bruni, analizzando i dati raccolti si ha inizialmente l’impressione di essere davanti a «un’industria fortemente legata nel complesso alle sue radici cittadine sia riguardo a chi vi opera (stampatori, autori, finanziatori) sia riguardo alla natura di quanto viene prodotto, destinato ad un consumo interno che chiude un cerchio fra produttori e fruitori entro l’ambito di una ristretta realtà locale»; tuttavia

⁷ Ossia CACCINI 1614, RONTANI 1614, BENEDETTI 1617, VITALI 1617, CACCINI 1618, FALCONIERI 1619, PERI 1619. Zanobi di Francesco Pignoni rilevò la bottega dei Marescotti (dei quali continuò a usare anche la marca tipografica, una nave tra le onde con il motto «et vult et potes» oppure «et potest et vult») e fu attivo come tipografo dal 1612 al 1643. Come è noto, risale al biennio 1614-1615 un contratto di accomandita tra Pignoni e tre soci (il nobile e compositore Giovanni Del Turco, il banchiere Francesco Arrighetti e il musicista Giovanni Battista da Gagliano, che agiva con ogni probabilità per conto del nobile patrono fiorentino Cosimo del Sera), nel quale si sottoscrivevano sette edizioni, gran parte delle quali di tipo musicale; benché fosse stato stipulato inizialmente per la durata di tre anni, tale contratto, legato verosimilmente alla recente esperienza dell’Accademia degli Elevati, venne sciolto nel giugno 1615. Il contratto è riportato e commentato da CARTER 1990a, pp. 56-57; Carter ha documentato che Zanobi Pignoni fu anche attivo come cantante presso la Cattedrale fiorentina (*ivi*, p. 55).

⁸ FRESCOBALDI 1630a e 1630b, ANGLESI 1635. Queste e la ristampa del *Libro primo a due voci* di Antonio Gardano (1635) sono le uniche stampe musicali di Landini, che aveva acquistato la stamperia di Pietro Cecconcelli nel 1624 e che fu attivo dal 1629 al 1641. Cfr. BRUNI 2004, pp. 377-380.

⁹ 14 furono infatti i volumi di musica polifonica pubblicati a Firenze tra il 1581 e il 1641 (4 da Giorgio Marescotti, 1 dai suoi eredi, 1 da Cristofano Marescotti, 6 da Zanobi Pignoni, 1 da Pietro Cecconcelli, 1 da Giovanni Battista Landini); di questi, solo uno è di contenuto sacro (Marco da Gagliano, *Missae, et sacrarum cantionum, sex decantandarum vocibus*, Zanobi Pignoni, 1614).

¹⁰ Nel nostro caso esordirono con uno o più di madrigali polifonici Brunelli, Marco da Gagliano, Visconti e Vitali.

¹¹ BRUNI 2004, p. 328.

le numerose stampe che attestano feste svoltesi nell'ambito della corte caratterizzate da numerose attività spettacolari e musicali lasciano ipotizzare, sostiene ancora Bruni, che tali descrizioni avessero come finalità proprio quella di essere esportate fuori dei confini del granducato, a testimonianza della regalità e della magnificenza dei Medici.¹²

In questo denso panorama di officine tipografiche la pubblicazione di composizioni vocali (sia a una o più voci e basso continuo sia polifonica) rappresentò sì una parte importante, ma non la più rilevante, di una produzione editoriale più vasta:¹³ nessuno stampatore fiorentino, perlomeno fino alla metà del 1600, si dedicherà infatti in modo stabile e continuativo all'editoria musicale o si specializzerà nel solo settore musicale. Uno dei motivi che spiegano tale stato di cose va ricercato nel fatto che i Medici non concedevano facilmente privilegi; ciò costituì un ostacolo economico non indifferente, ad esempio per Giorgio Marescotti che, per quanto avesse provato a investire in questo settore (probabilmente per le difficili condizioni finanziarie in cui versava) facendo giungere i caratteri musicali da Parigi e introducendo dal 1581 a Firenze la stampa di opere musicali, non ottenne mai il titolo granducale più volte richiesto né altri tipi di privilegi da parte dei granduchi. Pur divenendo il portavoce fiorentino del nuovo teatro in musica (e del nuovo genere di canto, poi sostenuto dal figlio Cristofano), questo mancato riconoscimento lo costrinse a limitare il numero di tirature e a stampare pertanto anche opere appartenenti a generi diversi quali quelli letterario-poetico, teatrale, religioso, oratorio e funebre. Nel primo trentennio del Seicento non furono prodotte inoltre antologie di tipo musicale né – eccetto il caso del libro di Peri del 1619¹⁴ – furono mai ristampati volumi già editi. L'editoria musicale fiorentina fu dunque occasionale e selettiva, concentrata sul repertorio locale con edizioni spesso eleganti e costose, destinate a un consumo limitato: una «vanity press», come è stata definita da Tim Carter, supportata economicamente dai compositori e dai loro patrocinatori.¹⁵

¹² *Ivi*, p. 333.

¹³ Per i Marescotti si contano più di 400 edizioni a stampa, per Zanobi Pignoni circa la metà.

¹⁴ Pubblicato nel 1609 da Cristofano Marescotti, fu ristampato nel 1619 da Zanobi Pignoni.

¹⁵ CARTER 1990a, pp. 60-62.

Tornando ai libri di musiche di nostro interesse, poco più della metà, come abbiamo visto, vennero stampati a Firenze; i restanti 13, pur appartenendo a compositori fiorentini o attivi nel granducato, vennero invece pubblicati a Venezia negli stessi anni in cui operavano nel capoluogo granducale Cristofano Marescotti e Zanobi Pignoni.¹⁶ I titoli stampati a Firenze sono quindi rappresentativi solo in parte della produzione musicale di questa città. Alcuni musicisti scelsero infatti di pubblicare a Venezia tutti o alcuni dei loro libri nel nuovo stile. Il motivo non è certamente da rintracciarsi nella migliore qualità della stampa, o nella maggiore velocità con cui in laguna si sarebbe potuti arrivare a un prodotto finito. L'editoria veneziana esercitava una forte attrattiva in quanto vantava una lunga tradizione in campo musicale, costituendosi come un mercato libero, a differenza dell'ambiente editoriale protetto che caratterizzava invece Firenze:¹⁷ se i costi editoriali erano qui ridotti rispetto al capoluogo granducale, le stampe avrebbero potuto per contro avere accesso a un circuito di mercato potenzialmente assai più ampio e variegato di quello fiorentino. Per queste ragioni, secondo quanto sostenuto da Carter, Venezia vide l'uscita a stampa dei libri dei musicisti più noti, mentre a Firenze pubblicarono più spesso i dilettanti, i musicisti che godevano di una reputazione inferiore e ancora i cantanti virtuosi, ovvero coloro che avevano minori interessi e ridotte ambizioni personali, o che erano legati a nobili patrocinatori o ad ambienti intellettuali.¹⁸ È possibile però che la scelta di stampare a Firenze fosse dettata anche da ulteriori motivi rispetto a quelli adottati da Carter, quali ad esempio la possibilità che, in una città meno inflazionata dalla stampa, fosse più agevole distinguersi e imporsi sul mercato locale anche per un musicista di minore spicco, mentre a Venezia, con più probabilità, una pubblicazione poteva rimanere oscurata da quelle di compositori più noti e affermati.

A fronte dell'intensa attività di stampa di musica vocale, polifonica o monodica, sacra o profana, dal 1600 al 1650 Firenze vide uscire soltanto 6

¹⁶ Presso Angelo Gardano e fratelli fu pubblicata la stampa RASI 1608; per i tipi di Ricciardo Amadino BENEDETTI 1613, GAGLIANO 1615, BELLI 1616 e VISCONTI 1616; nella stamperia di Giacomo Vincenti videro la luce i tre libri di Antonio Brunelli (BRUNELLI 1613, 1614 e 1616) e CALESTANI 1617, mentre in quella di Alessandro Vincenti il volume di Giovanni Battista da Gagliano (GAGLIANO 1623); 3 libri furono infine pubblicati per i tipi del Gardano presso Bartolomeo Magni (VITALI 1622 e 1625 e BUCCHIANI 1627).

¹⁷ Va aggiunto che a Venezia alcuni stampatori, ad esempio i Gardano, possedevano anche competenze musicali.

¹⁸ Sul rapporto tra editoria e *patronage* cfr. CARTER 2000a.

pubblicazioni di musica strumentale.¹⁹ Tale dato è estremamente significativo soprattutto per quel che concerne gli anni compresi tra il 1583 e il 1620, che videro un incremento significativo di pubblicazioni a stampa di musica strumentale in tutta la penisola; in questo quarantennio (ma in particolare nel periodo compreso tra il 1606 e il 1619) gli editori fiorentini si dedicarono infatti quasi esclusivamente alla musica vocale profana,²⁰ preferendo scommettere, in particolare, sul nuovo genere a una o più voci e basso continuo, nella probabile convinzione che ciò avrebbe coinvolto una fetta più ampia di mercato.²¹ A questo dato non corrispose comunque una scarsa pratica di musica strumentale: seppure con la vaghezza che caratterizza i documenti di nostro interesse, sia i *Diari* del Tinghi sia diverse lettere attestano una considerevole pratica di esecuzioni di musica strumentale presso la corte o le dimore di nobili famiglie.²² Non è da escludere però che tanto la novità del nuovo stile quanto la presenza in città di eminenti virtuosi portassero in ogni caso a prediligere, almeno negli ambienti granducali, il nuovo genere di musica vocale.

Riguardo invece all'aspetto della diffusione, con l'avvento delle "Nuove musiche" la musica a stampa veniva a godere di uno statuto diverso rispetto a quanto era avvenuto fino a quel momento: se nel corso del Cinquecento, infatti, il cantare 'a libro' presupponeva la presenza fisica dei volumi, i cosiddetti 'libri parte', che con ogni probabilità alloggiavano in misura copiosa nelle dimore dei principi e presso tutte quelle famiglie aristocratiche per cui la musica faceva parte dell'educazione del gentiluomo, dall'inizio del secolo XVII le stampe di musica a una o più voci e continuo costituirono spesso più un oggetto da possedere che non il mezzo necessario allo studio e all'esecuzione. Ciò era dovuto a diversi fattori: nella sfera di corte, come abbiamo già osservato, nei primi tre decenni del Seicento in genere il granduca non necessitava di questa musica per uno scopo pratico personale, prediligendo l'ascolto dei suoi virtuosi, con le molteplici valenze che

¹⁹ FABBRI-POMPILIO-VASSALLI 1986, p. 235. Sulla musica strumentale stampata in Italia tra il 1539 e il 1730 si veda inoltre FABBRI 1991.

²⁰ Soltanto 2 furono infatti i titoli sacri; cfr. FABBRI-POMPILIO-VASSALLI 1986, p. 235.

²¹ Dagli anni '20 del Seicento anche Firenze conobbe infatti un periodo in cui l'attività editoriale musicale si diradò molto. Cfr. qui nota n. 26.

²² *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 21, 25, 77. Le lettere testimoniano ad esempio di esecuzioni strumentali cameristiche di Girolamo Frescobaldi (cfr. *Documenti, Lettere*, nn. 35, 40, 42). La musica strumentale caratterizzava inoltre molti momenti dei contesti festivi, come i balli o i banchetti. Musiche strumentali provenienti dal mondo dello spettacolo sono presenti, come vedremo nel paragrafo 4.4, anche in alcuni dei nostri libri (BRUNELLI 1616 e GAGLIANO 1615).

questo atto comportava;²³ in seconda istanza, la musica nel nuovo stile fissata sulla carta non restituiva le diverse funzioni della *performance* già esaminate, né rispecchiava la ricchezza delle prassi esecutive dell'epoca;²⁴ un terzo aspetto era costituito dal fatto che spesso, nel corso del primo trentacinquennio del secolo XVII fiorentino, dare alle stampe un certo numero di musiche costituiva una tappa successiva rispetto a una precedente fase di diffusione per via di esecuzioni, un passo cui il compositore si decideva per ottenere maggiore visibilità, per memoria, o ancora come omaggio al suo mecenate quando le sue finanze lo consentivano, e soprattutto dopo che i singoli brani di un volume (tutti o per la loro gran parte) avevano conosciuto almeno già un'esecuzione (talvolta anche diversi anni prima), fino al momento della quale erano circolati in forma manoscritta.²⁵ Il più delle volte, inoltre, la stampa accoglieva soltanto una parte di un repertorio più vasto che il compositore eseguiva o faceva eseguire e che veniva diffuso anch'esso prevalentemente in forma manoscritta (si pensi ad esempio ai numerosi invii di testi poetici e musicali compresi negli scambi epistolari dell'epoca);²⁶ in questo senso, dunque, il libro a stampa non rappresentava un contenitore neutro, quanto piuttosto un insieme di musiche accuratamente selezionate, una sorta di distillato della propria arte. È ciò che si verificò probabilmente, come avremo modo di osservare nel corso del prossimo capitolo, per il primo e unico libro a una e due voci e basso continuo di Giovanni Battista da Gagliano.

Tuttavia, per quanto il singolo momento della *performance* non potesse essere catturato dalla pagina scritta, possedere stampe musicali contenenti uno o più brani che appartenevano alle diverse esperienze legate alla sfera sonora vissuta costituiva certamente un ulteriore elemento di vanto, nonché di (diversa) memoria di cui i

²³ Si veda qui il cap. 2.

²⁴ Cfr. qui il cap. 3, § 3.2, § 3.3. e § 3.4.

²⁵ Come ha scritto Angela Romagnoli, «la versione manoscritta si collocava dunque dietro all'esecuzione nel senso che ne era il supporto, ma anche dietro alla stampa in senso cronologico, e non solo come suo modello immediato, ma proprio come stadio precedente della tradizione del testo» (ROMAGNOLI 2004, p. 222).

²⁶ A ciò corrispose comunque un fenomeno diffuso in tutta la penisola a partire dagli anni '20 del Seicento (e che si colloca in un periodo di profonda crisi economica), ovvero un generale declino della stampa musicale e l'affermazione di una serie di generi nuovi (il canto a una o più voci e basso continuo, la cantata, l'opera) che tendevano a rimanere per lo più manoscritti; per questo motivo gli stampatori spostarono l'attenzione sulla musica sacra, non riuscendo tuttavia a risollevarsi in maniera rilevante il mercato della stampa musicale. Per un panorama generale della stampa musicale in Italia tra Cinque e Seicento si veda CARTER 2004 (in particolare le pp. 161-162 sul declino della stampa di cui sopra); sull'importanza del manoscritto musicale nel Seicento come materiale d'uso e sul suo progressivo incremento in questo secolo cfr. ROMAGNOLI 2004. Quanto alla circolazione per lettera di musiche e poesie cfr. *Documenti, Lettere*, n. 63.

granduchi o altri nobili fruitori potevano far tesoro. Sebbene, per quanto concerne i Medici, non sia disponibile un catalogo completo delle opere a stampa presenti nella biblioteca palatina mediceo lotaringia, e dunque non sia possibile verificare se e quante stampe musicali questa ospitasse nel periodo di nostro interesse,²⁷ possiamo supporre che al collezionismo di tali esperienze musicali si affiancasse un analogo collezionismo di musica a stampa. Dando per certo che i regnanti disponessero infatti di un'ingente mole di materiale librario, è possibile ipotizzare che in questa fossero inclusi anche alcuni volumi di musiche nel nuovo stile, acquistati o più verosimilmente donati ai granduchi dagli stessi compositori o da un cantante, e che il loro possesso valesse – lo abbiamo visto – quale occasione di sfoggio di un bene materiale prezioso, di cui i membri della famiglia non facevano però il più delle volte, almeno sino agli anni Trenta del Seicento, un uso personale diretto.²⁸ Analoghe considerazioni si possono estendere anche ad altre famiglie aristocratiche fiorentine, che concessero ospitalità a pratiche di esecuzione musicale. Si pensi in primo luogo alla già ricordata famiglia Corsi, nota proprio per il suo collezionismo tanto artistico quanto musicale: stretti da un forte legame con la casata medicea e protagonisti nella vita di molte accademie cittadine, i Corsi si distinsero, come è stato ampiamente documentato in tempi recenti, per una tradizione di attività musicali più solida e continuativa rispetto a quelle di altre famiglie fiorentine dell'epoca; questa si estese dal Cinquecento fino alla metà del Settecento e si concretizzò in particolare nella commissione di opere, nella protezione di musicisti e, come emerge dagli inventari, in una cospicua raccolta di strumenti musicali.²⁹ Un po' diverso invece è il caso delle residenze dei compositori: l'inventario del 1627

²⁷ La cosiddetta biblioteca mediceo lotaringia era costituita dalle raccolte librerie che la famiglia Medici prima, e quella dei Lorena poi, avevano riunito a Palazzo Pitti. La prima fusione delle raccolte librerie sparse nella reggia e nelle ville medicee e appartenute ai vari esponenti della famiglia fu voluta da Cosimo III, che decise di ospitarle in un salone di Pitti, chiamando Antonio Magliabechi a sistemarle. Nel 1771 il granduca Pietro Leopoldo fece confluire tutto il patrimonio librario nella biblioteca pubblica Magliabechiana, oggi Fondo Magliabechi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (cfr. MANNELLI GOGGIOLI 1995). Nella cospicua e variegata biblioteca del Cardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675, figlio di Cosimo II e di Maria Maddalena d'Austria, politico, letterato, ecclesiastico e insigne collezionista e studioso), il cui catalogo fu rinvenuto da Alfonso Mirto tra i manoscritti magliabechiani della Biblioteca Nazionale di Firenze, e in seguito pubblicato, non compaiono volumi di musiche ma solo, per quanto concerne questo ambito, libretti per balli o drammi in musica tra cui il *Ballo di Zingare* e il *Ballo di Donne Turche*, l'*Euridice* di Rinuccini, *Il Rapimento di Cefalo* di Chiabrera, *La celeste guida* di Cicognini. Cfr. *La biblioteca del Cardinal Leopoldo de' Medici* 1990, in particolare le pp. 107, 110 e 377 per i titoli qui elencati.

²⁸ Cfr. quanto già affermato qui al capitolo 3, § 3.1, e la bibliografia elencata nella nota n. 9 dello stesso capitolo.

²⁹ Si vedano PEGAZZANO 2009 e 2010, e ancora *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze* 2015, pp. 69-124.

dell'abitazione di Domenico Belli rinvenuto da Suzanne Cusick registra ad esempio la presenza di molta musica a stampa e manoscritta, che certamente costituiva per un musicista materiale di lavoro, oltre che un 'biglietto da visita' che rappresentava e ufficializzava il suo operato.³⁰

Oltre che all'interno della corte e delle dimore delle nobili famiglie fiorentine, alcune stampe potevano essere utilizzate presso luoghi religiosi quali monasteri e conventi, ma anche confraternite e oratorii; ancora, queste potevano uscire da Firenze (o dal granducato) e giungere presso un'altra corte tramite un dono del musicista³¹ o attraverso quei virtuosi che si spostavano frequentemente di corte in corte (Jacopo Peri, Marco da Gagliano, Francesca Caccini, ecc.), in particolare a Mantova e a Roma, per esibirsi tanto sulla scena quanto nei contesti cameristici. Le seguenti lettere del 1608 di Marco da Gagliano e di Jacopo Peri, rispettivamente indirizzate a Michelangelo Buonarroti il Giovane e a Ferdinando Gonzaga, documentano ad esempio la diffusione delle "Nuove musiche" presso la corte di Mantova:

Già credevo essere in Fiorenza dove avrei potuto servire i miei patroni conforme all'obbligo mio, ma poi che queste Altezze si sono compiaciute ch'io le serva in queste nozze e non è valsuto addurre scusa nessuna, non ò volsuto mancare di darli conto del tutto e come **P^{III}. signor Cardinale [Ferdinando Gonzaga] à scritto al Signor Jacopo Peri con pregarlo che voglia per me esercitare le mie musiche per una voce, per due e per tre.** (...)

Poiché **Vostra Eccellenza Illustrissima mi comanda ch'io eserciti le musiche del signor Marco da Gagliano, et in particolare quelle che cantano soli**, stia pur sicura ch'io non mancherò d'ogni diligenza, e le custodirò come le mie proprie. (...)³²

Gagliano insiste sul fatto che vengano eseguite in particolare le musiche a una, due e tre voci (e il Cardinale sembra prediligere quelle a una), segno della volontà di diffusione di questo repertorio.

³⁰ Cfr. CUSICK 2009, p. 79 e sgg. Sarebbe interessante inoltre verificare dai libri contabili dei librai quante stampe di musiche a una, due e tre voci e continuo venivano vendute (ed eventualmente a chi); purtroppo questi non sono stati in gran parte dei casi conservati. Un esempio interessante è rappresentato da libro contabile degli anni 1588-1607 del libraio fiorentino Piero di Giuliano Morosi, che registra tutte le vendite a credito con una ricca quantità di dettagli (titolo del libro, formato, prezzo, tipo di rilegatura, nome e indirizzo del compratore, ecc.) dai quali si evince che, su circa 950 vendite a credito, ben 175 erano costituite da libri di contenuto musicale, in particolare di madrigali, editi a Venezia (cfr. CARTER 1989, p. 488); gli studi di Paul Gehl hanno dimostrato che più di 450 volumi furono venduti a credito dal Morosi a religiose (GEHL 1996).

³¹ È ciò che accade ad esempio alle *Arie* del 1616 di Domenico Belli, da lui donate al duca Ferdinando Gonzaga di Mantova.

³² *Documenti, Lettere*, nn. 4, 5 (nostro il grassetto).

Non tutti i brani godevano della medesima diffusione, ovvero non tutti ottenevano lo stesso successo di cui avevano goduto nel granducato. Quando Francesca Caccini si esibì nel 1617 a Genova, scrisse a Buonarroti il Giovane che non aveva potuto cantare una canzonetta che aveva riscosso grandi favori a Lucca per un problema linguistico: a Genova non tutti i vocaboli toscani erano infatti comprensibili.

(...) A Lucca, vive nella memoria di tutti la festa delle Dame, la quale ha dato estremissimo gusto qua; ho cantato molte canzonette di V.S. ma questa non l'ho cimentata perché non s'intende qua i propri vocaboli della nostra lingua come a Lucca. (...) ³³

Talvolta la stampa costituiva una sorta di lettera di presentazione con cui un musicista poteva presentarsi a corte: è ciò che accade con il primo e unico libro di *Arie musicali* a voce sola e basso continuo di Domenico Anglesi del 1635, pubblicato dunque prima che il musicista entrasse a servizio dei Medici, nel 1639, in qualità di strumentista e compositore. Accadeva però anche il contrario, ovvero che la stampa costituisse una tappa successiva all'attività prestata dal musicista a corte; proprio il prestigio e il successo ottenuti attraverso questo incarico, nonché la protezione medicea, gli permettevano di pubblicare infatti uno o più libri di musiche, come testimonia ad esempio il libro di *Musiche* del 1618 di Francesca Caccini, dedicato al Cardinal Carlo de' Medici, suo protettore.

4.5 Dediciche e dedicatari

La novità costituita dal nuovo genere di musiche a una, due o tre voci e basso continuo emerge il più delle volte già dal titolo delle stampe: nelle intestazioni dei libri nel nuovo stile era infatti proprio le novità dello stile e della veste musicale a essere messe in evidenza e a costituire una sorta di richiamo per il potenziale acquirente. Sui frontespizi troviamo così denominazioni quali *Nuove Musiche*, *Varie Musiche* o ancora *Musiche* o *Arie a una, due e tre voci*; solo in pochi casi si fa riferimento in questa sede alla forma poetica intonata (madrigali, canzonette, ecc.). Gli stampatori non mancano inoltre di ricordare il secondo fattore di originalità, ovvero

³³ *Documenti, Lettere*, n. 25.

la presenza del basso continuo, con indicazioni come *per cantare nel clavicembalo, e chitarrone, et ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo* (PERI 1609); *per sonarsi con il chitarrone* (BELLI 1616); *sopra il chitarrone, o spinetta, o altri stromenti* (BONINI 1607); *per cantare nel clavicembalo, chitarrone o altro simile istrumento* (BUCCHIANI 1627); *per cantarsi nel gravicimbalo e tiorba* (FRESCOBALDI 1630a e 1630b), e simili.

Seguendo una prassi ormai consolidata, ogni nostra stampa reca nelle prime pagine una breve dedica, che è poi un testo relativamente standardizzato, costituito sulla base di *topoi* e moduli retorici ricorrenti, nel quale emergono i rapporti di *patronage* tra il compositore e il suo mecenate: una sorta di *laudatio* del musicista-servitore nei confronti del protettore-padrone in cui, mediante elogi e panegirici, il primo richiede il gradimento al secondo e gli offre le sue «fatiche» o il suo «parto» o «picciol dono». ³⁴ In genere la dedica porta la firma del musicista, che scrive in prima persona. L'eccezione è costituita da tre libri le cui musiche sono state raccolte dallo stampatore e che prospettano due diverse situazioni: nel libro di Peri del 1609 la dedica è assente e viene sostituita da una pagina in cui lo stampatore Zanoni Pignoni illustra al lettore/esecutore i motivi della pubblicazione e afferma di dare alle stampe alcune delle arie «ammirabili, et molto diverse da tutte l'altre» dell'autore dell'*Euridice*, opera da Pignoni stesso pubblicata nel 1600. Nel libro di Rasi, edito nel 1610 da Cristofano Marescotti, e nella ristampa di quello di Peri, curata ancora da Pignoni nel 1619, troviamo invece una dedica scritta e firmata dallo stampatore: nel primo caso le musiche vengono intitolate a Giorgio Scali, ³⁵ nel secondo al Cavaliere Ferdinando Saracinelli, «Balì di Volterra, e cameriere segreto del Sereniss. Gran Duca di Toscana», protettore di Pignoni, nonché poeta per musica, librettista e organizzatore di festeggiamenti, ma soprattutto autore di «buona parte delle rime qui messe in musica».

Pur essendo concepite come un testo breve, talvolta le dediche forniscono utili notizie sulla vita del mecenate, in particolare quando costui si diletta di arti, di musica o di poesia. Così accade ad esempio nella dedica di Andrea Falconieri al

³⁴ Sulla dedica barocca cfr. KANDUTH 1995; quanto alla dedica come strategia editoriale si rimanda a PAOLI 2009 e alla bibliografia qui elencata.

³⁵ Non siamo riusciti a identificare questo personaggio.

nobile Niccolò Berardi, il quale «delle Musicali Armonie è bonissimo Artefice» e «fra le Fiorentine grandezze risplende, col mezzo della virtù, e particolarmente della Musica nel teatro della gloria con somma lode lampeggia» (FALCONIERI 1619). In altre situazioni veniamo invece a conoscenza del fatto che il patrocinatore è anche poeta, ovvero autore di alcuni dei versi musicati: nel dedicare il suo *Terzo Libro di Scherzi e Arie* (1616) al già citato Ferdinando Saracinelli, Brunelli sottolinea che costui è anche l'autore di «parole composte [...] per maggior fortuna e favore delle mie musiche»; come sopra osservato, lo stesso viene affermato da Zanobi Pignoni nel ristampare nel 1619 le musiche di Peri e intitolarle al suddetto Cavaliere. E ancora, «riconoscerà V. S. in questo mio Libro molti ingegnosi frutti della sua nobilissima Musa, che sono anima delle mie note», scrive Giovanni Battista da Gagliano al suo protettore Baccio da Sommaia.³⁶ Dalle parole di Vincenzo Calestani emerge invece che la dedicataria, la cantante Isabella Malespini ne' Mastiani, era stata talvolta interprete, con lo stesso compositore, di alcune di quelle musiche;³⁷ ancora, da quella di Pietro Bucchianti veniamo a conoscenza del fatto che certe pagine pubblicate in quella stampa erano state ascoltate già l'anno prima dai granduchi, che sembravano averle apprezzate, nonostante risalissero ad anni giovanili.³⁸ Nella stampa del 1622, la dedica di Filippo Vitali fornisce notizie riguardanti la genesi delle musiche, nonché la scelta della pubblicazione: rivolgendosi al nobile mecenate fiorentino e dilettante di musica Michelangelo Baglioni residente a Venezia (luogo di stampa del libro), Vitali gli ricorda che «la maggior parte di queste compositione sono nate in Casa sua, dove io con tanto regalo mi sono intrattenuto alcuni giorni chiamato et invitato da lei»; e in quella casa le sue composizioni erano state anche eseguite. Vitali sottolinea poi che la stampa vuole soddisfare il desiderio di quanti hanno fatto richiesta delle sue musiche, «non potendo con la penna farne parti a molti».³⁹ Se però escludiamo questo passaggio e il breve accenno alla camerata di

³⁶ Al momento non sono state rinvenute notizie biografiche di questo dedicatario né si conoscono sue raccolte poetiche a stampa o manoscritte. Quanto ai da Sommaia, si trattava di una potente famiglia il cui cognome si riferiva al luogo di origine (Sommaia), una frazione del Comune di Calenzano, in provincia di Firenze.

³⁷ «tal ora per suo diporto si compiaceva meco cantarle», afferma infatti il musicista.

³⁸ «messi insieme alcune poche Arie Musicali, quali ardi poi l'anno passato far sentire a V. A. S. et al Serenissimo Gran Duca mentre mi fecer nuova gratia d'ascoltarmi. E perché per loro innata benignità non dimostrarono, che le dispiacessero, ancor fusser fatiche giovanili...».

³⁹ Michelangelo Baglioni fu uno degli esponenti più importanti della comunità fiorentina residente a Venezia (comunità che godeva di privilegi particolari da parte della Serenissima): tra i suoi incarichi vi fu anche quello

Alessandro Covoni presente nella dedicatoria della stampa del 1617 di Pietro Benedetti,⁴⁰ nessuna dedica ci fornisce indicazioni circa i luoghi e gli spazi di esecuzione di questi brani, né tantomeno riguardo alle occasioni in cui questi venivano intonati. Alcune specifiche modalità esecutive richieste ai cantanti sono invece racchiuse in taluni *Avvertimenti al lettore* (ma potremmo dire meglio *esecutore*) presenti, prima o dopo la dedica iniziale, nei due libri di Giulio Caccini, in quello del 1607 di Severo Bonini (di chiara imitazione cacciniana) e infine nella stampa di Bucchianti, la quale ospita anche un sonetto dell'umanista e poeta Francesco Rovai, appassionato di musica ed eccellente suonatore di tiorba.⁴¹

Per quanto riguarda le personalità cui sono dedicati i 29 libri a stampa che abbiamo esaminato, si tratta spesso di uomini o donne appartenenti alla casata medicea: don Antonio de' Medici (RONTANI 1614), il Cardinale Carlo de' Medici (CACCINI 1618), Maria Maddalena d'Austria (BUCCHIANTI 1627), i granduchi Cosimo II (BRUNELLI 1614) e Ferdinando II (FRESCOBALDI 1630a); troviamo poi esponenti di nobili famiglie fiorentine legate ai granduchi: Francesco Bonsi (BELLI 1616), Cosimo Della Gherardesca (BENEDETTI 1611), Vincenzo Capponi (VITALI 1625), Giovanni Corsi (VITALI 1617), Alessandro Covoni (BENEDETTI 1617), Alessandro Del Nero (VISCONTI 1616), Piero Falconieri (CACCINI 1614), Lorenzo Salviati (CACCINI 1602) e il duca Salviati (ANGLESI 1635); e ancora, intellettuali quali Niccolò Doni (BENEDETTI 1613), o personaggi associati a ordini religiosi cavalleresco-militari come Angelo Minerbetti (BONINI 1609), Roberto Obizzi (FRESCOBALDI 1630b) e Ferdinando Saracinelli (PERI 1619). In tutti i casi, personalità di un certo spicco cui il musicista vuole rendere omaggio per una protezione ricevuta.

Ad alcuni di questi dedicatari erano già stati indirizzati (o lo saranno successivamente) altri libri di musiche: ricordiamo ad esempio Cosimo Della Gherardesca, dedicatario del volume del 1611 di Benedetti, cui Marco da Gagliano aveva intitolato il suo *Ufficio defunctorum quatuor vocibus* (Angelo Gardano e fratelli,

di vice-console dei fiorentini. Fu un amante delle arti, della musica e dello spettacolo. Il suo nome compare ad esempio (insieme a quello del Barone Alessandro Del Nero) tra i cavalieri degli intermedi dell'opera-torneo *Mercurio e Marte*, andata in scena il 21 dicembre del 1628 per l'inaugurazione del teatro Farnese di Parma. Cfr. DONATI 1817, pp. 73-79 (in particolare p. 76) e quanto già affermato nel cap. 1, p. 48.

⁴⁰ Cfr. qui il cap. 1, § 1.4.

⁴¹ *Notizie letterarie* 1700, pp. 330-335.

Venezia, 1607), sottolineando che queste sue «musiche spirituali», come il compositore stesso le definisce, sono

cosa più sua che mia, dependendo la maggior parte di esse da lei, che sentendone una parte e di sue lodi ornandola, fu cagione che per la stima che debitamente io doveva fare dell'esser commendate da lei le cose mie, mi mettersi a comporre il restante per honorarle poi tutte insieme sotto il nome di V. S. Illustrissima

Al cavallerizzo Roberto Obizzi erano già stati intitolati il *Primo libro de' madrigali a sei voci* del sacerdote e musicista padovano Amadio Freddi (Ricciardo Amadino, Venezia, 1605) e il *Terzo libro de' madrigali a cinque voci* del veneziano Giovanni Priuli (Angelo Gardano, Venezia, 1612).⁴² E ancora il nobile Francesco Bonsi, interprete nell'*Andromeda* di Cicognini («la più bella e la più sonora voce che mai sia stata, almeno ai miei tempi, tra gentiluomini in questa città, con una grazia in maneggiarla indicibile»), scriveva di lui Giulio Caccini ad Andrea Cioli il 10 marzo 1618),⁴³ fu il dedicatario, oltre che della silloge di Belli del 1616, dell'*Opera terza* del compositore romano Alessandro Costantini, stampata a Roma nel 1626 per Giovanni Battista Robletti.

Tra le 29 stampe non manca inoltre una dedica «Ai Lettori» (RASI 1608): analogamente a quanto avverrà nel di poco successivo *Sesto libro* (1614) di madrigali monteverdiano, il curatore del libro del 1608 di Francesco Rasi, don Bassano Casola, sceglie di presentare al mondo della cultura la prima stampa del musicista e poeta aretino «senza cedere alle lusinghe di un patrono o di un mecenate».⁴⁴

All'interno di alcuni libri si rintracciano poi singoli componimenti dedicati a specifiche personalità, anch'esse solitamente appartenenti alla sfera medicea (*Quando vide / pria d'Alcide* di Giovanni Bettini, ospitato nel volume del 1616 di Brunelli, è intitolato «Al Serenissimo Gran Duca di Toscana»), o nobiliare (*Non perché Borea*

⁴² Roberto Obizzi (1566-1647), abile cavaliere e duellatore, dopo essere stato a servizio della Serenissima, ottenne dal granduca di Toscana Ferdinando I, nel febbraio 1601, la patente di capitano delle lance del suo esercito. Fu quindi chiamato nuovamente a Firenze in occasione delle nozze di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria (1608); pochi anni dopo lo stesso Cosimo II lo nominò suo cavallerizzo maggiore, rendendo Obizzi un frequentatore assiduo di corte e un suo stretto collaboratore. Nell'aprile 1630 il nuovo granduca Ferdinando II lo insignì del titolo di marchese, assegnandogli il feudo di Orciano (oggi il piccolo comune di Orciano Pisano). Morì assai ricco a Padova all'età di 81 anni. Si veda la voce *Obizzi* curata da Gianluca Tormen, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, 2013 (disponibile online all'indirizzo <[⁴³ SOLERTI 1905, pp. 127-128.](http://www.treccani.it/enciclopedia/obizzi_(Dizionario-Biografico)/>); cfr. anche TORMEN 2013.</p></div><div data-bbox=)

⁴⁴ Sono le parole di Marco Giuliani nella *Prefazione a Vaghezze di musica* 1998, p. XIII.

algente, nel libro del 1617 di Vitali, dedicato «Al Molto Illustre, e molto reverendo Signore, Frate Alessandro Capponi Cavaliere Hierosolomitano»), o ancora a noti virtuosi (ad esempio l'ottava di Bucchianti *Io parto lasso e lo consenti Amore*, su testo di Marcello Macedonio, indirizzata «alla molto illustre Francesca Caccini musica eccelentissima», che nel suo libro aveva intonato molte ottave su basso di Romanesca).⁴⁵ Una particolarità è data dalla stampa di Anglesi nella quale ogni aria reca una sorta di titolo che rimanda al cognome di un eminente personaggio fiorentino (*Aria detta La Salviata, La Saracinella, La Niccolina, Il Nero*, ecc.). Un caso diverso e singolare è quello del già ricordato libro del 1607 di Bonini nel quale, come bene esemplifica la *Tavola dei Santi, e Sante, per cui son fatti i presenti Madrigali, e Canzonette*, situata appena prima della dedica, quasi tutti i brani raccolti sono rivolti a un Santo, a una Santa o a una festività ecclesiastica (il Natale, la Pasqua, la Natività di Maria, ecc.).

4.3 Delle “Nuove musiche” nelle stampe fiorentine

Il *corpus* di musiche contenute nei 29 libri a stampa presi in considerazione consta di 678 brani, di cui 663 per una o più voci e basso continuo,⁴⁶ 1 per voci miste,⁴⁷ 8 polifonici e 6 strumentali, con una media di circa 23 titoli per libro.⁴⁸ Nel computo totale delle composizioni vocali sono incluse anche 17 intonazioni di autore diverso rispetto a quello indicato nel frontespizio della stampa: i volumi che li raccolgono sono i primi due di Benedetti (con un titolo di Marco da Gagliano e uno di Peri nella stampa del 1611 e con uno dello stesso Gagliano in quella del 1613), i libri di Brunelli del 1614 e del 1616 (con 2 brani di Giulio Caccini, uno di Peri, uno di Allegri e uno di Calestani nel primo e con 3 di Giovanni Bettini nel secondo), quello di Bonini del 1607 (con uno del confratello vallombrosano don Simone Finardi),⁴⁹ quello di Calestani (con 2 composizioni di Giovanni Del Turco, una di

⁴⁵ Una o più dediche di singoli componimenti a personaggi illustri si trovano in BENEDETTI 1611, BENEDETTI 1613, BRUNELLI 1613, 1614 e 1616, BUCCHIANTI 1627, CALESTANI 1617, VITALI 1617.

⁴⁶ Il conteggio viene effettuato considerando i componimenti divisi in più parti come un'unica composizione.

⁴⁷ Per 'voci miste' intendiamo l'alternarsi, entro una stessa composizione, di parti in stile recitativo con il continuo e di sezioni polifoniche senza il sostegno del basso: l'unico brano che presenta questa caratteristica singolare è *Ecco ch'io verso il sangue* di Giovanni Battista da Gagliano (su cui cfr. qui il cap. 5, § 5.3).

⁴⁸ Si veda quanto riassunto nella Tabella n. 1b, p. 318.

⁴⁹ Su questo monaco cfr. anche *Documenti, Lettere*, nn. 18, 19.

Bettini e una di Brunelli), infine la stampa del 1617 di Filippo Vitali (che ospita solo un titolo di Del Turco). Ad eccezione della canzonetta di Chiabrera *Se ridete gioiose*, musicata da Giulio Caccini, che compare sia nella stampa di quest'ultimo del 1614 sia in quella di Antonio Brunelli dello stesso anno, nei restanti 15 casi siamo di fronte a brani presenti in forma stampata esclusivamente in questi libri. Uno di questi, *Bel pastor dal cui bel guardo*, troverà posto invece in una silloge manoscritta: stampato nel volume del 1611 di Benedetti lo ritroviamo, con pochissime varianti, nel manoscritto fiorentino Barbera, conservato nella Biblioteca del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze.⁵⁰ Quella di ospitare pagine di altri musicisti in una raccolta prevalentemente di un unico compositore era stata peraltro una prassi già in uso nella produzione polifonica cinquecentesca:⁵¹ il fine era solitamente quello nobilitare la pubblicazione mediante la presenza di firme di prestigio, ciò che doveva garantirne in qualche modo la qualità (come è evidente, ad esempio, nel caso delle due stampe di Benedetti); poteva accadere anche che un musicista volesse corredare il proprio libro con brani di musicisti amici e gravitanti nel suo stesso ambiente, come avviene con Calestani, che inserisce musiche di compositori attivi, come lui, per i Cavalieri di Santo Stefano a Pisa (Brunelli e Bettini) o appartenenti all'ordine stesso (il Cavaliere Del Turco). Dal momento che in tutti i casi manca il nome autorevole sul frontespizio è da escludere che ciò avesse scopi di tipo commerciale.

Su 672 intonazioni,⁵² 521 sono per una voce e basso continuo (di cui 381 per Soprano, 117 per Tenore, 15 per Alto e 8 per Basso), 102 per due voci (alcune delle quali in forma di dialogo), 27 per tre voci, 7 per quattro o più voci, una per voci miste.⁵³ Sono inoltre presenti 8 composizioni polifoniche nel vecchio stile, ovvero pagine che non prevedono la presenza del basso continuo: un probabile ricordo di

⁵⁰ *Bel pastor* si trova al f. 70. Sul Barbera si rimanda a quanto già descritto nell'*Introduzione*.

⁵¹ Sui brani ospitati nelle stampe di area medicea (1594-1629) cfr. GARGIULO 1992.

⁵² Sono stati inclusi anche tutti i brani di provenienza teatrale, su cui ci soffermeremo nel § 4.4, e i 14 in lingua latina; vengono invece escluse da questo conteggio le 6 pagine strumentali presenti nelle stampe.

⁵³ Sono stati considerati a una o a due voci anche quei brani che presentano rispettivamente due o tre voci con il testo (di cui la seconda o la terza coincide con la linea del continuo), anche laddove la stampa rechi indicazioni quali *a una o due*, *a una o due se piace*, o *a due*, nel primo caso, e *a due o tre* o *a tre*, nel secondo; è chiaro infatti che la linea del basso può essere sempre pensata come una voce, indipendentemente dal fatto che venga o meno cantata. Presentano questa caratteristica alcune composizioni presenti in PERI 1609 e 1619, BRUNELLI 1613, 1614 e 1616, RONTANI 1614, CALESTANI 1617. Secondo Carter nel caso di Peri si tratta di duetti per Soprano e Basso adatti e forse pensati per essere cantati da un'allieva insieme al maestro (CARTER-GOLDTHWAITE 2013, p. 276). Per l'espressione 'voci miste' cfr. quanto spiegato qui nella nota n. 47.

un costume compositivo ormai non più alla moda ma non del tutto tramontato e ancora praticato dai musicisti.

Dal punto di vista delle forme poetiche, le più rappresentate sono quelle della canzonetta (307 brani) e del madrigale (231 brani); a queste fanno seguito il sonetto (47 brani), la stanza o le stanze di ottava rima (22 brani), la canzone o la stanza di canzone (14 brani) e altre forme, quali terzine di settenari, quartine di endecasillabi, ecc. (25 brani).⁵⁴

Per quanto riguarda il rapporto tra forme poetiche e intonazione, si osserverà come gli endecasillabi e i settenari sciolti che caratterizzano i madrigali, per la loro vicinanza alla prosa, conducono per necessità a intonazioni di tipo *durchkomponiert*. È nell'ambito della canzonetta che troviamo le soluzioni metriche più eterogenee e sperimentali: utilizzando versi brevi parisillabi come quadrisillabi, senari e ottonari, ma anche trisillabi, settenari e novenari, impiegati nelle combinazioni più diverse in strofette isometriche o polimetriche (omogenee, ma anche eterogenee, data la presenza ricorrente di versi sdrucchioli e soprattutto tronchi), i poeti creano una poesia essenzialmente sonora, le cui brevi unità metriche e la cui scansione ritmica spesso trocaica ben si prestano alla forma chiusa dell'intonazione periodica a una o poche voci e a esaltare il singolo *affetto*.

Sebbene nel conteggio totale il numero delle canzonette superi di settantasei unità quello dei madrigali, la situazione muta in realtà col passare degli anni: nei primi libri di musiche a una o più voci e basso continuo il numero delle intonazioni dei secondi supera visibilmente quello delle prime ed è solo a partire dagli anni Venti del Seicento che la nuova forma della canzonetta, con le sue melodie semplici e orecchiabili, comincerà a essere preferita al madrigale.⁵⁵

Escludendo le *Nuove Musiche* cacciniane, in cui compare per la prima volta la distinzione tra *madrigali* e *arie*, e i tre libri di Brunelli, caratterizzati da una rigorosa coerenza terminologica e da una coscienza tassonomica piuttosto rare per l'epoca⁵⁶

⁵⁴ Cfr. Tabella n. 2, p. 319. Sono state escluse da questo conteggio (e dalla Tabella n. 2) le 14 intonazioni su testi in lingua latina, nonché i 5 brani vocali del *Rapimento di Cefalo* e i 7 del *Ballo di Donne Turche* presenti rispettivamente in CACCINI 1602 e in GAGLIANO 1615, poiché si tratta di veri e propri estratti teatrali (o, nel caso di Gagliano, dell'intero testo del *Ballo*) difficilmente classificabili in termini di forme poetiche. Senza questi 26 brani le composizioni in volgare risultano essere pertanto 646.

⁵⁵ Il 1618 è il primo anno in cui questo avviene all'interno di una raccolta di musiche a una o più voci e basso continuo. Cfr. FORTUNE 1968, pp. 125-217 (in particolare p. 165) e WHENHAM 1982, p. 239.

⁵⁶ Si veda a proposito quanto affermato da Marco Mangani in *Musiche d'ingegno* 1999, pp. 37-49.

(in parte riprese e imitate nella stampa del suo allievo Bucchianti), solo raramente questi libri forniscono informazioni riguardanti la forma poetica o il tipo di messa in musica: un'eccezione è rappresentata dai brani su poesie in ottava rima, la cui presenza viene spesso segnalata mediante esplicite indicazioni poste a intestazione dei singoli brani e inerenti la forma (*ottava rima*) o, più sovente, la modalità di intonazione dei versi (*aria per ottave; aria d'ottave; modo di cantar ottave; altro modo di cantar ottave*).⁵⁷

Gli stessi compositori non mancano di distinguere tanto le diverse forme poetiche quanto le modalità dell'intonazione (*durchkomponiert* o strofica) che queste richiedevano. Scrive ad esempio Marco da Gagliano a Ferdinando Gonzaga nell'estate del 1608:

... gli mando due **madrighali** e sto aspettando con gran desiderio il terzo di vostra signoria illustrissima insieme con **P'aria**, quale sarà desideratissima da molti, conforme a che sono state tutte le sue, et in particolare “Chi da lacci d'amore” e “Dolce cor”, quale, gli giuro da servitore, non è rimasto scolare che non le canti e con gran gusto. (...)
... e per ubbidire a quanto mi comanda gli mando un **sonetto**, a tre voce, e una **arietta** fatta a requisizione d'un marescial, che pochi giorni sono passò di qua, e le parole sono del cavalier [*Vincenzo*] Panciatichi ...

Mando a vostra signoria illustrissima il suo **sonetto**, ridotto sotto miglior misura secondo il mio giudizio, e nel basso ho aggiunto una nota, sì come vedrà, quale mi pare gli aggiunga grazia. (...)⁵⁸

Come è noto, le stampe musicali cinque-seicentesche non portano di norma l'indicazione del nome del poeta. Tranne pochi casi,⁵⁹ i libri di “Nuove musiche” non fanno eccezione: su 596 componimenti in volgare messi in musica⁶⁰ (e 658 intonazioni)⁶¹ è attualmente possibile risalire con certezza all'autore delle parole per soli 261 (circa, quindi, il 43,8%); 3 sono di dubbia attribuzione,⁶² i restanti 332 rimangono per adesso adespoti:⁶³ se escludiamo le attribuzioni a Chiabrera, è

⁵⁷ Sulla presenza di stanze di ottava rima in questo repertorio si veda BONECHI 2017, in corso di stampa.

⁵⁸ *Documenti, Lettere*, nn. 7, 8, 9 (nostro il grassetto).

⁵⁹ Ovvero alcuni brani inclusi nelle stampe di BONINI 1607, BRUNELLI 1613 e 1614, ove si specifica quando l'autore di un testo si identifica con Carlo Bocchineri o con Ferdinando Saracinelli (entrambe personalità molto legate al compositore toscano).

⁶⁰ Per l'elenco dei quali si veda *l'Incipitario dei testi in volgare*, p. 320 e sgg.

⁶¹ Come già visto, le intonazioni sono in totale 672, ma vengono esclusi in questo caso i 14 testi in latino, di cui diremo nel paragrafo 4.5.

⁶² *Bellissima regina* (Gabiello Chiabrera o Ottavio Rinuccini); *Caro e soave legno* (Ottavio Rinuccini?); *Ecco ch'io verso il sangue* (Michelangelo Buonarroti il Giovane?).

⁶³ Per quanto riguarda le risorse utilizzate per le attribuzioni dei testi si rimanda ai *I testi poetici / Note al testo*, pp. 176-178.

soprattutto il repertorio poetico per canzonetta a essere fortemente caratterizzato dall'anonimia. Nella maggior parte delle situazioni sono poesie che conoscono, all'interno dei libri presi in esame, una sola intonazione, talora una seconda, 7 volte una terza;⁶⁴ soltanto la celebre egloga di Sannazzaro *La pastorella mia spietata e rigida* ha 5 diverse vesti musicali (a opera però di soli 3 compositori): ben tre versioni di Brunelli,⁶⁵ una di Falconieri e una di Rontani.⁶⁶

Il poeta più musicato risulta Chiabrera con 27 testi intonati (34 se consideriamo i 7 brani tratti da suoi libretti d'opera, di cui diremo); seguono Guarini con 26, Marino con 24, Ottavio Rinuccini con 23, il musicista e poeta Francesco Rasi con 21, il monaco e priore vallombrosano Crisostomo Talenti con 17 (musicati soltanto dal confratello Severo Bonini); quindi Michelangelo Buonarroti il Giovane con 16 componimenti (più uno di probabile ma non certa attribuzione), Petrarca e Carlo Bocchineri con 11, infine Alessandro Ginori e il musicista Pietro Benedetti con 9. Alcuni di questi vengono musicati da più di un compositore. Escluso l'occasionale Talenti e il raro quanto celebre caso di Rasi,⁶⁷ si tratta per il resto di autori noti, alcuni dei quali già ampiamente celebrati in campo polifonico nel corso del Cinquecento (si pensi a Guarini, con testi tratti tanto dalle *Rime* quanto, in 5 casi, dal *Pastor Fido*,⁶⁸ nonché a Petrarca); talvolta siamo invece di fronte a illustri contemporanei (Marino); tra i primi posti troviamo poi intellettuali appartenenti al nuovo *milieu* culturale fiorentino (Rinuccini e Buonarroti il Giovane); anche se presenti in maniera ridotta non mancano inoltre i nomi di Torquato Tasso (con 4 poesie di cui, oltre a due madrigali, un'ottava dalla *Gerusalemme Liberata* e alcuni versi

⁶⁴ Questi i titoli: *Accorta lusinghiera*; *Anima ohimè che pensi, ohimè che fai*; *Care luci che vaghezzava*; *Io vidi in terra angelici costumi*; *O miei giorni fugaci, o breve vita*; *O primavera gioventù dell'anno*; *Vergine bella che di sol vestita*.

⁶⁵ Sia a una voce sia a due voci (o tre, «se piace», con la presenza una terza che coincide però col basso continuo) in BRUNELLI 1613, quindi ancora a due voci (anche in questo caso con una terza voce uguale alla linea del continuo) in BRUNELLI 1614.

⁶⁶ È infatti un componimento intonato sin dal 1580 che, stando al *RePIM*, conosce quasi 20 diverse intonazioni tra versioni polifoniche e a una o più voci e basso continuo.

⁶⁷ Tra i musicisti noti anche come poeti si ricordano Marc'Antonio Mazzone (1556-1626), Giovanni Battista Massarengo (1569- c.1596), Filippo Nicoletti (c.1555-1634), Girolamo Parabosco (c. 1524-1577); nel Seicento, oltre Francesco Rasi e – con ogni probabilità – Pietro Benedetti, Bartolomeo Barbarino (nato c. 1568) e Sigismondo d'India. Cfr. BIANCONI 1986, p. 342.

⁶⁸ Sui versi della tragicommedia pastorale guariniana sono musicati i brani *O primavera, gioventù dell'anno*; *Cb'io l'ami e l'amo più della mia vita*; *Care mie selve, addio* in RONTANI 1614; *Cruda Amarilli, che col nome ancora e Quell'angellin che canta* in VISCONTI 1616. Sulla fortuna del *Pastor Fido* in musica si vedano HARTMANN 1953 e CARACI VELA 1990.

tratti da *Aminta*),⁶⁹ Jacopo Sannazzaro (con 2 testi, di cui un'egloga dell'*Aradia*)⁷⁰ e Pietro Bembo (un solo sonetto intonato).

Il posto di riguardo spetta evidentemente al savonese Gabriello Chiabrera (1552-1638) che, diversamente da Marino e dai marinisti, ebbe come modello quello delle forme classiche: educato a Roma presso i Gesuiti, il recupero della poesia antica nasceva in lui dalla volontà di far acquisire ai versi misura e razionalità attraverso un linguaggio poetico non retorico, semplice ma allo stesso tempo elegante e raffinato. Anche l'adozione di versi molto brevi (in particolare i parisillabi) e di rime ravvicinate proveniva dal desiderio di far rivivere i metri antichi, senza mai trascurare l'aspetto ritmico del verso.⁷¹ La sua *canzonetta melica*, o semplicemente *canzonetta* (detta anche *ode*), fu il risultato di un esperimento di lirica anacreontica, che dal poeta greco riprendeva in realtà solo i temi e l'uso del metro; la forma era esemplata invece su quella impiegata dal poeta francese Pierre Ronsard (1524-1585).⁷² L'atteggiamento di Chiabrera proveniva anche dalle sollecitazioni degli ambienti musicali del tempo, cui erano esplicitamente rivolte gran parte delle sue composizioni («io ho preso a far versi, i quali possano cantarsi», dichiarava in una lettera del dicembre 1608).⁷³ Egli scrisse infatti spesso per musica, da camera e

⁶⁹ *Ho visto al pianto mio* in BENEDETTI 1617. Tale intonazione a voce sola è seguita solo da quella, sullo stesso testo, di Giovanni Macigni-Benedetto Magni (1617) e da *Vorrai dunque pur Silvia* di Allegro Porto (1625); si veda l'elenco redatto da Antonio Vassalli in *L'Ariosto, la musica, i musicisti* 1981, pp. 45-90: 59-60. Sulla scarsa fortuna dell'*Aminta* in musica cfr. CHEGAI 1994.

⁷⁰ Si tratta del celebre *La pastorella mia spietata e rigida*, uno dei testi dell'*Aradia* musicati con più frequenza che, come già osservato, conosce 5 intonazioni a opera di 3 compositori. Sull'intonazione delle egloge di Sannazzaro si veda LEOPOLD 1979 (in particolare, su questo componimento, le pp. 85 e 104).

⁷¹ Giorgio Bertone ha elencato le innovazioni metricologiche più rilevanti dei componimenti chiabreriani: negazione tendenziale dell'isosillabismo, parificazione in dignità di tutti i versi, sovrapposizione della metrica classica per piedi e stichi sulla metrica romanza, introduzione nel verso italiano tradizionalmente a cesura debole di strutture a cesura forte, tendenzialmente fissa. Cfr. BERTONE 1993.

⁷² Cfr. NERI 1920. Chiabrera aveva alle spalle il gusto italiano, maturato a Roma e durante l'esperienza nelle corti dei Medici e dei Savoia, presso le quali soggiornò diversi anni; risentiva nello stesso tempo anche di un gusto tutto europeo, in particolare di quello francese della *Pléiade*, avvicinato negli anni della sua formazione romana tramite gli insegnamenti di Marc-Antoine Muret, il letterato che fece conoscere la poesia ronsardiana in Italia. Anacreonte, Pindaro, Saffo, Simonide, Catullo, Orazio furono per Chiabrera fonti preziose di innovazioni metriche e linguistiche. Le raccolte a cui la produzione di *canzonette* di Chiabrera è consegnata sono: *Canzonette* (Genova 1591); *Le maniere de' versi toscani* (Genova 1599, dove l'esperimento metrico si spinge fino in fondo e l'imitazione dei classici diviene preponderante); *Scherzi e canzonette morali* (Genova 1599); *Vendemmie di Parnaso* (in *Rime*, Venezia 1605, parte I).

⁷³ La citazione è in KIRKENDALE 1993, p. 607. Già nel 1599, nella *Dedica* del prestantome Lorenzo Fabri, curatore delle *Maniere de' versi toscani*, a Giovanni Battista Doria, Signore di Sassello, il Fabri scriveva: «Queste canzonette furono fatte dal S[ignor] Chiabrera a richiesta di musici; poi per farne piacere a me s'è contentato che si stampino [...]». Rivendicava, inoltre, una maggiore libertà del versificare toscano giustificandola come più funzionale a una maggiore pieghevolezza musicale dei componimenti: «Né tacerò ch'avendo i versi lirici speciale riguardo ad essere cantati, i musici con maggiore altrui diletto e loro minor fatica, variano le note sui

da teatro, per occasioni ufficiali come per quelle di intrattenimento della vita di corte, consapevole delle possibilità musicali dei suoi componimenti.⁷⁴ I musicisti amavano questa maniera variata di verseggiare perché induceva naturalmente una veste musicale: Caccini, nella *Prefazione* alle sue *Nuove Musiche*, affermava ad esempio di apprezzare Chiabrera per l'alta qualità dei suoi testi, in particolare per la varietà dei versi (parla infatti di «molte canzonette di misure varie di versi»)⁷⁵ La versificazione anacreontica, ove *arsi* e *tesi* si alternavano con regolarità, presentava infatti varie analogie con la pratica del *tactus* dei musicisti.⁷⁶ Se la poesia di Chiabrera non ebbe un immediato sbocco letterario (nelle antologie di *Rime* antecedenti al Seicento scarsissima era infatti la presenza di suoi componimenti), in musica il suo successo fu immediato, in particolare, come abbiamo visto, nel nuovo genere a una o più voci e basso continuo.⁷⁷

Quanto agli autori meno intonati (i cui componimenti musicati nelle 29 stampe sono compresi tra un minimo di uno e un massimo di 4) ricordiamo i fiorentini Ludovico Arrighetti, Gino Agnolo Capponi, Jacopo Cicognini, Francesco Cini, Giovanni Della Casa e Giovan Battista Strozzi; i bolognesi Francesco Maria Caccianemici, Ridolfo Campeggi e Girolamo Preti; i ferraresi Orazio Ariosti, Alessandro Guarini, Maurizio Moro e Annibale Pocaterra; i genovesi Ansaldo Cebà e Livio Celano / Angelo Grillo; l'orvietano (ma dignitario della corte medicea) Ferdinando Saracinelli; il mantovano Giovan Battista Striggio. Troviamo altresì nomi di sacerdoti o religiosi (ma autori di testi dal contenuto profano) quali Desiderio Cavalcabò, Marcello Macedonio, Sebastiano Querini, Giovanni

versi i quali non sempre sono gli stessi [...]» (CHIABRERA 1998, pp. 3-10). Per il rapporto di Chiabrera con gli ambienti musicali del suo tempo, in particolare negli anni della sua formazione romana, cfr. RUSSO 1993.

⁷⁴ Nel 1611 scrisse infatti delle canzonette per Rasi e la Basile inviandole a Mantova e indicando loro come cantarle. Cfr. KIRKENDALE 1993, pp. 580-581. Oltre a essere apprezzato dai letterati e dai musicisti fiorentini del Seicento per le sue liriche, Chiabrera fu impegnato in vari lavori di corte per i Medici. Dovette la sua fama soprattutto al *Rapimento di Cefalo*, rappresentato con le musiche di Caccini per le nozze di Maria de' Medici nel 1600; si ricordano poi la canzone da lui scritta per il balletto a cavallo in occasione del matrimonio di Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria nel 1608, le parole per il ballo *Veggghia delle gratie* rappresentato a Pitti nel carnevale 1615 su musiche di Jacopo Peri e "Lorenzino del Liuto" e coreografie di Agnolo Ricci; e ancora, il testo per l'intermedio di Belli, *Orfeo dolente*, per il carnevale del 1616, e la *Galatea*, rappresentata nel 1617 a Mantova su musiche di Santi Orlandi per le nozze di Caterina de' Medici con Ferdinando Gonzaga.

⁷⁵ Quanto lo stesso Chiabrera fosse consapevole della maneggevolezza con cui i musicisti si avvalevano delle canzonette polimetriche per il nuovo genere a una o più voci e basso continuo è ben noto da tempo in primo luogo dagli studi di Silke Leopold. Cfr. LEOPOLD 1981.

⁷⁶ L'intima connessione tra poesia e musica era stato il principio che aveva pervaso già tutta l'opera di Ronsard.

⁷⁷ Per tutti i componimenti musicati su testo di Chiabrera, l'elenco dei quali è ricavato dal *RePIM*, si veda VASSALLI 1993, p. 367 e sgg.

Villifranchi; completano l'elenco le poetesse Maria Menadori e Isabella Andreini Canali, nota attrice.

Come è evidente, le scelte poetiche operate dai musicisti che scrivono nel nuovo stile sono spesso rivolte a componimenti di poeti minori o occasionali,⁷⁸ anche se non si può escludere la presenza criptata di autori noti dietro componimenti pervenutici adespoti. Abbiamo già parlato, inoltre, di quei musicisti e poeti (Francesco Rasi e Pietro Benedetti) autori, stando a quanto esplicitamente dichiarato nelle stampe, tanto di alcuni testi quanto della veste musicale dei libri rispettivamente del 1608 e 1610 e del 1617.

Sebbene non sia possibile risalire alla paternità della maggior parte dei componimenti, da quelli di cui conosciamo l'autore si evince che le "Nuove musiche" dettero veste musicale tanto a liriche non nate per le note (madrigali, sonetti, ottave, stanze di canzone), sia a componimenti facilmente musicabili (quali le canzonette meliche di stampo chiabreriano), sia, infine, a versi appositamente pensati per l'intonazione (ad esempio quelli scritti a questo fine da Michelangelo Buonarroti il Giovane, soprattutto per Francesca Caccini, o gli 11 del pratese Carlo Bocchineri per Brunelli).⁷⁹

Da un punto di vista contenutistico, soprattutto nei madrigali siamo prevalentemente al cospetto dell'evocazione di un mondo idillico e sentimentale, dove si muovono Amore, personaggi mitologici quali Fillide, Clori, Iole ed Euterpe, le ninfe Clizia e Neera, e ancora Amarilli e i pastori. I madrigali esprimono in genere il dolore e lo struggimento dell'amante non corrisposto, descrivono il suo pianto e il suo languire, i suoi sospiri e il cuore che arde consumato. Un altro tema ricorrente delle forme aperte è la sofferenza causata dalla partenza o dall'allontanamento dell'amata (definita con attributi quali «altera», «tiranna», «ingrata») e la condizione di abbandono dell'innamorato, che può arrivare a concepire pensieri di morte. Spesso l'amante esalta le bellezze fisiche della donna, o descrive il proprio unico conforto, quello di inebriarsi della luce che emanano i «lumi» o «rai» di colei per la quale si strugge. Al contrario, i versi brevi delle canzonette chiabreriane (o su suo modello)

⁷⁸ Ad esempio il già citato caso di Baccio da Sommaia, dedicatario del libro del 1623 di Giovanni Battista da Gagliano, autore di alcuni dei versi intonati in quella stampa dal musicista fiorentino.

⁷⁹ Per un esempio di versi scritti dal Buonarroti per la Caccini e il marito cfr. *Documenti, Lettere*, n. 24. In una lettera del 1645 Alessandro Del Nero afferma di essersi addirittura fatto scrivere a Roma «una mano di parole per farle mettere in musica» (*Documenti, Lettere*, n. 76).

affrontano con immediatezza e immagini concise, mediante un linguaggio raffinato ma facilmente fruibile, temi e argomenti più leggeri e disimpegnati: dalla descrizione degli sguardi o degli aspetti della bellezza femminile, e dell'emozione che questa suscita, a quella di luoghi come campi o prati, fino al soave canto degli uccellini. Vi sono poi, in misura minore, componimenti dal contenuto encomiastico: tra questi ricordiamo le prime tre poesie musicate da Brunelli nella stampa del 1614 (*Cinto il crin di biond'oliva; A cantar in altri modi; Scenda quella*), la cui esplicita dedica e il cui contenuto omaggiano i granduchi, celebrandone la grandezza. Altri sono invece legati a specifici momenti della vita del casato mediceo, come quello della morte di un esponente della famiglia: *Deb perch'io del mio duolo possa almeno* è l'incipit di un componimento di 7 stanze di Calestani «sopra la Morte dell'Eccellentissimo Don Francesco Medici»;⁸⁰ *Questi raggi ch'io vesto e questa luce* di Visconti reca invece l'indicazione «Parte d'alcune Canzone quali mostrano che a Madama Sereniss. le sia venuto in visione, il Figliuolo Principe D. Francesco Medici buona memoria».

Di particolare interesse sono poi alcune pagine che hanno un qualche rapporto testuale o musicale col coevo mondo teatrale e spettacolare fiorentino e una serie cospicua di composizioni dai contenuti spirituali contenute in circa metà delle stampe: a queste tipologie di brani dedicheremo rispettivamente i prossimi due paragrafi.

4.5 “Nuove musiche” e contesti spettacolari

Su 29 libri a stampa considerati, 10 accolgono vesti musicali, singoli brani o composizioni complete provenienti dal mondo del teatro musicale o da quello del balletto: in alcuni casi intere sezioni di una *pièce*, in altre soltanto brevi estratti.⁸¹ Nella prima tipologia rientrano i già citati brani in cui si articola l'ultimo coro del *Rapimento di Cefalo*, su testo di Chiabrera,⁸² che occupano la parte centrale del libro

⁸⁰ La poesia si trova nella miscellanea, dedicata alla memoria di Francesco Medici (1594-1614), *Alcune poesie sopra la morte del principe Don Francesco Medici*, Cosimo Giunti, Firenze, 1615, ove è attribuita a Baldovino di Monte Simoncelli. Tale fonte poetica non è indicata nel *RePIM* per questo *incipit*.

⁸¹ CACCINI 1602; RASI 1608; PERI 1609; BRUNELLI 1614; GAGLIANO 1615; BRUNELLI 1616; BENEDETTI 1617; CACCINI 1618; BRUNELLI 1616; GAGLIANO 1623.

⁸² Si tratta del coro dei cacciatori, collocato in conclusione del quinto e ultimo atto. L'opera drammatico-pastorale, su libretto di Chiabrera, musiche di Giulio Caccini e scenografie di Bernardo Buontalenti, fu messa

del 1602 di Giulio Caccini (esattamente tra la prima metà, dedicata ai *madrigali*, e la seconda, che ospita le cosiddette *arie*), con l'aggiunta dell'aria di Tritone *Chi mi confort' abimè, chi più consolami*, tratta dall'inizio del II atto della stessa opera e collocata a conclusione del medesimo volume. Diversamente dal libretto, dato alle stampe per i tipi di Cristofano Marescotti nel 1600 e tutt'oggi conservato, le musiche sono andate perse: sono questi pertanto gli unici estratti del *Rapimento* della cui intonazione musicale resti una testimonianza. Nella parte finale del libro di *Musiche* del 1615 di Marco da Gagliano vengono invece pubblicati i 7 brani vocali⁸³ e le 2 composizioni strumentali in cui si articola il *Ballo di Donne Turche*, che si tenne a Palazzo Pitti durante la stagione di carnevale del 1615 (la sera del giovedì grasso) per festeggiare la nascita e il battesimo del principe Francesco, sesto figlio di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria. Il «Ballo di Donne Turche insieme con i loro Consorti di schiavi fatti liberi», come si legge nel libro di Gagliano, fu un sontuoso ed esotico ballo su testi di Alessandro Ginori, musiche appunto di Marco da Gagliano, coreografie del ballerino Santino Comesari, scene e costumi di Jacopo Ligozzi: ricco di elementi pantomimici, in esso veniva simulata la liberazione di alcuni marinai turchi, catturati dai Cavalieri di Santo Stefano e divenuti schiavi nelle galere toscane, in seguito all'arrivo a Firenze delle loro mogli, giunte per chiedere la grazia al granduca. La stranezza del soggetto era probabilmente legata alla presenza a corte (e forse anche tra i fruitori dello spettacolo) dell'emiro libanese Fakr Ad-Dīn, dai fiorentini ribattezzato "Faccardino", che si rifugiò per quasi due anni in Toscana cercando presso la corte medicea il sostegno contro il sultano Ottomano.⁸⁴ Anche in questo caso si ha a che fare con la sola traccia di musica superstite, mentre il libretto venne pubblicato a Firenze presso Cosimo Giunti nel 1615.

Tra le singole composizioni di ascendenza spettacolare troviamo l'ottava di Ottavio Rinuccini *Torna, deb torna, pargoletto mio*, intonata da Jacopo Peri, che è tratta dal ballo *Mascherata di Ninfe*, allestito in Palazzo Pitti durante la stagione di carnevale del 1611 (lo stesso testo viene intonato anche in CACCINI 1614, su basso di

in scena a Pitti nell'ottobre del 1600, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici e del re di Francia Enrico IV, e vide la partecipazione di oltre cento cantanti.

⁸³ Ma in un caso si tratta di un unico testo suddiviso da cantare in due diversi momenti, dunque si tratta in realtà di 6 componimenti poetici.

⁸⁴ Su Fakr Ad-Dīn si veda EL BIBAS 2010; per i festeggiamenti e gli spettacoli in onore del suo soggiorno in Toscana cfr. ALBERTI 1997.

Romanesca).⁸⁵ *Ovunque irato Marte in terra scende*, presente nella stampa del 1615 di Marco da Gagliano, accompagnò invece le coreografie del quinto intermedio della favola pastorale cantata *Il giudizio di Paride* (1608).⁸⁶ Ancora, dai *Diari* del Tinghi veniamo a conoscenza che il testo di *Lascio del letto mio l'umide piume*, presente come brano d'esordio nel quarto libro di *Musiche* di Benedetti (1617) e articolato in tre quartine di endecasillabi, era stato destinato al personaggio allegorico del fiume Arno, da cantarsi all'inizio del *Ballo delle Zigane*, subito dopo la Sinfonia d'apertura. Rappresentato a Palazzo Pitti il 24 febbraio 1615, il ballo, su libretto di Ferdinando Saracinelli e coreografie di Agnolo Ricci, fu interamente musicato da Francesca Caccini. Dal momento che quelle musiche sono andate perdute, non è possibile accertare se a essere ospitata nel libro di Benedetti sia la composizione della Caccini o se costui si sia servito invece del testo di Saracinelli per procurargli una nuova veste musicale: la mancanza di riferimenti alla celebre compositrice lascia in ogni caso ritenere questa seconda ipotesi la più probabile. Anche la stampa del 1618 della stessa Caccini contiene al suo interno due brani di derivazione teatrale: *La pastorella mia tra i fiori, è 'l giglio* (ottava rima) e *Chi desia di saper che cosa è Amore* (canzonetta), vengono ricavate infatti da due *pièce* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, rispettivamente dalla commedia rusticale *La Tancia*, messa in scena il 25 maggio 1611 a Firenze nel casino di don Antonio de' Medici, e dalla favola *Il Passatempo*, rappresentata per il carnevale del 1614 a Palazzo Pitti.⁸⁷ Il libro del 1614 di Brunelli accoglie inoltre tre intermedii a una voce: *Num'infernali e voi* (*Intermedio d'Orfeo*), *Alla perpetua fronde* (*Intermedio di Febo sopra il Lauro*) e *Dal celeste sereno* (*Intermedio della Terra a Giove*), i cui testi vengono attribuiti nella stampa a Carlo Bocchineri; nonostante che tanto dai contenuti dei testi quanto dall'indicazione esterna fornitaci dalla stampa si comprenda che siamo in presenza di musiche provenienti dal teatro, non è stato ancora possibile stabilire quale sia stata la loro esatta destinazione, ovvero per quale

⁸⁵ Il ballo si svolse il 14 febbraio 1611: Peri interpretò il ruolo di Nettuno, riscuotendo molto successo, e musicò tutto il testo, escluso quattro stanze che furono intonate dalle stesse donne che le cantarono (Vittoria Archilei, Settimia Caccini e Francesca Caccini, che ne interpretò due), e un madrigale a otto voci, musicato da Marco da Gagliano. L'ottava in questione è ospitata nella stampa BENEDETTI 1611.

⁸⁶ La favola, l'autore dei cui versi fu Michelangelo Buonarroti il Giovane, era infatti arricchita da sei intermedii danzati, con scene di Giulio Parigi. Il quinto intermedio era dedicato a Vulcano; questa ottava rappresenta l'ultimo discorso di Fortuna ed è dedicata al granduca Cosimo II (nel sottotitolo si legge infatti *La Fortuna. Al Serenissimo Gran Duca di Toscana Cosmo Secondo*).

⁸⁷ Queste due composizioni e l'ottava *Io veggio i campi verdeggjar fecondi*, anch'essa tratta dal *Passatempo* e di cui diremo, sono le uniche non andate perdute dei due lavori teatrali di Buonarroti il Giovane.

commedia o per quali commedie questi intermedi furono concepiti, né tantomeno risalire agli interpreti.

Vi sono poi brani tratti da balletti che prevedevano il coinvolgimento degli stessi granduchi: in questi casi costoro non si limitavano dunque alla sola fruizione dello spettacolo ma ne divenivano attori in prima persona. L'ottava sopra la Romanesca *Io veggio i campi verdeggiar fecondi*, nel libro della Caccini, costituiva ad esempio il brano di apertura del *Balletto della cortesia*, la danza conclusiva della favola *Il Passatempo* alla quale, in occasione della prima rappresentazione, presero parte il granduca Cosimo e la granduchessa Maria Maddalena d'Austria, insieme a sei dame e sei cavalieri.⁸⁸ Ancora, nella parte finale della stampa del 1616 di Brunelli sono collocati i balli *Del bell'Arno in su la riva*, «fatto per i Serenissimi» e dedicato al coreografo Agnolo Ricci, quindi la versione strumentale dello stesso; un ballo strumentale (*Altro Ballo per sonar solo senza cantare*) a cui segue la Corrente a 5 voci *Belle donne i vostri amanti*, entrambi danzati dai granduchi e intitolati ancora a Ricci; il successivo *Di quel nudo pargoletto*, suddiviso in «Ballo Grave», «Gagliarda» e «Corrente», che venne invece «Danzato dalle nobilissime Gentildonne pisane», anch'esso seguito da una sua versione strumentale.⁸⁹

Esclusi i brani del *Rapimento di Cefalo* e del *Ballo di Donne Turche*, che costituiscono una sezione a parte e dei quali viene esplicitata la provenienza teatrale, nelle altre situazioni osservate la stampa non dichiara lo *status* originario dei testi. I libretti delle singole *pièce* e alcune indicazioni in essi presenti ci permettono a ogni modo di ricostruire in molti casi la posizione di questi componimenti e delle musiche all'interno dello spettacolo. Come aveva per tempo osservato Lorenzo Bianconi, pubblicare brani di derivazione teatrale (ma anche coreutica, come abbiamo visto) in stampe nel nuovo stile era una prassi relativamente diffusa nel

⁸⁸ La festa teatrale si articolava in due parti e in due diversi spazi: il *Balletto* con le coreografie di Agnolo Ricci si svolgeva in platea e rappresentava la conclusione della prima parte, ovvero la disputa sul palcoscenico tra le figure allegoriche di Passatempo, Ballo e Gioco. Nel *Balletto* si narra di un gruppo di fanciulle siriane che, approdate su una spiaggia toscana dopo essersi messe per mare su un'imbarcazione di fortuna per fuggire dai Turchi, vengono accolte da alcuni cavalieri; confortate, per festeggiare ballano e cantano con questi ultimi. L'ottava *Io veggio i campi verdeggiar fecondi* costituisce il primo discorso di una delle suddette fanciulle, appena sbarcata a riva. Il libretto del balletto venne pubblicato presso gli Eredi di Cristofano Marescotti nello stesso 1614.

⁸⁹ Su questi balletti si rimanda al testo di Zackova Rossi in *Musiche d'ingegno* 1999, pp. 27-36: 27 (nota n. 5, e bibliografia qui elencata) e 30.

Seicento, non solo nel repertorio fiorentino.⁹⁰ I testi erano infatti sufficientemente generici da poter essere estrapolati dal contesto spettacolare originario e trasferiti senza perdita di significato in un ambiente cameristico. Né si trattava forse soltanto di una semplice consuetudine, ma anche di una pratica motivata da ragioni specifiche: accrescere il prestigio del volume, arricchire la sua *varietas* interna, pubblicare in un unico libro intonazioni di provenienza diversa ma accomunati dall'utilizzo di poche voci e basso continuo, risparmiando quindi sui costi di stampa, ecc.. Resta peraltro difficile stabilire se e in che misura la traslazione di queste composizioni da un contesto a un altro abbia avuto ricadute in termini di prassi esecutiva (tipo di emissione di voce, gestualità, organici strumentali, ecc.). Una lettera del 1618 di Francesca Caccini a Buonarroti il Giovane attesta come, a quattro anni di distanza dalla prima rappresentazione del *Passatempo*, alla virtuosa venga richiesto dal granduca Cosimo II di cantare a Pisa, in un contesto non teatrale, musiche tratte da questa *pièce*, occasione che procurò peraltro parole di affetto e di lode da parte dei granduchi nei confronti dell'artista fiorentino. Nessuna indicazione ci viene però fornita circa la scelta dei brani operata dalla Caccini, né sulle modalità con cui questi vennero eseguiti.

(...) Arrivai qui e subito Sua Altezza mi fece cantare musiche del *Passatempo* nella quale occasione il Ser.mo Gran Duca [Cosimo II de' Medici] e Madama [granduchessa Cristina di Lorena] in particolare ragionò di V.S. con molto affetto e con molta lode (...)⁹¹

Da quest'unica testimonianza parrebbe in ogni caso che il fatto che singoli estratti di rappresentazioni spettacolari vivessero di una vita propria non rappresentasse, almeno per la Caccini, un elemento di novità; non è da escludere pertanto che ciò avvenisse con una certa frequenza, e che venissero selezionati per la camera i brani ritenuti più adatti, o semplicemente quelli più noti e apprezzati, di un testo teatrale.

Tornando alle stampe, un caso singolare è rappresentato dal madrigale *Indarno Febo il suo bell'oro eterno*, musicato in RASI 1608, i cui versi sono tratti dal libretto del *Pianto d'Orfeo*, una «favoletta» di Chiabrera «da rappresentarsi cantando», secondo

⁹⁰ BIANCONI 1982, pp. 20-21.

⁹¹ *Documenti, Lettere*, n. 26.

quanto si legge sul frontespizio dell'edizione a stampa, uscita in quello stesso 1608.⁹² Benché si trattasse di poesia per musica, il testo non aveva ancora conosciuto un'intonazione completa: sarà Domenico Belli a musicarne più tardi alcune sezioni che costituiranno parte dell'*Orfeo dolente*, gli intermedii dell'*Aminta* rappresentata a Firenze presso il palazzo dei Della Gherardesca nel 1616.⁹³ Compiendo una scelta piuttosto inconsueta, Rasi opta per utilizzarne un breve estratto in un contesto cameristico.⁹⁴

In altri casi ci troviamo invece di fronte a un processo diverso: scritte come pagine musicali per il teatro, alcune composizioni furono successivamente riadattate dallo stesso compositore (nel testo o nella musica) per la camera. Un primo esempio è fornito dal testo della canzone *Se tu parti da me, Fillide amata* di Buonarroto il Giovane, presente nella stampa del 1609 di Peri, che rappresenta un rifacimento di *Poiché la notte con l'oscure piume*, coro finale dell'atto III del *Giudizio di Paride* dello stesso poeta.⁹⁵ Come attesta il manoscritto Barbera, ove questo secondo brano è conservato, la veste musicale delle due composizioni è la medesima.⁹⁶ Di seguito i due testi:⁹⁷

Poiché la Notte con l'oscure piume
il volo affretta ai lidi d'Occidente,
e con l'umido piè d'oblio gl'inrora,
cinta di nuovo lume
da' monti esce ridente,
di rose adorna la vermiglia Aurora;
di sua beltà innamorata,
e le fere, e gli augelli, e l'aure, e i fiori,
gemme de' prati, e fregi degli amori.

Sorge appo lei dietro le spalle il Sole,
vibrando dal bel crin raggi dorati,
e 'n beltade, e in onor seco contende
ella dalle viole
di quei campi beati,
ed ei vaghezza in se medesimo apprende;

Se tu parti da me, Fillide amata,
se privi gl'occhi miei del tuo splendore,
se 'n sul fiorir il mio sperar s'adombra,
ben sarai tu spietata,
ben misero 'l mio core,
ben tosto me vedrai cenere e ombra
ché di tenebre ingombra.
Già sembra dal mio sen girsene a volo
l'anima afflitta, ché mi vince 'l duolo.

Ma se resti al mio ben, al mio contento,
se sovra i fior' de' miei caldi desiri
dolce di tua pietà rugiada versi,
felice quel tormento,
felici quei martiri,
felice 'l duol ch'amando te sofferi.

⁹² Gli 8 versi musicati da Rasi descrivono il momento in cui Orfeo scopre di aver perso definitivamente Euridice (atto I, vv. 57-64). Per un'edizione moderna del testo completo di Chiabrera si veda SOLERTI 1904, III, pp. 89-100.

⁹³ Sulle analogie e le differenze tra il testo intonato da Belli e quello chiabreriano cfr. SOLERTI 1905, p. 376.

⁹⁴ La medesima operazione verrà compiuta da Sigismondo d'India, che metterà in musica gli stessi versi e li pubblicherà nel terzo libro di *Madrigali* del 1615. Cfr. GARAVAGLIA 2005, pp. 5-8 e 38-39.

⁹⁵ Cfr. COLE 2007, p. 113. Sul *Giudizio di Paride* si veda qui la nota n. 86.

⁹⁶ Presso Casa Buonarroto è conservata anche una terza versione dal titolo *Poiché de' Toschi al fortunato impero*, che però, come si evince da un'annotazione contestuale, «non servì». Cfr. CARTER-GOLDTWAITE 2013, p. 434.

⁹⁷ Il testo di *Poiché la Notte con l'oscure piume* viene tratto dalla stampa del 1608 del *Giudizio di Paride*; per *Se tu parti da me, Fillide amata* ci siamo riferiti all'edizione di Carter presente in PERI 1609 e 1619, p. xx.

ma al fin sì alto ascende
ch'ella s'adombra, e fugge; ei tal fiammeggia,
che 'l cielo, e 'l mondo, e 'l giorno signoreggia.

L'Aurora non fu mai sì bianca, e pura,
né sì rifulse il Sol terso, e sereno,
ch'agguagliar possa la celeste luce,
ch'ogn'altra luce oscura,
e nel volto, e nel seno
delle tre belle dee viva riluce,
ma non però traluce
in guisa a gli occhi miei, ch'io ben comprenda
di cui di lor più la beltà risplenda.

Il cor ch'io già t'apersi
non può tener a fren l'errante vita
se fai da lei, se fai da me partita.

Chi più cara t'avrà, chi tanto t'ama,
chi t'accorta nel sen con tal dolcezza,
chi ti servirà ma con maggior fede?
Mio cor sempre ti brama,
mio amor te solo apprezza,
altro mia se non cura, altro non chiede.
Ferma Filli, deh, 'l piede,
ferma, deh, non partir, ch'altrove amante
qual me non troverrai fido e costante.

Simili esempi vengono offerti da due canzonette presenti nelle *Varie Musiche* del 1623 di Giovanni Battista da Gagliano, per l'edizione delle quali si rimanda alla Parte Terza della tesi:⁹⁸ *Gioite, gioite* (n. 4) e *Non sdegnar tra i nostri balli* (n. 11). Come ha dimostrato Kelley Harness,⁹⁹ entrambe hanno un legame con una delle sezioni musicali del *Martirio di Sant'Agata*, dramma in cinque atti di Jacopo Cicognini rappresentato la prima volta nel febbraio 1622 presso la corte medicea e più volte replicato.¹⁰⁰ *Il Martirio di Sant'Agata* (il cui testo venne pubblicato a Firenze presso i Giunti nel 1624) era la rielaborazione in prosa di un dramma in versi, destinato alla musica, che Cicognini aveva composto a Bologna nel 1614: nella riscrittura il drammaturgo mantenne la versificazione dei cori e degli interventi musicali situati tra ogni atto. Uno dei momenti più spettacolari del dramma era costituito, al termine del I atto, dalla mascherata delle nove figlie di Afrodizia le quali, cantando e ballando, tentano di convincere Agata ad abbandonare il pudore e a seguire i piaceri mondani. Tale mascherata si articolava in tre sezioni poetiche (e con ogni evidenza musicali) distinte: il ritornello corale *Con dolcezza incomparabile*, nel quale le fanciulle tentano di condurre all'ardore dell'amore il «freddo core» dell'eroina; l'intervento solistico *Volgi il sguardo, o giovinetta*, che mira ad allettare Agata «agli scherzi, al canto, al gioco»; infine il coro *Girate, girate*, accompagnato da un «ballo di passeggio di treccie», evidentemente una coreografia articolata in movimenti intrecciati. La

⁹⁸ *Edizione dei testi poetici*, pp. 182-191.

⁹⁹ HARNES 2002, pp. 90-92 e HARNES 2006, pp. 69-79.

¹⁰⁰ Dopo le numerose repliche dovute al suo successo, durante le quali il dramma si arricchì di scenografie, macchine e musiche di Giovanni Battista da Gagliano e Francesca Caccini (che curarono le parti musicali dei cinque intermedi), nel mese di giugno del 1622 la commedia venne recitata, alla presenza dei granduchi, presso il Casino mediceo di San Marco per la venuta del conte di Monterey, ambasciatore di Spagna. Si veda CANCEDDA-CASTELLI 2001, pp. 33-35.

mascherata si strutturava quindi sulla base di questi tre elementi, secondo lo schema seguente (si riportano solo gli *incipit* di ogni stanza):

Con dolcezza incomparabile (coro, intonazione A)

Volgi il sguardo, o giovinetta (solista, intonazione B)

Girate, girate (coro, intonazione C)

Nel bel volto, che natura (solista, intonazione B)

Con dolcezza incomparabile (coro, intonazione A)

Scoprite, scoprite (coro, intonazione C)

Non sdegnar tra nostri balli (solista, intonazione B)

Ridete, ridete (coro, intonazione C)

Con dolcezza incomparabile (coro, intonazione A)

Ebbene, due sezioni di questa mascherata compaiono, variate e riadattate nel testo, nella stampa di Gagliano. Per quanto riguarda *Volgi il sguardo, o giovinetta*, nel libro del 1623 il compositore sceglie di ricomporre la canzonetta di ottonari mutando l'ordine delle strofe: la terza diviene la prima, la prima la seconda (col solo *incipit* variato in *Amorosa giovinetta*), la seconda viene posta invece a conclusione del componimento. Utilizza inoltre la chiave di Tenore (e non una per registro femminile, come invece ci aspetteremmo). Così si presentano i due componimenti (a sinistra quello del *Martirio*, a destra quello delle *Varie Musiche*):

Volgi il guardo, o giovinetta,
non sdegnar d'amore il foco,
nostra schiera oggi t'alletta
a gli scherzi, al canto, al gioco.

Nel bel volto che natura
di sua mano in ciel compose,
fa' mirar tra neve pura,
fiammeggiar tue vive rose.

Non sdegnar tra i nostri balli
di formar soavi rote,
e tua bocca di coralli
facci udir tue dolci note.

Non sdegnar tra i nostri balli
di formar soavi rote,
e tua bocca di coralli
facci udir tue dolci note.

Amorosa giovinetta,
non sdegnar d'amor il foco,
nostra schiera oggi t'alletta
alli scherzi, al canto, al gioco.

Nel bel volto che natura
di sua mano in ciel compose,
fa' mirar tra neve pura,
fiammeggiar tue vive rose.

Quanto alla canzonetta di senari *Girate, girate*, costituita da tre stanze in ognuna delle quali il coro descrive la bellezza di alcuni attributi fisici di Agata (rispettivamente gli occhi, le guance e le labbra), questa ha invece visibili legami con

Gioite, gioite. Sebbene condividano il solo verso *Ridete, ridete*, i due componimenti avevano probabilmente in comune la veste musicale, come emerge dalla caratteristica reiterazione dell'imperativo alla seconda persona plurale posto all'inizio di ogni stanza.¹⁰¹ Ecco i due testi a confronto:

Girate, girate,
begl'occhi vezzosi,
non più crudeltate
vi renda sdegnosi.
Per scherzo ritrosi,
negate splendore
ma tosto immortali,
doppiate li strali,
ardete d'Amore.

Scoprite, scoprite,
le rose vivaci,
o guance fiorite,
o cibo de' baci.
Di cure mordaci
sgombrate l'orrore
con l'alba di gigli,
tra fiori vermigli,
ardete d'amore.

Ridete ridete,
coralli lucenti,
tra voci sì liete,
formate gl'accenti.
Scoprite i contenti
che scendono al core
col lampo del riso,
nel Ciel del bel viso,
Ardete d'amore.

Gioite, gioite
di mille tormenti,
o voi, che ferite
con dardi possenti.
Udite i lamenti,
mirate la piaga
con fronte serena,
se l'alta mia pena
cotanto v'appaga.

Ridete, ridete,
pupille vitali,
mirat'e credete
mie pene mortali.
Per tanti miei mali,
s'accresca il contento
nel vostro sereno,
se preme il mio seno
soverchio tormento.

Godete, godete
dell'empia mia sorte,
se l'ora scorgete
vicina di morte.
Fallaci mie scorte
pur liete vi miro,
né spera il desio,
su l'ultimo a Dio,
un breve sospiro.

Scherzate, scherzate,
per somma dolcezza,
negate pietate,
crescete fierezza.
Da cruda bellezza
l'afflitta mia vita,
per lieve mercede,
un sguardo sol chiede
per ultima aita.

Secondo quanto ha sostenuto ancora la Harness, anche se la rappresentazione del *Martirio di Sant'Agata* è precedente alla stampa delle *Varie Musiche* di Gagliano, il fatto che esistano almeno quattro diverse intonazioni di *Gioite, gioite* antecedenti al 1623, a opera di quattro diversi musicisti, permette di ipotizzare

¹⁰¹ L'ipotesi è di Kelley Harness, che propone un'edizione musicale di *Girate, girate* (su musica di *Gioite, gioite*). Si veda HARNESS 2006, p. 110.

che il compositore fiorentino avesse intonato questo testo, evidentemente già circolante, e che in seguito avesse riutilizzato la propria musica (peraltro su ritmo di Corrente e con ritornello strumentale tra stanza e stanza) per *Girate, girate*. Non è da escludere inoltre che il testo di *Gioite, gioite* sia servito da modello per Cicognini per la composizione del suo *Girate, girate*.

Ma gli esempi tratti dal libro di Gagliano non si esauriscono qui. Secondo quanto già osservato da John Walter Hill un altro brano proviene da un dramma spirituale dello stesso Cicognini: i versi di *O notte amata* (n. 25) sono infatti gli stessi intonati da due pastori, «cercando del Presepio», nel *Gran Natale di Christo*:¹⁰² scritta per i giovani della Compagnia fiorentina dell'Arcangelo Raffaello,¹⁰³ inizialmente col titolo *La rappresentazione del mistero della redenzione umana*, questa *pièce* venne rappresentata in occasione del Natale del 1622 nella sede della suddetta Compagnia e probabilmente replicata lo stesso anno alla presenza dei granduchi;¹⁰⁴ il testo del libretto ci è pervenuto in due diverse copie manoscritte e in un'edizione a stampa del 1625.¹⁰⁵ Dal momento che Giovanni Battista da Gagliano rivestì il ruolo di maestro di cappella presso l'Arcangelo Raffaello, come successore del fratello Marco, dal 1622 al 1625, fu in questa veste che incontrò certamente il testo di Cicognini e che ne musicò le sezioni concepite dal poeta stesso per essere intonate dagli attori-fanciulli. Oltre che di una semplice trasposizione dal teatro alla camera, alcuni dei brani di Gagliano costituiscono quindi una sorta di travestimento dal mondo della scena a quello cameristico, ma anche viceversa: un'ulteriore testimonianza di come questo tipo di stampe potesse accogliere componimenti di natura diversa, nonché della trasformazione che un testo in musica poteva conoscere se traslato da un ambito a uno diverso.

Non possiamo infine non ricordare alcuni riferimenti, tra le liriche intonate in questi libri, a note pagine del teatro musicale di primo Seicento: si pensi in primo luogo a *Lasciatemi qui solo* di Francesca Caccini, il cui verso «Lasciatemi morire» – una

¹⁰² HILL 1986a, p. 272.

¹⁰³ Su questa nota confraternita minorile di fanciulli e sul ruolo di maestro di cappella svolto da Gagliano ci soffermeremo in maniera più approfondita nel cap. 5, § 5.3.

¹⁰⁴ Cfr. *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 73.

¹⁰⁵ I due manoscritti sono conservati uno presso la Biblioteca Moreniana, l'altro presso la Riccardiana di Firenze. Cfr. CANCEDDA-CASTELLI 2001, p. 42, nota n. 61. Quanto all'edizione a stampa, si tratta di *Il Gran Natale di Christo Salvator nostro*, Giunti, Firenze, 1625. Il testo di *O notte amata* si legge nel libretto a stampa a p. 13.

sorta di ripresa che conclude le prime quattro strofe delle cinque in cui si articola il testo – è una chiara allusione all'*incipit* del celebre *Lamento di Arianna* rinucciniano musicato da Monteverdi:¹⁰⁶ una risonanza che certo avrebbe richiamato l'attenzione tanto del cantante quanto dell'uditorio e che avrebbe contribuito, allo stesso tempo, a nobilitare il testo (a oggi adespoto) musicato dalla compositrice.

4.5 Il repertorio spirituale. Contenuti e ipotesi performative

Accanto a intonazioni di liriche a carattere profano, 16 stampe comprendono anche intonazioni su versi spirituali in volgare.¹⁰⁷ Il ricorso a questo tipo di testi non costituiva di per sé un fatto nuovo. Nella seconda metà del secolo XVI, infatti, a seguito di una crescita esponenziale della produzione di poesia religiosa (solo negli ultimi vent'anni più attentamente indagata dagli studiosi),¹⁰⁸ molti libri di madrigali avevano ospitato, interamente o per una loro parte, intonazioni di componimenti religiosi, dottrinali e devoti in volgare.¹⁰⁹ A Firenze la fioritura della musica devozionale si era concretizzata nello stesso periodo anche nella rinascita e nel potenziamento del repertorio laudistico, soprattutto in ambiente oratoriano.¹¹⁰ Tuttavia nella Firenze di inizio Seicento non si rintracciano libri di musiche a contenuto solo spirituale, quanto piuttosto singoli brani di carattere religioso all'interno di raccolte a maggioranza profana – con un'incidenza che va da un singolo titolo a una dozzina per stampa – la cui esistenza viene talvolta annunciata

¹⁰⁶ Come ha evidenziato Paolo Fabbri, infatti, il testo del *Lamento* conobbe diverse emulazioni/imitazioni sia in polifonia sia a voce sola sia, ancora, nell'ambito del teatro in musica. Cfr. FABBRI 1985, pp. 145-146.

¹⁰⁷ In ordine di pubblicazione: BONINI 1607; BONINI 1609; PERI 1609; RASI 1610; BENEDETTI 1613; BRUNELLI 1613; CACCINI 1614; GAGLIANO 1615; BELLI 1616; BENEDETTI 1617; CACCINI 1618; FALCONIERI 1619; GAGLIANO 1623; VITALI 1625; FRESCOBALDI 1630*a*; FRESCOBALDI 1630*b*. Si considerano di argomento religioso o spirituale solo quei componimenti di tipo meditativo, esortativo o descrittivo in cui è esplicito il riferimento alla divinità o a personaggi sacri e religiosi; vengono esclusi invece i testi dal taglio filosofico-morale.

¹⁰⁸ Cfr. in primo luogo QUONDAM 2005, a cui si rimanda per tutta la più recente bibliografia relativa alla poesia religiosa (cfr. p. 129); in Appendice (pp. 213-282) si trova inoltre il *Saggio di bibliografia della poesia religiosa (1471-1600)* suddivisa per generi (poesia spirituale e devozionale da una parte, poesia d'occasione di argomento religioso o ecclesiastico dall'altra).

¹⁰⁹ Si tratta del fenomeno del cosiddetto madrigale spirituale, per una panoramica sul quale cfr. POWERS 1997. L'argomento è stato affrontato inoltre nel corso del Convegno Internazionale *Pietosi affetti. Il madrigale spirituale nell'Italia del Cinque-Seicento* tenutosi presso la Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia il 30 e 31 Ottobre 2000.

¹¹⁰ Sulla lauda spirituale tra Cinque e Seicento e sulla diffusione di questo repertorio nell'Italia posttridentina si vedano i saggi raccolti in *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento* 2001.

già nell'intestazione del volume¹¹¹ o, come accade nel libro di Francesca Caccini, registrati nella tavola conclusiva di questo.¹¹²

Quanto al motivo di tale compresenza, si trattava con tutta probabilità di elevare e 'assolvere dal peccato' il repertorio profano ampliando il campo d'azione anche a componimenti di pia edificazione, allo stesso modo di quanto avveniva nelle raccolte di alcuni poeti del tempo (senza peraltro dimenticare il modello del canzoniere petrarchesco):¹¹³ un volume contenente una sezione dai temi terreni e una di argomento spirituale, ove la seconda consentiva di nobilitare il libro, giustificando quindi anche le musiche di argomento temporale. Warren Kirkendale ha sostenuto in passato l'ipotesi che la stessa denominazione *Varie Musiche* fosse già indicativa in sé della *varietas* contenutistica dei testi intonati in questi libri;¹¹⁴ quest'ultima supposizione sembra però poco plausibile dal momento che tale compresenza, come abbiamo visto, era già nei libri di madrigali.

Nella disposizione generale delle stampe, i titoli spirituali sono in genere collocati consecutivamente, nella parte centrale o più spesso finale del libro, in una sorta di percorso di elevazione 'dalla terra al cielo'; talvolta può accadere che sia una composizione spirituale ad aprire l'intera raccolta; oppure, come avviene nella stampa della Caccini, che i brani siano disposti, a fini pedagogici, in ordine di difficoltà esecutiva, mescolandosi quindi a quelli profani.¹¹⁵

Spesso gli autori di tali libri di *Musiche*, dunque anche delle intonazioni profane, furono sacerdoti o personalità strettamente legate al mondo ecclesiastico fiorentino: tra questi, i chierici Marco da Gagliano, Pietro Benedetti e Filippo Vitali, o ancora il monaco vallombrosano Severo Bonini. Tuttavia, eccetto i due libri di quest'ultimo, in cui si trovano, soltanto titoli spirituali (25 nel volume del 1607, 8 in quello del 1609),¹¹⁶ nelle raccolte degli altri ecclesiastici questi non sono presenti in misura maggiore rispetto alle stampe dei colleghi laici. I libri che ne racchiudono il

¹¹¹ Si trovano infatti indicazioni quali *Musiche...con alcune spirituali nel fine* (BENEDETTI 1617) o ancora *Musiche...con alcune spirituali in ultimo* (PERI 1609 e 1619). Nel caso di BONINI 1607 il titolo *Madrigali e canzonette spirituali* rende conto della totalità dei testi di contenuto spirituale intonati.

¹¹² La Caccini suddivide infatti nella tavola finale i brani *spirituali* da quelli *temporali*.

¹¹³ Si pensi, ad esempio, alla sezione *Rime sacre* nelle *Rime* del 1602 di Marino; come si evince dal titolo, queste liriche convivono infatti con quelle di argomento amoroso, marittimo, boschereccio, eroico, ecc.

¹¹⁴ KIRKENDALE 1993, p. 376.

¹¹⁵ Cfr. CUSICK 2009, p. 93 e sgg.

¹¹⁶ Molti dei testi spirituali presenti in BONINI 1607 saranno ripresi da Matteo Coferati nella *Corona di sacre canzoni o Laude spirituali di più divoti autori* del 1675 (ed edizioni successive).

maggior numero sono infatti quelli di Francesca Caccini (12 brani), di Domenico Belli e di Giovanni Battista da Gagliano (9 ciascuno); quindi la stampa di Marco da Gagliano (6), quella di Vitali del 1625 (5), di Brunelli del 1613 (5), e i due volumi del 1630 di Frescobaldi (5 composizioni in tutto, 3 nel primo e 2 nel secondo); quindi il libro del 1617 di Benedetti (3) e quelli del 1613 di quest'ultimo, di Peri e di Falconieri (2 intonazioni ciascuno); infine, con un solo brano, le stampe di Rasi (1610) e Giulio Caccini (1614). 6 vengono intonate da più di un compositore: la celebre *Vergine bella che di sol vestita* di Petrarca conosce tre diverse intonazioni;¹¹⁷ *I' vo piangendo i miei passati tempi*, dello stesso Petrarca, *Ecco ch'io verso il sangue* (probabilmente di Buonarroto il Giovane, come vedremo), i due di Rinuccini *O miei giorni fugaci, o breve vita* e *Anima, ohimè, che pensi, ohimè, che fai?*, e l'anonimo *Nato è il Re d'eterna pace* vengono musicati invece due volte ciascuno.¹¹⁸ Siamo in presenza dunque di 88 testi spirituali e 95 intonazioni.

Si tratta di testi celebrativi per particolari momenti dell'anno liturgico (in particolare il Natale e la Pasqua, ma anche feste mariane o altre ricorrenze liturgiche), o di componimenti meditativi sulla vita umana, o esortativi (talvolta di proponimento a convertirsi o a perseverare nella vita cristiana, magari sull'esempio di un Santo). Il componimento *Nel cammino aspro ed erto* di Buonarroto il Giovane musicato Francesca Caccini, ad esempio, è un'invocazione a San Giovanni Gualberto (fondatore della congregazione vallombrosana), affinché sostenga, con la sua «santa man» e tramite le sue preghiere dal Cielo, l'operato terreno dei mortali. Nel caso della canzonetta *Vergine amant'e sposa* di Brunelli siamo invece di fronte a una poesia evidentemente destinata alla cerimonia di vestizione di una suora, come viene confermato dalle didascalie «*Al tagliar de' capelli*» e «*Al vestir del Santo Abito*» poste prima di alcune stanze, nonché dal contenuto dei versi.

Dal punto di vista poetico, oltre alle forme più illustri dell'ottava e del sonetto, troviamo sia madrigali sia, soprattutto, canzonette pluristrofiche: mentre i brevi versi di queste ultime, incentrati prevalentemente sul tema della Natività, si prestano in genere a un'intonazione periodica, che conferisce alla lirica un carattere

¹¹⁷ In BENEDETTI 1613, GAGLIANO 1615 e BELLI 1616.

¹¹⁸ *Ecco ch'io verso il sangue* in CACCINI 1618 e GAGLIANO 1623; i due di Rinuccini in PERI 1609 e BELLI 1616; *Nato è il (!) Re d'eterna pace* in GAGLIANO 1615 e VITALI 1625.

gaio e leggero,¹¹⁹ i madrigali o altre forme poetiche trattate musicalmente in modo aperto, come i sonetti, vengono utilizzati invece per la morte di Cristo, il *planctus Mariae* o il compianto delle donne alla Croce, o ancora per le poesie a carattere moraleggiante, di natura meditativa o esortativa; questi ultimi presentano dunque un'intonazione di tipo *durchkomponiert* su un andamento lento e orante, adatto a rispecchiare il carattere mesto e riflessivo dei versi.

Su 88 testi spirituali, 51 sono a oggi attribuiti, uno dei quali senza certezza.¹²⁰ Analogamente al repertorio profano, siamo davanti tanto a componimenti di poeti di generazioni precedenti, già intonati in polifonia (Petrarca),¹²¹ quanto a versi di poeti contemporanei (Marino), o ancora di protagonisti del clima di rinnovamento musicale fiorentino di quegli anni (Michelangelo Buonarroti il Giovane, Ottavio Rinuccini e Andrea Salvadori);¹²² il madrigale spirituale *O pura o chiara stella* viene attribuito sulla stampa a Francesco Rasi. Troviamo inoltre autori cinque e seicenteschi noti solo per la produzione religiosa come l'arciprete veronese Giovanni Del Bene, l'aiellese, forse sacerdote, Francesco Della Valle, il sacerdote udinese (poi trapiantato a Venezia) Pietro Petracci e l'umanista, poeta e compositore trevigiano appartenente all'ordine dei Servi di Maria Giuseppe Policreti (con una lirica ciascuno); infine oscuri poeti occasionali, come il già citato Crisostomo Talenti e tale don Virginio, monaci vallombrosani confratelli di Severo Bonini. Esclusi quelli dei classici, sono perlopiù versi con una vita effimera, intonati, anche al di fuori di queste stampe, da uno o al massimo due compositori.

Nella parte conclusiva dei due libri di Bonini e di quello di Francesca Caccini vengono inclusi inoltre alcuni brani su testo in latino, per un totale di 14

¹¹⁹ Tra queste ricordiamo ad esempio *Grazi'e glori'al re del Cielo* e *O giorno del Signore* (BRUNELLI 1613); *Pastor levate su* (GAGLIANO 1615); *Spieg'h'i rai sereni e belli* e *Nato è il Re d'eterna pace* (GAGLIANO 1623); le tre *arie allegre*, come vengono definite, inserite una di seguito all'altra nella stampa di Francesca Caccini (CACCINI 1618): *O che nuovo stupor mirate intorno*, *Su le piume de' venti* e *Giunto 'l di che dovea il cielo*, rispettivamente incentrate sui temi della Natività, dell'Ascensione al cielo di Gesù e sul dogma dell'Assunzione della Vergine Maria.

¹²⁰ Si tratta di *Ecco ch'io verso il sangue* che venne composto forse, come già anticipato, da Michelangelo Buonarroti il Giovane.

¹²¹ Le poesie spirituali di Petrarca intonate in queste raccolte sono 7: tra queste ricordiamo le stanze di canzone *Vergine bella, che di sol vestita*, musicata ben 3 volte, e *Vergine chiara e stabile in eterno* (per la cui fortuna nel madrigale spirituale si veda CECCHI 2005), o ancora il sonetto spirituale *I' vo piangendo i miei passati tempi*, anch'esso intonato da due diversi compositori.

¹²² Buonarroti il Giovane è presente con 6 testi di argomento devoto, Rinuccini con 2, Salvadori con uno. Una lettera di quest'ultimo ci informa della presenza di un suo libro di poesie spirituali a corte, da lui stesso inviato (*Documenti, Lettere*, n. 31); sull'intonazione a voce sola di testi spirituali di Salvadori cfr. inoltre *Documenti, Lettere*, n. 32.

componimenti¹²³ tratti sia dall'Antico Testamento (Cantico dei Cantici, Salmi) sia dal repertorio liturgico (antifone e inni). Anche in questo caso, beninteso, non si tratta di una novità, né di una peculiarità fiorentina: oltre ad aver già convissuto, accanto a componimenti profani, in raccolte polifoniche del Cinquecento, musiche su testo in latino si trovavano negli stessi anni anche in libri per voce/i e basso continuo di autori di area non toscana.¹²⁴

Da un punto di vista musicale, i brani spirituali sono in maggioranza per voce sola (di Soprano o di Tenore), in sole quattro occasioni per due;¹²⁵ alcuni prevedono anche la presenza di un ritornello strumentale da eseguire tra le diverse strofe delle canzonette.¹²⁶ Lo stile non si differenzia da quello delle intonazioni profane: ciò contribuisce quindi ad arricchire il vocabolario relativo alla rappresentazione musicale degli *affetti* e a delineare, analogamente al repertorio profano, varie tipologie di scritture nel nuovo genere.

Col brano *O voi del ciel, ch'ognor d'angel' i canti* di Domenico Belli¹²⁷ ci troviamo invece di fronte a un travestimento spirituale della sua *Aure, dell'aria albergatrici erranti*, inserita nella parte precedente della stessa stampa:¹²⁸ i versi risultano dunque modificati e adattati alla nuova funzione edificante, mantenendosi fedeli alla versione originale quanto allo schema metrico e rimico e ad alcuni segmenti di testo; l'intonazione presenta solo lievi differenze melodiche e ritmiche in corrispondenza dei primi quattro endecasillabi. Il tipo di voce richiesto da Belli è un Tenore per *Aure, dell'aria*, un Soprano per il suo travestimento. Di seguito i due testi a confronto.

¹²³ Ovvero 3 in BONINI 1607 (*Vulnerasti cor meum; Ego dormio et cor meum vigilat; O Domine Jesu Christe*); 4 in BONINI 1609 (*Anima mea liquefacta est; Regina Coeli; Miserere mei; Ecce nunc benedicite*); 7 in CACCINI 1618 (*Laudate Dominum de coelis; Haec dies quam fecit; Regina Coeli; Adorate Dominum; Beate Sebastiane; Te lucis ante terminum; Jesu corona virginum*).

¹²⁴ Ad esempio nelle *Arie devote* (1608) di Ottavio Durante, nelle *Musiche varie a una voce* (1618) di Domenico Puliaschi e Francesco Anerio, o ancora nella *Selva morale e spirituale* monteverdiana (1640-1641), nella quale compaiono componimenti in latino di soggetto sacro non destinati a scopi liturgici.

¹²⁵ I 4 brani intonati in GAGLIANO 1623 *Ecco che pur s'arriva, Care amorse piaghe* e *Ecco ch'io verso il sangue* (per 2 Tenori) e *O notte amata* (per Alto e Tenore). Sulla modalità di intonazione di *Ecco ch'io verso il sangue* torneremo nel cap. 5, § 5.3.

¹²⁶ Ciò avviene soprattutto in CACCINI 1618 e in GAGLIANO 1623.

¹²⁷ BELLI 1616, n. 18.

¹²⁸ *Ivi*, n. 3.

Aure, dell'aria albergatrici erranti,
angeli delle selve, augei canori,
sciogliete il volo e voi, gentil' amanti
cingete il crin di più leggiadri fiori.
Movian ai balli il piè, la voce ai canti,
e 'l cor fiammeggi nei beati ardori.
Ecco Maggio, ecco l'Alba, oh di giocondo,
dei tesori d'Amor ricco e fecondo!

O voi del ciel, ch'ognor d'angel' i canti
di celeste armonia sol v'empie i cori,
volgete il ciglio e i preghi nostri tanti
umil porgete al Signor de' Signori.
Movian le voci al cielo,¹²⁹ movian i canti,
e 'l cor fiammeggi nei beati ardori.
Ecco l'alba serena, oh di giocondo,
de' tesori del ciel ricco e fecondo!

L'utilizzo di travestimenti era di fatto consueto anche nel repertorio a una o più voci e basso continuo, se ancora nel 1634 Francesca Caccini scriveva a Buonarroto il Giovane:

Dall'Emilia [Grazi] intesi come V.S. aveva fatto molte canzonette spirituali sopra alcune arie che si cantavano sopra parole temporali; però se fosse suo gusto, riceverei per favore e grazia che me ne desse copia di tutte quante n'ha fatte, poché avrei occasione di servirmene per la mia ragazza [Margherita Signorini]. (...) ¹³⁰

Le destinazioni di questi brani (in particolare di quelli in volgare, ma anche di quelli in latino) potevano essere molteplici. Per quanto riguarda l'ambiente mediceo, tali composizioni erano indipendenti sia dalla liturgia ufficiale sia dalle attività oratoriali, destinate piuttosto a pratiche devozionali private che scandivano la quotidianità: ciò poteva avvenire tanto a corte (in primo luogo nelle cappelle private, ma anche in camera) quanto in luoghi cittadini quali le chiese o la Cattedrale, ove in determinate occasioni si spostavano, a seguito del granduca, anche i *musici*. Nonostante che in quest'ultimo caso si trattasse di veri e propri luoghi di culto, tali musiche venivano intonate ugualmente per pii intrattenimenti e non in un contesto propriamente liturgico, in ricorrenze devozionali quali il cosiddetto giro delle Sette Chiese (il pellegrinaggio del Giovedì Santo) o in quelle che caratterizzavano altri giorni della Settimana Santa, o ancora per festività cittadine, come quella patronale del 24 giugno. I *Diari* del Tinghi descrivono ad esempio elaborate esibizioni canore, sia a poche voci sia più sovente a tre o quattro cori, che si svolgevano durante la Settimana Santa (in particolare nel giorno del mercoledì Santo) nella Chiesa pisana di San Nicola, ove la famiglia era solita recarsi in ritiro nei giorni precedenti la

¹²⁹ Si mantiene qui la forma integra «cielø», evidenziando l'ipermetria che ne deriva, in quanto così è intonata da Belli.

¹³⁰ *Documenti, Lettere*, n. 48.

Pasqua:¹³¹ esecuzioni che videro come protagonisti Giulio Caccini insieme alla moglie e alle figlie Francesca e Settimia, e ancora, tra gli altri, Jacopo Peri, Vittoria Archilei e Maria Botti.¹³² Simili esecuzioni vengono descritte – sempre per il periodo quaresimale – anche in riferimento alla Chiesa fiorentina di Santa Felicità.¹³³ Sebbene sempre per un uditorio selezionato, in queste e in circostanze analoghe la sfera ‘privata’ si trasferiva dunque in ambienti ‘pubblici’.¹³⁴

Quanto alle esecuzioni di musiche devote che si svolgevano entro il perimetro delle residenze di corte, queste potevano scandire tanto momenti di diletto o di spiritualità quotidiane quanto determinati eventi o festività religiose. Nella prima tipologia rientrano ad esempio due esecuzioni della Caccini e delle sue allieve svoltesi nel contesto della Settimana Santa e descritte dal Tinghi: una si tenne la sera del giovedì Santo del 1616 a Palazzo Pitti, nella cappella di Maria Maddalena d’Austria, l’altra la mattina del Venerdì Santo del 1620 nella camera del granduca, ove costui si trovava a letto malato:

Doppo desinare S.A., con il cardinale et il principe don Lorenzo andò in carrozza a visitare e’ sette sacramenti et tornato a Pitti andò all’ofittio a Santa Felicità con e’ medesimi d’ieri, et la sera stette tutte le Alteze Serenissime nella capella della Serenissima Arciduchessa dove era disposto il Santissimo Sacramento con bello aparato, et rapresentava la storia della scala di Jacobbe et vi era il ritratto del Volto Santo, dove fu fatto tre sermoni da tre predicatori delle ciese di Firenze, et fu cantato laude in musica dalla Cechina et le sue discepole et sonato da suo marito [Giovambattista Signorini Malaspina] ed dal Bardella [Antonio Naldi, detto “il Bardella”, suonatore di chitarrone, tiorba, liuto e strumenti simili], et poi cascheduno fu licenziato.¹³⁵

¹³¹ Sui soggiorni della corte a Pisa cfr. qui il cap. 1, § 1.2. Il Tinghi attesta che la mattina del mercoledì Santo di ogni anno, a Pisa, i granduchi erano soliti permettere ad alcuni poveri della città di lavarsi, dando poi loro del cibo e degli abiti e donando uno zecchino a ciascuno.

¹³² Gli esponenti della famiglia granducale potevano recarsi nella Chiesa di San Nicola attraverso due passaggi coperti sostenuti da archi che collegavano rispettivamente il Palazzo delle Vedove (ove vivevano alcune donne di casa Medici) alla Torre De Cantone, e quest’ultima alla suddetta Chiesa; come testimonia il Tinghi, durante le esecuzioni policorali i cori si disponevano dividendosi tra la Chiesa e il corridoio. Cfr. *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 2, 5, 7, 8, 11, 15, 22, 24, 26, 70, 74, 78, 85.

¹³³ Anche in questo caso l’architettura del corridoio vasariano che passa sopra il loggiato della facciata e con un balcone, protetto da una cancellata, si affaccia direttamente dentro la Chiesa, faceva sì che i componenti della famiglia granducale potessero assistere alle funzioni (e alle esecuzioni musicali) senza scendere tra il popolo, e che, con le stesse modalità con cui ciò avveniva nella Chiesa di San Nicola di Pisa, il corridoio venisse sfruttato per le esecuzioni a più voci, come descrive anche in questo caso il Tinghi. Cfr. *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, nn. 15, 28, 31, 41, 69.

¹³⁴ Sul confine tra i concetti di ‘pubblico’ e ‘privato’ e sulla fluidità di queste categorie nel Seicento cfr. *Introduzione*, nota n. 1.

¹³⁵ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 42.

Et di 17 detto [aprile], matina del venerdì santo [...] S.A. stette a letto et finito venne in camera propria di S.A. la Cechina et le sue fanciulle et la principessa Margerita, filliola di S.A., et cantò alcune laude insieme con due dame della serenissima Arciducezza.¹³⁶

Come è evidente, da questa lettera emerge anche un dato di tipo esecutivo, ovvero la compresenza (sia pure ormai sporadica fino almeno agli Trenta del Seicento) di una virtuosa, delle sue allieve e di nobildonne dilettanti nel medesimo atto performativo.¹³⁷

Ma è su un soggetto assai ricorrente nel *corpus* dei brani spirituali di questo primo Seicento fiorentino che vogliamo fermare adesso la nostra attenzione: si tratta della figura, emblematica e spesso equivocata, di Santa Maria Maddalena. Presente con significativa frequenza tanto nella poesia quanto nella produzione figurativa italiana tra Cinque e Seicento,¹³⁸ era oggetto a Firenze di un culto particolare, tanto a corte quanto presso alcune confraternite. L'immagine della Santa fu a lungo erroneamente associata a quella della donna peccatrice descritta nel capitolo 7 del Vangelo di Luca che nella casa di un fariseo si era gettata ai piedi di Gesù e, dopo averli bagnati con le sue lacrime, asciugati con i suoi lunghissimi capelli e unti di olio, aveva chiesto perdono per i suoi peccati. Senza alcun reale collegamento testuale, Maria di Magdala, di cui Luca narra nel successivo capitolo 8 e che compare poi in altri episodi evangelici (il più noto è sicuramente quello dell'incontro con Cristo nell'orto, dopo la Resurrezione) fu in seguito identificata con quella prostituta senza nome. Molte raffigurazioni della Santa e numerose liriche spirituali seicentesche ci offrono così una visione di Maria Maddalena ambigua, in un atteggiamento spesso esplicitamente sensuale, che allude al suo *status* di peccatrice piuttosto che a quello di donna convertita.

¹³⁶ *Documenti, Diari di Cesare Tinghi*, n. 54.

¹³⁷ La partecipazione dei granduchi poteva avvenire anche all'interno di uno spettacolo o di un ballo, come abbiamo visto ad esempio con il *Balletto della cortesia*. Sul coinvolgimento in prima persona di alcuni esponenti della famiglia Medici che si verificò in particolare, come più volte già ricordato, nel secondo trentennio del Seicento e che vide coinvolti, nella veste di cantanti e musicisti, Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, si veda quanto affermato qui nel cap. 3, § 3.1.

¹³⁸ Per un recente contributo sulla Santa 'senza nome' cfr. POMA SWANK 2015. Sulla presenza della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento si veda PIANTONI 2013, a cui si rimanda anche per altri importanti riferimenti bibliografici. Per le arti figurative si veda il catalogo della mostra *La Maddalena tra sacro e profano* 1986 (in particolare le pp. 176-177, di Giuseppe Cantelli, per un'introduzione alla Maddalena nella pittura fiorentina del Seicento), nonché il saggio di Cristina Santarelli sulla Maddalena penitente tra Cinque e Seicento, SANTARELLI 2012. Per una bibliografia aggiornata relativa agli studi iconografici sulla Maddalena cfr. *Iconographic Studies* 2012.

Quattro dei brani contenuti nelle 29 stampe di “Nuove musiche” hanno come protagonista proprio la ‘Santa peccatrice’: *Abi che dal ciel affrena* e *Questa, che ’n atto supplice e pentita*, rispettivamente di Crisostomo Talenti e di Giambattista Marino, intonati da Severo Bonini nel libro del 1607 e dedicati esplicitamente alla Santa; *Maddalena, chiedendo a Dio pietate*, di autore anonimo, musicata da Andrea Falconieri; infine la celebre intonazione frescobaldiana dell’anonimo sonetto, che lo stesso compositore definisce «spirituale», *A piè della gran croce, in cui languiva*, presente nel suo *Primo libro d’Arie Musicali* del 1630.¹³⁹ In questi componimenti Maddalena viene descritta come una donna pentita, fattasi seguace del suo Signore dopo aver ripudiato la condotta lasciva praticata nel «folle mondo», seconda la definizione di Marino nel testo intonato da Bonini. Altri *topoi* ricorrenti sono quelli del pianto e la descrizione di attributi terreni quali gli occhi, le labbra e le chiome, in una ricercata sovrapposizione, quindi, tra bellezza carnale e bellezza spirituale.¹⁴⁰ La medesima passione che prima spingeva la donna al peccato la muove infatti, adesso, a un altro tipo di amore, rendendola «addolorata amante», o ancora «amata amante»; poliptoto, quest’ultimo, col quale Marino indica la perfezione di un Amore ormai indirizzato alla sola Grazia divina. Anche in musica si percepisce l’esigenza di identificare nella Santa colei che più di ogni altra figura incarna la difficile scelta del cristiano tra piacere e virtù. In particolare, l’intonazione di Falconieri si presenta ricca di melismi e di fioriture vocali (soprattutto su forme nominali e verbali quali «pietate», «lacrimò», «pianto») e di alterazioni volte a enfatizzare le espressioni di dolore. Riportiamo di seguito la trascrizione delle prime 18 misure.

¹³⁹ In questa poesia l’ultimo verso della prima terzina («Come, morendo tu, viver poss’io?», v. 11) è una citazione dell’ultimo verso della terza stanza del componimento di Tansillo *A caso un giorno mi guidò la sorte*.

¹⁴⁰ Come ha ben dimostrato Piantoni, la bellezza della Santa «sembra dire ben altro, e il suo significato non potersi adeguatamente cogliere se non in relazione ad alcune delle dinamiche che più caratterizzano l’espressione artistica in ambito sacro tra Cinque e Seicento. Invero, se tra i modi più tipici della sua rappresentazione stanno quelli di un’appariscente avvenenza, è in rapporto all’affermazione di una spiritualità che tentava di tradurre nel sensibile le intuizioni dell’anima e le astratte verità della fede – in questo caso la bellezza di un’anima contrita e redenta – che può forse intendersi il senso religiosamente imprescindibile di una simile ‘evidenza’. L’amore sensibile viene dunque rinnovato in amore spirituale. Secondo Piantoni Maddalena incarnerebbe in epoca controriformistica un’ambiguità solo apparente, essendo «esempio, pertanto, di una prassi di rifunzionalizzazione in chiave religiosa del profano» (PIANTONI 2013, pp. 46-48).

Soprano

b.c.

S

b.c.

S

b.c.

S

b.c.

La più nota pagina musicale di Frescobaldi ha invece un andamento prevalentemente sillabico, caratterizzato da note ribattute e da uno stile declamatorio che da una parte omaggia il recitativo ‘alla fiorentina’, dall’altro è impreziosito da dissonanze e da un impiego espressivo del cromatismo, in particolare in corrispondenza delle due terzine del sonetto, ovvero sulle parole che la Santa rivolge al Signore.¹⁴¹

Come già anticipato, nella Firenze di primo Seicento alla devozione per Santa Maria Maddalena fu riservato uno spazio determinante in ambito medico, soprattutto nel periodo della reggenza di Maria Maddalena, granduchessa di Toscana e Arciduchessa d’Austria: il suo intenso *patronage* artistico le permise infatti di creare occasioni devozionali intese sia come manifestazione autentica della propria spiritualità sia come momento di rappresentazione e autorappresentazione pubblica,

¹⁴¹ Per un’analisi di questi due brani (e per i loro possibili rapporti con l’iconografia sulla Santa) si rimanda a HARNES 1996, pp. 286-294.

quindi politica.¹⁴² Le attività devozionali e il culto delle reliquie che caratterizzarono l'operato di Maria Maddalena d'Austria furono intense sin dal suo arrivo a Firenze nel 1608, accentuandosi ulteriormente dopo la prematura scomparsa del marito, Cosimo II, avvenuta nel 1621.¹⁴³ Sappiamo infatti che costei fu particolarmente devota alle rappresentazioni del suo omonimo contemplativo, come dimostra ad esempio la Cappella delle Reliquie inaugurata nel 1616 a Palazzo Pitti: situata al piano nobile della reggia, adiacente all'appartamento della granduchessa, luogo di culto ma anche di pratiche spettacolari a carattere devozionale, nel tamburo della cupola Maddalena d'Austria fece dipingere scene della vita della Santa, mentre gli stipi per le reliquie e i reliquiari furono ornati con otto tele di pittori fiorentini, tra cui un'*Assunzione della Maddalena* di Matteo Rosselli.¹⁴⁴

Un altro luogo strettamente legato alla figura della granduchessa fu la Villa del Poggio Imperiale, fatta rimodernare su sua commissione dopo la morte del consorte.¹⁴⁵ L'inventario del palazzo del 1625 mostra come vi fossero stati raccolti ben 25 dipinti che raffiguravano Santa Maria Maddalena, alcuni di questi posti addirittura nella sua stanza da letto.¹⁴⁶ L'atto con più forte valore dimostrativo in questo senso fu però quello di farsi rappresentare come la Santa penitente in una tela commissionata al ritrattista di corte Justus Sustermans tra il 1625 e il 1630, oggi conservata a Firenze presso la Galleria Palatina:¹⁴⁷ avvenimento, quest'ultimo, che palesa in modo ancora più significativo la visione di se stessa come principessa

¹⁴² Su Maria Maddalena d'Austria cfr. GALASSO CALDERARA 1985; sul suo ruolo di virtuosa delle arti si veda il contributo di Elisa Acanfora in *Fasto di corte. I* 2005, pp. 133- 187; sul suo *patronage* artistico cfr. anche GALLI STAMPINO 2006.

¹⁴³ Cfr. ROSSI 2008.

¹⁴⁴ La cappella, infatti, grazie all'acquisizione di preziosissime reliquie compiuta prima da Maria Maddalena d'Austria, quindi da Cristina di Lorena, e in seguito da Vittoria della Rovere, si configurò a lungo come lo scrigno di reliquiari e oggetti devozionali: testimone della profonda devozione della famiglia granducale costituì, allo stesso tempo, il simbolo del prestigio e della magnificenza medicea, divenendo uno dei tesori sacri più rari e più grandi d'Europa; si veda a riguardo il catalogo della recente mostra *Sacri Splendori. Il tesoro della «Cappella delle Reliquie» in Palazzo Pitti* 2014. Sulla devozione di Giovanna d'Austria, Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria cfr. anche SANGER 2014.

¹⁴⁵ Su questa villa medicea si veda FAINI-PIUNTI 1995 (a cui si rimanda anche per la precedente bibliografia); sul Poggio Imperiale negli anni della residenza di Maria Maddalena d'Austria cfr. HOPPE 2008 e 2012.

¹⁴⁶ Sugli affreschi del Poggio Imperiale voluti da Maria Maddalena d'Austria e la loro portata simbolica cfr. SPINELLI 2008. Riguardo al programma iconografico del ciclo di affreschi della Villa di Poggio Imperiale negli anni della reggenza è in corso la tesi di dottorato di Tomoko Ota, *Il programma iconografico del ciclo di affreschi della Villa di Poggio Imperiale nel contesto storico e artistico della reggenza (1621-1628) della granduchessa di Toscana Maria Maddalena d'Austria* presso l'Università degli Studi di Firenze in cotutela con Università di Chiba, Giappone, tutor prof. Cristiano Giometti.

¹⁴⁷ Si veda l'*Apparato Iconografico*, n. 6. Per un'analisi della tela cfr. *La Maddalena tra sacro e profano* 1896, pp. 235-236.

Santa, ovvero il processo di identificazione tra la donna-granduchessa e la donna convertita. Maria Maddalena d’Austria e la famiglia erano inoltre soliti celebrare con grandi apparati la festa della Santa il 22 luglio, con recita del Vespro e Messa nella cappella privata dell’Arciduchessa a Palazzo Pitti,¹⁴⁸ cui facevano seguito un banchetto e una rappresentazione devozionale con musica.¹⁴⁹ Secondo quanto ipotizzato anche dalla Harness, queste e altre ricorrenze meno ufficiali possono essere state dunque le occasioni per le esecuzioni a voce sola e basso continuo di Falconieri e di Frescobaldi, affidate con ogni probabilità a virtuose di corte in occasioni devozionali private celebrate negli ambienti granducali.¹⁵⁰ Ciò a dimostrazione di come anche le pratiche di esecuzione e di fruizione della musica spirituale si intrecciassero strettamente col tessuto politico e con le relazioni diplomatiche della corte, divenendo dunque *instrumentum regni*.

Non poche, peraltro, sono le testimonianze relative a esecuzioni in camera di musica dai contenuti spirituali, che si svolgevano, sempre a opera dei più noti cantanti di corte, fuori dall’ambiente fiorentino. Una lettera del 1624 di Mario Guiducci a Michelangelo Buonarroti il Giovane riporta ad esempio alcuni particolari dell’esibizione cameristica di Francesca Caccini a Roma, presso la dimora di Papa Urbano VIII, durante la quale la virtuosa intonò musiche spirituali sia in latino sia in volgare su testi del Buonarroti e di Andrea Salvadori:

(...) La Signora Francesca [Caccini] fu domenica passata a cantare in camera di S. S.tà [Papa Urbano VIII] e la prima cosa che ella cantasse fu un madrigale sopra la S.ma Vergine, opera di V.S. che piacque assaissimo a Nostro Signore e volle sapere di chi era. Cantò poi molte altre cose, latine e vulgari. Di latine, tre ode di S. S.tà e duo d’Orazio; e di volgare la Santa Cordula del [Andrea] Salvadori, e anch’egli ebbe la sua parte di lode. Vi furono presenti l’Ecc.mo Signor Carlo Barberini, l’Ecc.ma Signora Costanza [Magalotti] e la Signora Lucrezia Vaini, e alcuni camerieri segreti, e ’l Signor Giovanni Battista Signorini, e cantò più di dua ora, con grandissima soddisfazione di chi udiva e contento di chi cantava. (...)¹⁵¹

¹⁴⁸ La granduchessa aveva voluto anche una cappella personale all’interno della Villa del Poggio Imperiale, la quale venne decorata con le lunette del pittore fiorentino Curradi con storie della vita della Santa; si veda a riguardo il contributo di Marilena Mosco (*La Cappella della Maddalena a Poggio Imperiale*), in *La Maddalena tra sacro e profano* 1986, pp. 237-239.

¹⁴⁹ Per l’elenco completo delle rappresentazioni sulla Santa, messe in scena a corte o dedicate alla granduchessa dal 1608-1609 al 1629, cfr. HARNES 2006, pp. 59-60.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 56. Sulla committenza di musiche relative alla Santa da parte della granduchessa a Falconieri e a Frescobaldi e i rapporti con questi musicisti si vedano anche FABRIS 1987, pp. 84-86 e HAMMOND 1987, p. 22.

¹⁵¹ *Documenti, Lettere*, n. 32.

Le “Nuove musiche” di tipo spirituale potevano avere però anche altre destinazioni in Firenze, come i conventi e i monasteri, tra cui quello già menzionato della Crocetta, ove si esibivano alcuni dei medesimi cantanti che operavano a corte, o i loro più noti allievi.¹⁵² Scrive ad esempio nel 1629 Giovanni del Riccio a Buonarroti il Giovane:

(...) Madama Seren.ma [Cristina di Lorena], havendo destinato di volere menare l'Emilia [Grazi] alla Crocetta per cantare particolarmente le sue canzoni spirituali per haverle la Signora Selvaggia de' Medici celebrategliele assaissimo che però glien'ha fatto venire desiderio di sentirle e farle anche sentire a quelle Signore Principesse [Vittoria Della Rovere e Anna de' Medici], harebbe havuto di bisogno che ella fussi qua perché harebbe potuto sperare qualcosa da lei di nuovo per tale occasione. Sarebbe seguito a quest'ora, ma le nostre figlioline tutte e tre hanno havuto tanto vaiolo e petecchie che ne haviamo havuto che fare quasi tre mesi [...]¹⁵³

L'esistenza a Firenze di un cospicuo numero di confraternite, le pratiche devozionali di cui si ha notizia e il fatto che molti dei compositori sopra nominati abbiano avuto contatti con tali sodalizi o ne abbiano fatto decisamente parte come membri o come maestri di cappella, inducono a supporre che – anche in assenza di indicazioni esplicite – alcune di queste composizioni siano state indirizzate proprio a questi luoghi.¹⁵⁴ Emblematico è il caso della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello.¹⁵⁵ Come emerge dai resoconti e dai verbali delle adunanze, e come hanno dimostrato da tempo John Walter Hill e successivamente Konrad Eisenbichler, questa confraternita vantava una lunga tradizione musicale.¹⁵⁶ Nella sua sede si coltivavano infatti numerose pratiche musicali e teatrali legate ai coevi sviluppi musicali di ambito profano: qui si svolsero alcuni dei primi esperimenti di canto a una o più voci con supporto del continuo – registrati nei verbali dall'inizio degli anni '80 del

¹⁵² Di questi luoghi abbiamo già trattato nel cap. 1, § 1.6.

¹⁵³ *Documenti, Lettere*, n. 37.

¹⁵⁴ Per una recente panoramica generale sull'ambiente spirituale e devozionale fiorentino tra Cinquecento e Seicento cfr. PAOLI 2014.

¹⁵⁵ La Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, detta “della Scala” dal luogo della sua prima sede, l'Ospedale della Scala (ubicato tra via della Scala e via Polverosa, oggi via degli Orti Oricellari), era una confraternita minorile istituita a Firenze nel 1411 per provvedere all'istruzione religiosa di giovani di sesso maschile non destinati alla carriera ecclesiastica. Si trattava di una delle confraternite più antiche e più illustri, divenuta famosa per il dramma della Natività che era solita rappresentare durante diversi momenti dell'anno liturgico: per questo fu riconosciuta da papa Eugenio IV nel 1442 come “Compagnia della Natività”, un altro nome col quale divenne nota. Come è risaputo, questa ebbe tra i suoi membri più assidui giovani di varia estrazione sociale, pittori, scrittori, architetti, drammaturghi, musicisti, che in molti casi ne fecero parte sin dalla fanciullezza. Esisteva inoltre un legame profondo tra la confraternita e la corte: l'Arcangelo Raffaello godeva infatti del patrocinio dei Cardinali medici e numerose furono le presenze di membri della famiglia granducale a eventi speciali che si svolgevano nei locali della Compagnia, ad esempio la festa dell'Arcangelo, protettore della confraternita. Si vedano in primo luogo gli studi di EISENBICHLER 1988, 1992, 1994, 1996, 1998, 2000.

¹⁵⁶ Cfr. HILL 1979a e EISENBICHLER 1998, in particolare le pp. 235-256.

Cinquecento – a opera di personalità appartenenti alla Camerata de' Bardi quali Jacopo Corsi, Ottavio Rinuccini e Filippo Bardi o di cantanti come Giulio Caccini, Raffaello Gucci e Lelio Lenzoni. Alla musica erano attribuite innanzitutto finalità devozionali e pedagogiche:¹⁵⁷ come è evidente dal verbo *cantare* che tanto spesso ricorre nei Capitoli, i giovani erano soliti intonare, durante le loro adunanze, inni, antifone, salmi in latino, preghiere dedicate all'Arcangelo Raffaello, ma anche testi in volgare. In conformità con la massima oraziana del *docere et delectare*, infatti, la musica (così come le azioni sacre) aveva il compito di istruire e di educare alla fede, costituendo allo stesso tempo un momento di svago alternativo alla pratica consueta delle preghiere. Le occasioni per eseguire queste musiche erano quelle legate alle festività più importanti del calendario liturgico, come la festa dell'Arcangelo Raffaello il 31 dicembre, San Lorenzo il 10 agosto, Ognissanti il 1° novembre, la festa della Purificazione della Vergine il 2 febbraio. Anche presso l'Arcangelo Raffaello è attestata inoltre una forte devozione nei confronti di Santa Maria Maddalena, che della confraternita era appunto 'avvocata': il 22 luglio (o la domenica successiva) di ogni anno i confratelli erano soliti infatti festeggiarla con celebrazioni ricche di elementi tanto spirituali quanto profani che prevedevano, oltre alla recita dell'Ufficio e alla Messa, una breve recita in costume all'interno dell'oratorio e la distribuzione a ciascuno dei presenti, da parte dei *festaiuoli*, di un mazzo di fiori e di un tipico dolce toscano, il *berlingozzo*.¹⁵⁸ Vi erano inoltre momenti di orazione quotidiani – in particolare quello dell'Ufficio vespertino – che prevedevano la recita di un sermone preceduto o seguito da momenti collettivi di musica.

Rispettivamente dal 1609 al 1622 e dal 1622 al 1625 maestri di cappella dell'Arcangelo Raffaello furono Marco e Giovanni Battista da Gagliano. Nel libro di *Musiche* del primo, su 19 liriche intonate, 6 sono di carattere spirituale: tra queste si distinguono in particolare le canzonette natalizie *O meraviglie belle* e *Pastor levate su*, che adottano una melodia in stile quasi sillabico su un danzante tempo ternario, e *Bontà del Ciel eterna*, caratterizzata da un impiego dell'ornamentazione vocale finalizzato al conferimento di una maggiore espressività al testo. Tali musiche, che recano traccia

¹⁵⁷ La forte propensione all'utilizzo pedagogico di testi e musiche fu propria dell'opera di evangelizzazione tipica del periodo postridentino.

¹⁵⁸ Sulle feste e le devozioni di questa confraternita cfr. EISENBICHLER 1998, pp. 150-166, in particolare le pp. 155-157 sulle celebrazioni per Santa Maria Maddalena.

dell'esperienza di Gagliano come compositore di musiche profane e teatrali, erano chiaramente destinate a un'esecuzione extraliturgica, probabilmente nell'ambito di intrattenimenti devozionali privati. Hill ha ipotizzato che *Pastor levate su* sia stato composto prima del 1615, più precisamente come parte integrante di una breve rappresentazione natalizia del 1609 cui si fa cenno nei documenti della Compagnia dell'Arcangelo: l'avrebbe intonata un cantante, nelle vesti di un angelo, di fronte a un presepe. Inizialmente concepito per una breve azione musicale con apparato scenico, la composizione sarebbe poi confluita come pezzo autonomo nella successiva stampa.¹⁵⁹ Su uno dei 9 brani spirituali contenuti nel primo libro delle *Varie Musiche di Giovanbattista da Gagliano* del 1623, *Ecco ch'io verso il sangue*, anch'esso con ogni probabilità destinato all'Arcangelo Raffaello, ci soffermeremo invece nel capitolo successivo.

Abbiamo già visto come in clima postridentino le *performance* a una o più voci e basso continuo (in particolare quelle che vedevano come protagoniste le donne) fossero ritenute pericolose.¹⁶⁰ Occorrerà allora cercare di comprendere se ciò possa aver influito sulla recezione di queste musiche da parte degli ambienti ecclesiastici fiorentini di inizio Seicento, riflettendo su come possa essere stata recepita tanto l'esistenza di musiche dal contenuto spirituale entro libri a maggioranza profana (in particolare quelle dalla vocalità più lussureggiante o su forme metriche moderne quali la canzonetta) quanto le esecuzioni di queste a opera di virtuosi. Sul primo versante – lo abbiamo anticipato – analogamente a quanto avveniva in alcune raccolte poetiche del tempo, era forse proprio la presenza di questa tipologia di componimenti a nobilitare un volume, nonché a 'salvare l'anima' del musicista. Circa l'eventuale influsso delle spinte postridentine e la potenziale pericolosità di queste esecuzioni, è necessario ricordare che, diversamente dal resto della penisola, Firenze fu toccata in modo più limitato e meno profondo dal rinnovamento spirituale richiesto dal Concilio: come ha sostenuto Maurilio Adriani, infatti, nel capoluogo granducale sia la Riforma sia la Controriforma rimasero esperienze marginali, episodiche ed estrinseche che non trasformarono in maniera

¹⁵⁹ HILL 1979a (ed. it.), pp. 129-130.

¹⁶⁰ Cfr. qui il cap. 3, § 3.5.

radicale i costumi e la mentalità del capoluogo toscano.¹⁶¹ Per lo studioso «la Riforma non incise sull’abito spirituale della città» in quanto «l’orizzonte spirituale fiorentino [...] aveva già conosciuto l’inquietudine e la tempesta, il pericolo e la minaccia»;¹⁶² ma il motivo di tale relativa impermeabilità sarebbe da rintracciare soprattutto nell’operato dei Medici, che, nemici di ogni novità anche religiosa, avrebbero ostacolato la Riforma per non destabilizzare il già consolidato regime principesco e che si sarebbero spesi poi per manovrare a loro favore l’onda postridentina, scorgendo «nella normativa conciliare un’ottima linea di correzione e di dirigenza del popolo cristiano, in quanto consona all’orientamento autoritario della politica principesca».¹⁶³ Questa «politica religiosa» (ma anche «religione politica») del principato,¹⁶⁴ come la definisce ancora Adriani, avrebbe quindi portato a una maggiore autonomia su determinate questioni imposte dal Concilio.¹⁶⁵ Non è da escludere pertanto che ciò abbia avuto una ricaduta anche in materia musicale, e che grazie ai Medici tanto i compositori quanto i cantanti abbiano potuto beneficiare a Firenze di un clima meno ‘austero’; in particolare i virtuosi, contando sul supporto medico (ai cui ambienti queste musiche erano spesso rivolte o da quelli esplicitamente richieste), incontrarono con ogni probabilità meno ostacoli all’esecuzione di questo repertorio, al riparo da possibili reazioni da parte della Chiesa locale.

¹⁶¹ ADRIANI 1990, pp. 190-202. Per quanto riguarda l’operato degli arcivescovi fiorentini che nel primo trentacinquennio del Seicento si adoperarono per l’applicazione dei decreti tridentini (Alessandro de’ Medici, futuro Papa Leone XI, alla guida della sede metropolitana fiorentina dal 1574 al 1605; Alessandro Marzi Medici nel periodo 1605-1630; Cosimo Bardi dal 1630 al 1631; Pietro Niccolini nel ventennio 1631-1651) cfr. D’ADDARIO 1972, p. 267 e sgg.

¹⁶² ADRIANI 1990, p. 194.

¹⁶³ *Ivi*, p. 209.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 195.

¹⁶⁵ Un esempio è quello dell’Indice dei libri proibiti, che a Firenze ebbe un’applicazione più circoscritta rispetto a quanto non avvenne nel resto della penisola; il principato non ammise infatti limitazioni alla stampa dei libri profani, in quanto ciò avrebbe recato un danno eccessivo alle stamperie e alla cultura stessa. Si vedano PANELLA 1929; MARACCHI BIAGIARELLI 1965, pp. 312 e 343-347; COCHRANE 1973, *passim*; PLAISANCE 2008, pp. 141-174; FRAJESE 2014, cap. I (*La censura preventiva*, pp. 3-19), in particolare le pp. 17-19.

Capitolo 5

Le *Varie Musiche* (1623) di Giovanni Battista da Gagliano

5.1 Caratteristiche e contenuti della stampa

Nel suo unico libro a stampa di composizioni nel nuovo genere Giovanni Battista da Gagliano¹ raccoglie 19 brani a una voce (11 per Tenore, 7 per Soprano, 1 per Alto) e 5 a due voci (2 per due Soprani, 2 per due Tenori, 1 per Alto e Tenore) e basso continuo,² oltre a una composizione che vede il canto delle strofe affidato a due solisti con accompagnamento del continuo e quello del ritornello a un coro a 5 senza il supporto del basso,³ e ancora una polifonica (a 5 voci), posta a conclusione del volume. Sono assenti sia brani in forma di dialogo sia composizioni di autore diverso da Gagliano.⁴

¹ Giovanni Battista da Gagliano, fratello minore del più noto Marco, nacque a Firenze il 20 dicembre 1594, divenendo fin da bambino membro della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, di cui fu maestro di cappella dal 1622 al 1625. Nello stesso periodo si dedicò all'istruzione musicale dei chierici, attività che lo vide impegnato, contemporaneamente, nella cattedrale di Santa Maria del Fiore, presso la cappella medicea e nella basilica di San Lorenzo. Dal 1621 figurò inoltre come *cantore* in Santa Maria del Fiore, e nel medesimo ruolo fu assunto, il 1 ottobre 1624, presso la corte granducale, ove fu attivo anche come tiorbista e compositore: scrisse infatti le musiche per diversi drammi sacri, per le quali si avvalese anche della collaborazione di Francesca Caccini. Nonostante i molteplici impegni presso la corte, non trascurò la produzione di musica sacra, come emerge dalle raccolte *Motetti per concertare a due, tre, quattro, cinque, sei e otto voci* (Venezia, 1626) e *Psalmi vespertini cum litanis beatissimae Virginis quibus vocibus modulandi (ivi, 1634)*. Dal giugno 1643, dopo la morte del fratello Marco (25 febbraio 1643), divenne maestro di cappella in San Lorenzo. Appartiene a questo periodo *Il secondo libro de' motetti a sei et otto voci per concertarsi nell'organo, e altri strumenti* (Venezia, 1643). Sappiamo inoltre che fu attivo come musicista presso diverse chiese, monasteri, confraternite e accademie fiorentine e toscane (Cattedrale di Colle Val d'Elsa, convento della Crocetta, Compagnia di San Benedetto Bianco, ecc.) in occasione di particolari feste o riti: delle composizioni scritte per questi ambienti rimane sicuramente traccia nelle sue quattro pubblicazioni, nonché in diverso materiale manoscritto, contenente musica sacra, oggi conservato presso l'Archivio del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. Giovanni Battista morì a Firenze l'8 gennaio 1651. Cfr. STRAINCHAMPS 2001.

² Come si legge in molte prefazioni di stampe musicali del Seicento, l'utilizzo dell chiavi di Soprano e di Tenore era comunque piuttosto flessibile e scambiabile tramite la trasposizione di ottava. Tuttavia non è da escludere che la scelta dell'una o dell'altra fosse dettata talvolta dal diverso tipo di io-poetico (maschile o femminile) del testo intonato, che non rendeva probabilmente sempre idonea la scelta di un castrato o di un falsettista per cantarle.

³ Si tratta di *Ecco ch'io verso il sangue*, su cui cfr. § 5.3.

⁴ Questa stampa non ha conosciuto sino a oggi un'edizione moderna integrale. I pochi brani trascritti in veste moderna sono stati *Stella del mare* (n. 21) e *Nato è il Re d'eterna pace* (n. 23), presenti nella raccolta *Fare la nina na, Italienische Weihnachtslieder des 17. Jahrhunderts für Sopran (Tenor) und Basso continuo, edition baroque*, pp. 1-3; è disponibile inoltre online un'edizione scientificamente poco attendibile di *Pupille Arciere* (n. 6), trascritta per voce e chitarra in *Twelve Italian Songs, for voice and guitar*, arrangement Peter J Billam, 1979, p. 14 (<www.pjb.com.au/mus/free/italiansongs.pdf>).

Il volume, dato alle stampe a Venezia nel 1623 per i tipi di Alessandro Vincenti, fu dedicato dallo stesso compositore al nobile toscano Baccio da Sommaia.⁵ Elegante e curato, è però alquanto parco quanto a informazioni relative ai brani contenuti, come già è possibile osservare dal titolo: diversamente da quello di analoghe raccolte di musiche di autori contemporanei, in questo mancano infatti indicazioni riguardanti gli strumenti da utilizzare per il continuo, così come riferimenti circa le forme poetiche intonate, o ancora indicazioni tassonomiche sulla loro messa in musica (non compare mai, ad esempio, il termine *aria*, spesso utilizzato, anche in modo generico, nelle stampe dell'epoca). Gagliano non aggiunge inoltre prefazioni o avvisi al lettore, né fornisce spiegazioni inerenti le modalità di esecuzione: dopo la dedica hanno inizio subito le musiche. Anche la tavola finale è più scarna rispetto a coeve e analoghe edizioni di musiche, poiché i singoli titoli non sono corredati da indicazioni concernenti il numero delle voci, né è resa esplicita la natura spirituale degli ultimi brani.

Su 26 testi intonati, 18 sono canzonette, 4 madrigali, 2 sonetti, una stanza di canzone e un componimento articolato in terzine, mentre sono assenti le stanze di ottava rima. È evidente che Gagliano predilige la forma poetica moderna, 'alla Chiabrera', da intonare stroficamente. Escluse le canzonette e l'unica poesia in terzine, i restanti testi hanno invece una veste musicale di tipo *durchkomponiert*. Quanto ai contenuti, 17 brani sono di argomento profano, 9 spirituali (nn. 17-25); questi ultimi, collocati nella seconda metà della stampa, costituiscono dunque una porzione significativa dell'intero libro, che viene in ciò preceduto, in ambiente fiorentino, soltanto dal libro di Francesca Caccini.⁶ Il volume si conclude però con un brano polifonico dai temi profani, la stanza di canzone *Gioite, o selve, o colli*: il fatto che sia proprio un brano polifonico, appartenente cioè a uno stile compositivo ormai non più alla moda in ambito profano, a concludere il libro rappresenta non solo, forse, un contributo alla sua *varietas*, quanto piuttosto una vera e propria firma musicale di Gagliano, molta della cui produzione si inserisce proprio nel più conservativo e dotto genere sacro polifonico.

⁵ Non possediamo al momento alcuna notizia biografica di questo personaggio. Cfr. qui il cap. 4, nota n. 36.

⁶ A ben guardare il libro di Gagliano ha però un tasso di presenza di testi spirituali di poco più elevato, con 9 componimenti su 26 (dunque circa il 34%), contro i 12 della Caccini su 36 (circa il 33%).

Per quanto concerne gli autori dei testi, è attualmente possibile risalire al nome del poeta in soli cinque casi: due madrigali spirituali, *È morto il tuo Signore* e *Care amorse piaghe* (rispettivamente nn. 19 e 20), sono opera il primo del sacerdote udinese Pietro Petracchi, il secondo del poeta e compositore servita trevigiano Giuseppe Policreti; musicati solo da Gagliano, vengono tratti dalla silloge spirituale *Muse sacre*, edita a Venezia nel 1608.⁷ Le canzonette *Non sdegnar tra i nostri balli* (n. 9) e *O notte amata* (n. 25) provengono rispettivamente dai drammi spirituali di Jacopo Cicognini *Il Martirio di Sant'Agata* e *Il Gran Natale di Christo*.⁸ *Non sdegnar tra i nostri balli* (n. 11) presenta invece un testo identico, tranne che in un verso e nella disposizione delle strofe, a un estratto del dramma *Il Martirio di Sant'Agata* (1622) dello stesso Cicognini.⁹ Come già anticipato, secondo quanto ipotizzato da Suzanne Cusick, il testo di *Ecco ch'io verso il sangue* fu invece composto con ogni probabilità da Michelangelo Buonarroti il Giovane e destinato a essere intonato da Francesca Caccini, che lo inserì nel suo libro del 1618.¹⁰ È possibile che Gagliano se ne sia servito traendolo proprio da questa stampa. Nei restanti ventidue casi siamo di fronte a testi a oggi adespoti: come abbiamo già annunciato nel capitolo precedente, dalla lettera dedicatoria sembra emergere con chiarezza che lo stesso Sommaia fu l'autore di almeno alcuni dei versi intonati, ma è al momento impossibile identificarli.¹¹

Un aspetto interessante è dato dal fatto che ben 16 componimenti (dunque più della metà) conoscono la sola veste musicale di Gagliano:¹² anche su questa base si può pensare che si trattasse di poesie che circolavano in forma manoscritta in ambienti ristretti e che non conobbero mai le stampe; 7 testi erano invece già stati messi in musica almeno una volta in precedenza¹³ (e 4 di questi lo saranno anche

⁷ La silloge ospita i testi spirituali dei più eccellenti poeti d'Italia raccolti, come si evince dal titolo, da Pietro Petracchi.

⁸ Come già visto, tale attribuzione è da ricondurre a Hill (HILL 1986a, p. 272). Cfr. qui il cap. 4, § 4.4.

⁹ *Ivi*, § 4.3.

¹⁰ CUSICK 2009, p. 96.

¹¹ Cfr. qui il cap. 4, § 4.2.

¹² Ovvero i nn. 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26. Tra questi rientrano anche gli unici 4 madrigali poetici intonati dal nostro musicista (nn. 18, 19, 20, 22). Laddove non diversamente indicato, questi dati sono stati tratti dal *RePIM*.

¹³ I nn. 2, 4, 10, 13, 14, 16, 24. Solo il n. 4 (*Gioite, gioite*) e il n. 14 (*Ab, ladra d'amore*) avevano conosciuto più di un'intonazione prima di quella di Gagliano: il primo ben quattro diverse vesti musicali (cfr. qui il cap. 4, § 4.4), il secondo tre; le restanti 5 poesie erano state musicate, prima del 1623, ciascuna da un solo compositore.

successivamente al 1623).¹⁴ Eccetto il caso di *Ecco ch'io verso il sangue*, ci troviamo di fronte a intonazioni di compositori non toscani, più o meno noti (nel primo caso rientrano i nomi di Luca Marenzio, Carlo Gesualdo e Andrea Falconieri, nel secondo quelli di Flaminio Corradi, Remigio Romano e Nicolò Borboni); 3 poesie intonate per la prima volta dal nostro musicista conosceranno invece anche una veste musicale successiva.¹⁵

Due casi singolari¹⁶ sono costituiti dai componimenti nn. 2 e 14, rispettivamente *Tempo ben fu* e *Ab, ladra d'amore*, due canzonette che compaiono per la prima volta, con testo e numero di strofe identici a quelli di Gagliano, nella *Prima raccolta di bellissime canzonette musicali, e moderne* curata dal compositore Remigio Romano:¹⁷ edita a Vicenza nel 1618, questa silloge contiene un centinaio di testi di canzonette per musica senza alcuna notazione musicale, sebbene, come si evince dalla legenda fornita all'inizio del volume (*Alfabetto et Intavolatura per la Chitarra Spagnuola*), in alcuni brani compaia, sopra il testo, la notazione per alfabeto e intavolatura di chitarra spagnola. Dalle didascalie che precedono ogni poesia (*Bellissima canzone per musica; Soave canzonetta di musica; Nuova canzone di musica singolare*, ecc.), nonché dal fatto che venga spesso indicato di intonare i versi secondo la prassi del 'cantasi come' (*Canzonetta per cantare sopra l'aria che incomincia...; Canzonetta vaga sopra l'aria che incomincia...*, ecc.),¹⁸ è evidente che tutte queste strofette erano state pensate per essere cantate, destinate con ogni probabilità «al consumo spicciolo, all'intrattenimento cittadino e magari piazzaiolo».¹⁹ *Ab, ladra d'amore* era già stata messa in musica in quegli stessi anni, sempre con la presenza in partitura di alfabeto e intavolatura di chitarra spagnola, dal fermano Flaminio Corradi (1616) e dal

¹⁴ I nn. 4, 13, 14 (nello stesso 1623), 24.

¹⁵ I nn. 2, 15, 23, 25. Complessivamente, quindi, i testi intonati anche da altri compositori (prima o dopo Gagliano) sono 9.

¹⁶ Si segnala che questa informazione è assente nel *RePIM*.

¹⁷ Remigio Romano (su cui non conosciamo alcuna notizia biografica) curò, tra il 1616 e il 1626, ben cinque raccolte (oltre a numerose ristampe) di canzonette per voce e chitarra spagnola, tutte con intavolatura di chitarra spagnola. Queste vengono citate anche dall'erudito, storico e scrittore lombardo Francesco Saverio Quadrio (1695-1756) nella sua opera *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, edita in sette volumi a Bologna tra il 1739 e il 1752 (vol. II, 1742, p. 329). Sulle sillogi del Romano si veda LEOPOLD 1983-1984 e MILLER 1996. L'assenza di notazione musicale nelle stampe del musicista è da ricondurre con ogni probabilità a una maggiore economicità della stampa stessa; pubblicare senza l'utilizzo di caratteri musicali rendeva inoltre possibile inserire nello stesso libro una quantità assai più elevata di testi, il che non avrebbe potuto verificarsi con la presenza delle note.

¹⁸ Quella del 'cantasi come' era stata in realtà una tradizione tutta fiorentina, abitualmente utilizzata nel repertorio laudistico sin dalla fine del Trecento. Si veda WILSON 2009.

¹⁹ BIANCONI 1982, p. 22.

bolognese Domenico Manzolo (1623);²⁰ in entrambi i casi il testo e il numero delle strofe corrispondono esattamente a quelli di Romano. In tutte e tre le intonazioni successive a quella del 1618 il testo non subisce quindi alcuna modifica. *Tempo ben fu* verrà successivamente intonato a una voce (Soprano) e basso continuo da Filippo Vitali nella sua stampa fiorentina del 1625.

Diversamente dai tre casi a lui precedenti, Gagliano non utilizza, né in *Ab, ladra d'amore* né in altri brani del suo libro, l'intavolatura per chitarra spagnola. Oltre alle due composizioni di cui sopra, anche *Giote, gioite* (n. 4) e *Filli, ascoltami* (n.10) erano già state musicate, con intavolatura per questo strumento, la prima da Kapsberger nel 1616,²¹ da un autore anonimo e da Luca Marenzio in due diverse raccolte di canzonette curate da Giovanni Stefani nel 1620 e 1622,²² e ancora da Eleuterio Guazzi nel 1622;²³ la seconda da Falconieri nel 1619.²⁴ Si può ipotizzare che Giovanni Battista da Gagliano sia entrato quindi in contatto diretto con questo materiale, forse attraverso una silloge (manoscritta?) che raccoglieva pezzi di vari autori con intavolatura per chitarra spagnola. Nonostante che l'utilizzo di quest'ultima per «reggere la voce»²⁵ dei cantanti fosse, nel nuovo stile recitativo, una pratica diffusa anche a Firenze – città in cui fu edita peraltro la prima raccolta per questo strumento – la presenza di tali intavolature non è comune nelle stampe di musiche a una o più voci e continuo fiorentine o di compositori fiorentini e toscani di primo Seicento, fatte salve rare eccezioni.²⁶ Come anticipato, la prima edizione

²⁰ I due libri in cui il brano è contenuto sono rispettivamente *Le Stravaganze d'amore di Flamminio Corradi da Fermo a una, due, et tre voci. Con la intavolatura del chitarone et della chitarra alla spagnola, et con il basso continuo da sonare nel clavicembalo, et altri istromenti simili. Novamente composte, et date in luce*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1616 e *Canzonette a una e due voci, con alcune spirituali, da cantarsi nel chitarone, arpicordo et altri stromenti, con l'alfabeto per la chitarra alla spagnola, novamente composte e date in luce*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1623. Nel caso di Manzolo si tratta della sua unica opera a stampa conosciuta.

²¹ *Libro secondo di Villanelle*, Giovanni Battista Robletti, Roma, 1616.

²² *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola. Libro Secondo. Poste in musica da diversi, e raccolte da Giovanni Stefani con le lettere dell'alfabeto per la chitarra alla spagnola*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1620 e *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola poste in musica da diversi, e raccolte da Giovanni Stefani con le lettere dell'alfabeto per la chitarra alla spagnola. Libro secondo*, Alessandro Vincenti, 1622.

²³ *Spiritosi affetti a una e due voci. Cioè Arie madrigali et Romanesca da cantarsi in Tiorba in Cimbalo et Chitariglia et altri stromenti con l'alfabeto per la Chitarra spagnola. Libro primo*, Marca tipografica del Gardano, Venezia, 1622.

²⁴ *Musiche a una, due, e tre voci libro sexto, con l'alfabeto della chitarra spagnola*, Bartolomeo Magni, Venezia, 1619.

²⁵ L'espressione è utilizzata in *Documenti, Lettere*, n. 3.

²⁶ Come è evidente dal titolo del volume, l'unico libro in cui è presente in ogni brano, oltre alla parte del basso continuo, l'intavolatura con le lettere dell'alfabeto per la chitarra spagnola è quello del 1622 di Filippo Vitali (*Arie a 1. 2. 3. voci. Da cantarsi nel chitarone, chitarra spagnola et altri stromenti. Di Filippo Vitali Libro Quarto*), edito a Venezia, dedicato a Michelangelo Baglioni e destinato all'ambiente veneziano (cfr. qui il cap. 4, § 4.2). Due composizioni del libro di Francesca Caccini (le canzonette *Chi desia di saper che cosa è Amore* e *Ch'Amor sia nudo e pur con l'ali al tergo*) recano inoltre la didascalia iniziale *Canzonetta per cantare sopra la chitarra spagnola*, senza che sia presente però alcuna intavolatura stampata.

italiana oggi conosciuta di musica per chitarra spagnola si deve a Raffaello Montesardo, che la pubblicò nel 1606 a Firenze presso i Marescotti con il titolo *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti Sopra la Chitarra Spagniuola, Senza Numeri, e Note*; lo strumento era comunque già attestato negli inventari medicei dal 1590. Nel suo volume Montesardo utilizzò, per questa nuova tipologia di intavolatura, il termine *alfabetto*, con il quale definì una serie di caratteri alfabetici e tipografici che corrispondono alle diverse posizioni che le dita della mano devono assumere sulla tastiera, sulle cinque corde della chitarra spagnola.²⁷

Dagli esempi di *Tempo ben fu* e di *Ab, ladra d'amore*, e dal fatto che altre tre canzonette presenti nel libro di Gagliano siano state musicate pochi anni prima da compositori non toscani,²⁸ emerge con chiarezza il fatto che in questa stampa si accolgono componimenti poetici provenienti sicuramente da ambienti esterni a quelli di Firenze e che testimoniano dunque l'esistenza di una rete di relazioni e scambi culturali-letterari. Il fatto che Remigio Romano antologizzò queste poesie dal 1618 e che due testi di tre stampe posteriori (tra cui quella di Gagliano) coincidano, lascia pensare a una circolazione piuttosto ampia di questi componimenti, che dall'area veneta, giunse con una certa rapidità in altre città della penisola.

5.2 Canzonette e varietà metrica

L'elemento senza dubbio più interessante del libro di Giovanni Battista da Gagliano è costituito dalla varietà metrica presentata dai testi intonati e da una ricchezza di soluzioni ritmiche e rimiche interne a una stessa forma poetica: la

²⁷ Sulla musica manoscritta per chitarra spagnola di ambiente fiorentino si veda *Rime e suoni per corde spagnole* 2002; sulla sua diffusione nell'Italia del Seicento cfr. FABRIS 2003. Riguardo alle caratteristiche della chitarra cosiddetta 'italiana' (una sorta di piccolo liuto) e alle differenze da quella 'spagnola' (caratteristica invece per la sua forma a 8, derivata dalla *vibuela*) si rimanda a MEUCCI 2001. Diversi musicisti italiani utilizzarono nel corso del Seicento intavolature per chitarra spagnola nei loro libri di musica vocale; si veda a riguardo la tesi di dottorato GAVITO 2006.

²⁸ Come già visto, *Gioite, gioite* (n. 4), da Giovanni Girolamo Kapsberger (1616), autore anonimo (1620), Luca Marenzio (1622), Eleuterio Guazzi (1622); *All'ombra de gl'allori* (n. 10) da Carlo Gesualdo (il brano, di incerta datazione, venne pubblicato postumo in coda all'*Ottavo libro de' madrigali a 5* del 1618 di Pomponio Nenna, insieme alla canzonetta *Come vivi cor mio*; si tratta degli unici due esempi a noi pervenuti di canzonette di Gesualdo sui cfr. MACCAVINO 2008); *Cruda, pur mi lasciasti* (n. 16) da Nicolò Borboni (1618). Eccetto il caso di quest'ultimo musicista (organista, costruttore di organi e incisore romano), autore di un unico libro di brani a una e due voci e basso continuo (*Musicali concenti a una, e due voci. Libro primo*, Borboni, Roma), conservato soltanto alla British Library di Londra, abbiamo verificato che, per quanto riguarda tutte le altre intonazioni, i testi non presentano differenze rispetto a quelli musicati da Gagliano.

canzonetta. Su 18 canzonette, nessuna è infatti caratterizzata dallo stesso schema metrico-rimico. Le brevi strofette di ognuna sono costituite in genere da brevi unità metriche con versi spesso parisillabi (quadrisillabi, senari e ottonari), ma anche imparisillabi (quinari, settenari ed endecasillabi), utilizzati nelle più svariate combinazioni: 7 testi sono isometrici (2 di quadrisillabi, 1 di quinari, 1 di senari, 3 di ottonari), 11 sono invece polimetrici; 6 recano inoltre versi a terminazione sdrucciola o tronca, ciò che costituisce un ulteriore elemento caratteristico di questa forma metrica.

Un'altra peculiarità comune a queste poesie, non facilmente restituibile attraverso uno schema metrico-rimico, è costituita dal ricorrere della medesima parola-rima o addirittura del medesimo verso o gruppo di versi all'interno di una stessa canzonetta. Nel componimento *All'ombra de gl'allori* (n. 10),²⁹ articolata in 4 stanze di 4 versi ciascuna (endecasillabi e settenari), il terzo verso di tutte le stanze ritorna sempre identico («quando gridai: “Non suole”»), mentre quello seguente, ovvero la conclusione del discorso diretto pronunciato dall'io-poetico, porta in ogni strofa lievi variazioni; la rima di questi due versi è sempre la medesima, secondo lo schema aAxx bBxx cCxx dDxx. Nella già citata *Ah, ladra d'amore* (n. 14) ci troviamo invece di fronte a un vero e proprio ritornello di due versi («Ah, ladra d'amore, / dammi il mio core») che, posto al termine di ognuna delle tre stanze, reca la medesima parola-rima («amore») del v. 1. Lo schema può essere dunque riassunto così: strofa a₆a₅b₅b₅c₅c₆d₅d₅, ritornello x₆x₅ (nella prima strofa a=x). Da un punto di vista dell'intonazione del testo, in questa canzonetta la veste musicale del *refrain* è la medesima di quella dei primi due versi, mentre la parte centrale della strofa prevede un cambio sia di *tactus* (dal tempo ordinario **c** si passa infatti in quello in proporzione $\frac{3}{2}$) sia di modalità. In ogni strofa si ha quindi una struttura ternaria dallo schema melodico ABA (dove nella prima stanza A corrisponde ai vv. 1-2, B ai vv. 3-8, A ai vv. 9-10) che lascia intravedere una sorta di aria col da capo.³⁰ Anche nella canzonetta successiva, *Dormi, dormi, io già non voglio* (n. 15, schema a₈b₈b₈a₈c₈c₄x₈x₈ per 4), ricorre, a conclusione di ogni strofa, un identico verso («Dormi, dormi, e non

²⁹ Per il testo integrale di questo e di tutti i componimenti della stampa di Gagliano del 1623 si veda l'*Edizione dei testi poetici*, pp. 182-191.

³⁰ Il medesimo schema melodico si trova anche in alcune arie (madrigali spirituali) di Domenico Belli del 1616.

sentire»). Lo stesso avviene in *Cruda, pur mi lasciasti* (n. 16, schema metrico abbXX per 4) e ancora in *O notte amata* (n. 25, schema a5b5b5a5c5d5c5d5XsXs), rispettivamente con i versi finali «più non spero pietà, e pur t'adoro» e «o notte luminosa e ammirabile». Sia l'intonazione di tipo strofico sia l'uso periodico di versi o di porzioni di essi permette dunque all'ascoltatore di riconoscere qualcosa di già sentito tanto da un punto di vista musicale quanto testuale.

La presenza di canzonette ritornellate non è certamente un elemento caratteristico solo di questa stampa musicale: simili componimenti sono infatti rintracciabili anche in altri dei 29 libri esaminati,³¹ tuttavia in questo volume essi sono presenti in misura decisamente elevata. L'utilizzo di strofe con elementi ritornellistici (parole-rima o ripetizione dello stesso verso o degli stessi versi, in particolare due, alla fine di tutte le stanze) era d'altronde molto comune nelle canzonette del Seicento 'alla Chiabrera' (e lo sarà anche in quelle del secolo successivo): come è stato osservato, si tratta infatti di un'«eredità che la canzonetta sei-settecentesca riceve dalla ballata (con la quale convive ancora nelle *Vendemmie di Parnaso* di Chiabrera)» e che «fa sì che spesso essa ne mutui l'elemento strutturale di base, il ritorno regolato di rime».³²

5.3 Modalità d'intonazione e possibile destinazione di un brano spirituale: *Ecco ch'io verso il sangue*

Come già anticipato, su un totale di 26 titoli presenti nella stampa di Gagliano, 9 sono di argomento spirituale: 3 sono incentrati sul tema della Natività, i restanti sulla morte di Cristo, sulla morte umana, e ancora sulla figura di Maria, sia sotto forma di preghiera (*Stella del mare*, n. 21, è ad esempio una libera parafrasi del noto inno latino *Ave maris stella*) sia come componimenti incentrati sul pianto della donna ai piedi della croce. 5 sono per voce sola,³³ 4 per due voci;³⁴ 3 canzonette

³¹ Ad esempio CACCINI 1602; RASI 1608; BRUNELLI 1613; BRUNELLI 1614; CACCINI 1614; CALESTANI 1617; CACCINI 1618; VITALI 1617; PERI 1619; FRESCOBALDI 1630a e b.

³² ZUCCO 2001, pp. 97-105: 97. Un altro elemento riscontrabile in alcune delle canzonette intonate nelle nostre stampe, ma non in quelle musicate in questo libro di Gagliano, è, invece che la presenza di elementi ritornellistici in ogni strofa, quella di elementi di corrispondenza formale tra le stanze, come il ritorno di un medesimo verso nella prima e nell'ultima strofa o ancora la ripetizione, con qualche variazione, della stanza iniziale con quella finale; elementi che determinano quindi una sorta di circolarità nella canzonetta.

³³ Soprano o Tenore.

presentano inoltre un ritornello strumentale che presuppone la presenza di uno o più strumenti che eseguano, sull'accompagnamento del continuo, la linea melodica: brevi interludi musicali che caratterizzano, entro questo e altri libri di musiche nel nuovo stile, anche alcuni brani profani.

Ad attrarre la nostra attenzione è *Ecco ch'io verso il sangue*, una canzonetta di quattro stanze di sei versi ciascuna, endecasillabi e settenari, intervallate da un ritornello di due versi, che si ripete identico al termine di ogni strofa. Da un punto di vista formale e contenutistico, si tratta di una libera parafrasi in volgare del testo latino di una parte degli *Improperia*, i versetti cantati sia antifonicamente sia responsorialmente durante l'Adorazione della Croce all'interno dell'azione liturgica del Venerdì Santo. Come si ricorderà, negli *Improperia*, ossia frasi di lamento, si esprimono i paterni rimproveri rivolti dallo stesso Gesù al popolo ebraico, che l'ha tradito e abbandonato alla morte, in particolare attraverso la contrapposizione tra i benefici fatti da Dio al suo popolo e le sofferenze inflitte a Cristo nella Passione. Nella prima parte, tre *Improperia* sono destinati ai solisti; a ogni strofa risponde il primo coro con il *Trisághion* (ovvero 'tre volte Santo'), a cui replica un secondo coro con le medesime parole in latino (*Sanctus Deus*). La seconda parte ribadisce gli stessi concetti, ma suddivisi in nove *Improperia* (cantati dai solisti su modello salmodico), intercalati dal coro che ripete ogni volta i primi versi con cui aveva esordito il solista nella prima parte: «Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi!», ovvero i medesimi del ritornello di Gagliano. Come è evidente, quindi, il componimento in volgare intonato dal nostro musicista si modella sui contenuti e sulle modalità esecutive di questa seconda parte.

³⁴ In genere due Tenori.

<p>Ecco ch'io verso il sangue, ecco ch'a morte io vegno; placa, Israel, lo sdegno, già vedi in croce il tuo Signor esangue: popol cotanto amato, popol cotanto ingrato.</p>	5	<p><i>Tenore II</i> <i>Tenore I</i> <i>Tenore I + Tenore II</i> <i>Tenore I + Tenore II</i> <i>Tenore II</i> <i>Tenore I + Tenore II</i></p>	} con b.c.
<p><i>Rispondi, o popol mio,</i> <i>in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?</i></p>		<p><i>CORO A 5 VV.</i></p>	} no b.c.
<p>Ohimè, che per tuo bene armando il braccio invito l'empia città d'Egitto, con piaghe flagellai d'orribil' pene: tu mi piaghi le membra, né di ciò ti rimembra.</p>	10	<p><i>Soprano</i> <i>Soprano</i> <i>Soprano</i> <i>Soprano</i> <i>Soprano</i> <i>Soprano</i></p>	} con b.c.
<p><i>Rispondi, o popol mio,</i> <i>in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?</i></p>	15	<p><i>CORO A 5 VV.</i></p>	} no b.c.
<p>Te da servaggio acerbo trassi fuor di periglio, e dentro al mar vermiglio per te sommersi Faraon superbo: tu mi dai per mercede a chi mia morte chiede.</p>	20	<p><i>Tenore</i> <i>Tenore</i> <i>Tenore</i> <i>Tenore</i> <i>Tenore</i> <i>Tenore</i></p>	} con b.c.
<p><i>Rispondi, o popol mio,</i> <i>in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?</i></p>		<p><i>CORO A 5 VV.</i></p>	} no b.c.
<p>Sai pur che per tuo scampo del mar apersi l'onde, e sicuro alle sponde ti trassi fuor del periglioso campo: tu, perch'io venga meno, m'apri col ferro il seno.</p>	25 30	<p><i>Soprano II</i> <i>Soprano I</i> <i>Soprano I + Soprano II</i> <i>Soprano I + Soprano II</i> <i>Soprano I</i> <i>Soprano I + Soprano II</i></p>	} con b.c.
<p><i>Rispondi, o popol mio,</i> <i>in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?</i></p>		<p><i>CORO A 5 VV.</i></p>	} no b.c.

Proprio negli ambienti confraternali e laicali fiorentini è documentabile una lunga tradizione legata a questo momento della liturgia del Venerdì Santo. Come ha osservato Lucia Boscolo,³⁵ infatti, moltissime laude in volgare dei secoli XV e XVI di provenienza fiorentina si richiamano o riprendono in maniera diretta il modello degli *Improperia* liturgici.³⁶ Nel brano di nostro interesse, raccogliendo l'idea di una struttura dialogata tra Cristo e il peccatore e di una espressiva logica drammatica, Gagliano fa intonare la prima strofa a due Tenori, la seconda a un solo Soprano,

³⁵ Si veda BOSCOLO 2005, pp. 161-162.

³⁶ Secondo quanto dimostra la studiosa, la lauda sul tema del rimprovero di Cristo in croce, che godette di una grande fortuna in ambito devozionale, è inquadrabile in un filone poetico-musicale compatto che si estende dalla metà del Trecento all'Ottocento. Nell'elenco di 43 testi in volgare da lei redatto, 27 provengono da fonti fiorentine quattro-cinquecentesche in cui figurano, tra gli autori dei testi, Feo Belcari, Lucrezia e Lorenzo de' Medici, o ancora, nel corso del secolo XVI, Serafino Razzi.

quindi la terza a un Tenore, infine la quarta e ultima a due Soprani, secondo una struttura perfettamente speculare; il ritornello al termine di ogni stanza viene invece assegnato a 5 voci (2 Soprani, Alto, Tenore e Basso), senza il supporto del continuo. Nelle due strofe intonate dai due solisti, il primo verso viene eseguito sempre dal secondo cantante (nel registro più grave), quindi il verso successivo è affidato al primo, una terza sopra; i due centrali vengono cantati da entrambi (uno in modo omoritmico, il seguente a canone, sempre una terza sopra); quindi il penultimo è intonato dal secondo solista e il verso conclusivo di nuovo omoritmicamente da entrambi.³⁷ L'alternanza tra scrittura a una o due voci e basso continuo e scrittura polifonica, nonché il fatto che la prima richieda un'abilità tecnica decisamente maggiore rispetto al coro, portano a ipotizzare che questa composizione sia stata pensata per solisti e coro e che il ritornello, breve e di facile memorizzazione, potesse essere affidato anche a un coro di giovani, quali appunto quelli dell'Arcangelo Raffaello. Tale modalità esecutiva è in effetti testimoniata nei *Ricordi* della suddetta Compagnia (conservati manoscritti presso l'Archivio di Stato di Firenze), a proposito di un cantante e suonatore che si esibì spesso all'Arcangelo Raffaello e che fu determinante per lo sviluppo in questo luogo del canto in stile recitativo: Raffaello di Ser Francesco Gucci.³⁸ Tra gli anni '80 del Cinquecento e il primo decennio del Seicento, per importanti occasioni o ricorrenze quali le feste liturgiche di Ognissanti e dell'Immacolata concezione, i riti della Settimana Santa o ancora le visite dei granduchi, Gucci si esibì nei locali della Compagnia da solo (spesso accompagnandosi al buonaccordo) o forse talvolta con Giulio Caccini, coinvolgendo talora direttamente i giovani.³⁹ Come testimoniano alcuni resoconti confraternali, talvolta egli cantava infatti da solista, mentre il coro dei fanciulli interveniva nel ritornello:

La sera si disse l'uffizio intero de morti per l'anime di tutti, et Guardiani correttori et fratelli della casa, si come è usanza fare ogni prima domenica doppo la festività di tutti i Santi, avendo fatto alquanto d'apparato, et dal nostro amorevole fratello Raffaello Gucci fu cantato il Miserere et il Benedictus sur un buonaccordo, et il coro rispondeva, quale dette molto contento ai fratelli et [agli] altri che per loro divozione erano venuti per sentire.⁴⁰

³⁷ Per la trascrizione completa del brano si vedano le pp. 240-243.

³⁸ EISENBICHLER 1998, pp. 239-240.

³⁹ HILL 1979a (ed. it.), pp. 120-122.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 122-123. Il documento è datato 4 novembre 1584.

E ancora, durante l'adorazione della croce del Venerdì Santo del 19 marzo 1585:

Francesco di Bernardo Puccini fece il prego alla [Croce] con gran fervore et divozione, et, mentre s'andava a baciarla, Raffaello Gucci cantava e sonava [sul] suo strumento i soliti versetti.⁴¹

Nonostante che all'altezza temporale in cui Giovanni Battista da Gagliano fu maestro di cappella Gucci fosse già morto da qualche anno, è da ritenere che questa modalità esecutiva fosse divenuta consueta nella confraternita, magari in determinate occasioni e al cospetto di uno o più cantanti di professione; ciò avvalorerebbe l'ipotesi che sia stata questa la prassi prevista anche per l'esecuzione di *Ecco ch'io verso il sangue* e che la destinazione di questa composizione fosse proprio la Compagnia dell'Arcangelo. La stampa risale infatti al 1623, anno in cui Gagliano era in servizio in questo luogo.

Il medesimo testo poetico si legge in una redazione manoscritta conservata tra le carte di Casa Buonarroti a Firenze. Pochi anni prima dell'edizione da parte di Gagliano era già stato musicato e pubblicato da Francesca Caccini nel suo libro di *Musiche*. In questo caso, tuttavia, sembra da escludere che fosse indirizzato a una realtà confraternale, giacché il brano comporta l'esecuzione integrale a opera di un'unica cantante, oltre che notevoli difficoltà esecutive che lasciano supporre che tale pagina musicale venisse intonata da una professionista o da un'allieva della Caccini con spiccate qualità vocali.⁴²

Quanto alla destinazione dei restanti brani spirituali, non è da escludere un loro utilizzo all'interno di altri luoghi religiosi in cui fu attivo Giovanni Battista da Gagliano, oltre all'Arcangelo Raffaello, quali ad esempio il monastero della Crocetta, o ancora la Compagnia di San Benedetto Bianco, della quale fu membro.⁴³ La spiritualità penitente che caratterizzò quest'ultima, dovuta tanto all'originaria derivazione benedettina quanto all'influsso del frate correttore Domenico Gori (come emerge dalle opere a stampa e manoscritte di quest'ultimo), incentrata sul

⁴¹ *Ivi*, p. 123.

⁴² Per un'analisi e una trascrizione parziale del brano musicato dalla Caccini si veda CUSICK 2009, pp. 124-128.

⁴³ Cfr. *Introduzione*, nota n. 35.

sacrificio di Cristo, alla cui somma perfezione i confratelli potevano giungere solo con un lento cammino spirituale caratterizzato da digiuni e penitenze, rende plausibile che le composizioni di Gagliano che hanno come oggetto la morte di Cristo e il *planctus Mariae* fossero state originariamente concepite per questo ambiente. Analogamente alle molte opere artistiche dipinte per i locali di San Benedetto Bianco da grandi artisti del Seicento fiorentino (spesso membri essi stessi del sodalizio) e raffiguranti immagini con cui si ripercorrevano le tappe principali della Passione e si esortavano i confratelli alla mortificazione spirituale e corporale (con ricorrenti soggetti come il Cristo sul Calvario o la Croce), anche le musiche di carattere penitenziale avrebbero potuto avere il fine di suscitare nei confratelli, mediante testi meditativi e linee melodiche dai toni più mesti, i medesimi sentimenti sperimentati da chi fu presente alla Passione, come la Vergine Maria, o ne fu il soggetto, come lo stesso Gesù.⁴⁴

5.4 Per un'analisi delle musiche

Abbiamo osservato come nel libro di Gagliano la maggior parte dei testi intonati sia costituita da canzonette, mentre solo in numero minore sono presenti altri generi come madrigale, sonetto e stanza di canzone. Se per le forme chiuse e per l'unica poesia in terzine di questa raccolta il musicista sceglie un'intonazione di tipo strofico, i restanti testi vengono musicati secondo lo stile *durchkomponiert*: approcci, come si verifica spesso entro questo tipo di repertorio, che convivono dunque senza difficoltà nello stesso libro. Mentre il primo prevede che lo stesso modulo melodico venga applicato a ogni stanza poetica di uguale struttura metrica e ritmica, la modalità *durchkomponiert* si caratterizza, anche in questa stampa, per un'attenzione più meticolosa nei confronti del testo poetico e, in particolare nei

⁴⁴ Un nucleo di opere artistiche, molte delle quali a oggi poco conosciute, provenienti dal patrimonio della Compagnia di San Benedetto Bianco in cui bene emerge la spiritualità penitente della Compagnia, è stato oggetto di una recente mostra a Firenze, presso la Cappella Palatina. Si veda a riguardo il catalogo della mostra *Il rigore e la grazia* 2015, in particolare i saggi di Ludovica Sebregondi, Michel Scipioni, Alessandro Grassi, Giovanni Serafini, Maria Cecilia Fabbri, pp. 27-106. Come è emerso dalla mostra, oltre che con i dipinti presenti, il tema della Passione veniva divulgato mediante piccoli quadri o immagini a stampa (a opera spesso di artisti membri di San Benedetto Bianco) destinati a confratelli amici, per uso privato e domestico, come continui richiami visivi a rivolgere il pensiero al sacrificio di Cristo e alla sua sofferenza compiuta per l'intera umanità.

quattro madrigali presenti, per scelte musicali più ardite. Tuttavia, diversamente da quanto si riscontra in alcune delle restanti 28 stampe esaminate, Gagliano non si avvale con frequenza di artifici armonici prediligendo un linguaggio non sperimentale e una scrittura musicale scevra da bizzarrie cromatiche. A livello di notazione musicale, si osserva inoltre l'assenza di indicazioni relative agli abbellimenti vocali (trilli, ecc.): come è noto, si trattava tuttavia di una prassi esecutiva che non richiedeva necessariamente specifiche annotazioni in sede di stampa, e il cui utilizzo apparteneva al bagaglio di conoscenze e alle capacità dei singoli cantanti.

A prescindere dalla forma poetica intonata, nei brani a una voce e basso continuo il musicista fiorentino dimostra un interesse piuttosto minuzioso nei confronti della prosodia e dell'intelligibilità del testo, comprensibile dal preponderante sillabismo, tipico del *recitar cantando*. Grazie alla tendenza ad adottare nella melodia un movimento per gradi congiunti o una successione di note ribattute il ritmo è infatti spesso vicino a quello del linguaggio parlato. Nei madrigali e nei sonetti Gagliano rispetta in genere gli accenti del verso impiegando una scansione metrica regolare (ovvero il tempo ordinario *c*, che consente più combinazioni), cercando di porre le sillabe toniche in posizione tetica e di far corrispondere a quelle atone valori arsi e più brevi.

Non mancano però le eccezioni: in *Luci, stelle d'amor, chiare e ardenti* (n. 1), ad esempio, l'ultima sillaba (atona) di alcuni endecasillabi viene posta sul tempo forte della misura (Es. 1, in particolare le batt. 4, 6, 9, 11).

Es. 1, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Luci, stelle d'amor, chiare e ardenti*, batt. 1-9

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-9. The vocal line is in the treble clef, and the basso continuo line is in the bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'Lu - ci stel - le d'a-mor chia - re e ar - den - ti Che nel ciel d'un bel vol - to au - - - re splen - de - te E con so-'. Measure numbers 4, 8, and 12 are indicated at the bottom of the score.

I termini che il compositore intende mettere in rilievo sono associati solitamente a una durata musicale più lunga, o a madrigalismi e ornamenti melismatici (note veloci, semicrome o biscrome, congiunte o a poca distanza l'una dall'altra) posti sia all'interno del verso sia, soprattutto, in chiusura di esso (sulla penultima sillaba) (Es. 2).

Es. 2, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Ninfe, prole del ciel, donne e regine*, batt. 59-66

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 59-62) features a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "Se pur ha cor quel - la bel - tà". The second system (measures 63-66) continues the vocal line and basso continuo line. The lyrics are: "tà su - per - - - - ba." The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Nelle canzonette – tanto in quelle dal contenuto profano quanto in quelle di tipo spirituale – il ritmo si fa invece più mosso e l'intonazione mira a rendere l'andamento e la brevità dei versi piuttosto che soffermarsi sul loro contenuto; la misura adottata, inoltre, è in dieci casi di tipo ternario ($\frac{3}{2}$ o $\frac{6}{4}$), per tutta la durata del brano o solo in singole sezioni (nn. 2, 4, 7, 9, 11, 13, 14, 17, 21, 25), avvicinandosi a quella delle forme coreutiche. Anche nel caso delle canzonette lo stile è prevalentemente sillabico: per rispettare l'andamento ritmico e gli accenti forti del verso accade spesso che l'intonazione di quest'ultimo abbia inizio sui tempi deboli della misura (ovvero sul terzo tempo della scansione ternaria e sul secondo o quarto tempo di quella quaternaria) (Es. 3 e Es. 4).

Es. 3, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Gioite, gioite*, batt. 1-13

4
 mil - le tor - men - ti O voi che fe - ri - te Con dar - di pos -
 4
 # #
 9
 sen - ti U - di te i la - men - ti Mi - ra - te la pia - ga Con
 9
 b # # #

Es. 4, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Dormi, dormi, io già non voglio*, batt. 1-5

8
 Dor-mi dor - mi io già non vo - glio Con - tur - bar tuo
 3
 8
 son - no_a - ma - to Sia quel cor pur dis - pie - ta - to Al mio pian - to_a - cer - bo sco -
 3
 #

Da un punto di vista melodico, si tratta di brani dalle linee vocali semplici e cantabili; in quattro casi (nn. 4, 13, 17, 23) le singole strofe vengono separate inoltre da brevi interludi strumentali.

L'unico uso di tempo ternario in una forma poetica diversa dalla canzonetta è quello delle battute 9-13 di *Ninfe, prole del ciel, donne e regine* (n. 5): in corrispondenza del verso n. 3 («che l'argentato piè sciogliendo a' balli») e del riferimento al ballo ivi contenuto, Gagliano sceglie infatti di interrompere l'andamento in **c** e di utilizzare,

richiamandosi al significato del vocabolo intonato (dunque per sole quattro misure), quello in $\frac{3}{2}$ (Es. 5, in particolare le batt. 9-12).

Es. 5, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Ninfe, prole del ciel, donne e regine*, batt. 7-14

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two systems. Each system has three staves: a vocal line (treble clef), a vocal line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The first system covers measures 7-12, and the second system covers measures 11-14. The lyrics are: 'stal - - - - - li Che l'ar - gen - ta - - - to - - - - - li Che l'ar - gen - ta - - - to - - - - - piè scio - glien - do, a' bal - - - li Sco - te - - - te al ver - de piè scio - glien - do, a' bal - - - li Sco - te - - - te al ver - de'.

Anche per il componimento *Che più da me chiedete, occhi crudeli* (n. 8), il musicista opta per un'intonazione di tipo strofico, applicando il medesimo schema ritmico-melodico a ogni terzina; contrariamente a quanto avviene però con le canzonette, ove solo la prima strofa di una poesia si trova sotto la musica, mentre le restanti trovano posto in coda al brano solo in forma di testo, in questo caso tutti i versi vengono collocati in partitura.

Rimanendo ancora nell'ambito dei brani a una voce e continuo, all'interno dell'eloquio musicale i versi non vengono in genere spezzati né inframezzati da pause, diversamente da quanto si riscontra invece nelle musiche di altri compositori fiorentini dell'epoca.⁴⁵ Solo in pochi casi Gagliano interrompe il dettato metrico del testo con brevi pause, per dilatare il testo ed enfatizzarne il contenuto (Es. 6); ciò dà luogo talvolta anche all'eliminazione della sinalefe che si creerebbe tra due termini consecutivi all'interno di uno stesso verso (Es. 7).

⁴⁵ Si pensi a Francesca Caccini e al suo modo di frazionare spesso il verso in piccole unità interrotte da pause.

Es. 6, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Tu languisci e tu mori, o Giesù mio*, batt. 29-43

28
 - - re O spe - me o ca - ro, a - mor - del - l'al - ma mi - a

32
 O Gie-sù o Ma - ri - a O mio be - ne

36
 o mia vi - ta o mio te - so - ro Mi - ra - te io pian - go, an - ch'

40
 io mi - ra - te io mo - - - - ro.

Es. 7, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Dormi, dormi, io già non voglio*, batt. 9-12

9
 ri - re Dor-mi dor - mi e non sen - ti - re e non sen - ti - re.

Dato il prevalere di uno stile sobrio assai affine quello del dettato poetico, Gagliano ripete raramente singole parole del testo o porzioni di verso nei brani a voce sola; ciò si verifica piuttosto nelle pagine a due voci. Diverso il caso dei ritornelli veri e propri, utilizzati tanto nelle canzonette quanto in alcuni madrigali (n. 18, batt. 9-27 e n. 19, batt. 14-28).

Di particolare interesse è la cadenza utilizzata in molti brani a conclusione del verso: come ha messo in evidenza Paolo Fabbri, secondo una prassi inaugurata da Peri e utilizzata poi anche da altri musicisti all'inizio del 1600, Gagliano pone spesso «in levare l'ultima sillaba del verso (atona), facendone al contempo una sfuggente

appoggiatura che risolve nel battere successivo con una minima vocalizzazione»;⁴⁶ pur rappresentando un'«infrazione» rispetto al regolare trattamento degli accenti, ciò permette, ritardando l'arrivo della cadenza, di conferire al discorso un diverso andamento in sede conclusiva (Es. 8, in particolare le batt. 55-56).

Es. 8, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Luci, stelle d'amor chiare e ardenti*, batt. 52-56.

Quanto all'uso di cromatismi e dissonanze, ciò si riscontra in particolare nei quattro madrigali spirituali: *Ecco che pur s'arriva* (n. 18, per due Tenori e continuo); *È morto il tuo Signore* (n. 19, per Soprano e continuo); *Care amoroze piaghe* (n. 20, per due Tenori e continuo); *Tu languisci e tu mori, o Giesù mio* (n. 22, per Soprano e continuo). Si tratta infatti di testi in cui si evocano temi quali il dolore e la morte, umana e di Cristo, e in cui trovano posto alcuni stilemi tipici del lamento in musica, come l'impiego di intervalli di sesta minore per esprimere il tormento e l'afflizione descritte dai versi⁴⁷ (Es. 9).

Es. 9, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Tu languisci e tu mori, o Giesù mio*, batt. 20-23

Anche il cromatismo viene utilizzato a scopo espressivo, come dimostrano i seguenti passi (Es. 10 e Es. 11).

⁴⁶ FABBRI 2007, pp. 12-14.

⁴⁷ Sul lamento in musica a inizio Seicento cfr. CARACI VELA 1993.

Es. 10, G. B. DA GAGLIANO (1623), *È morto il tuo Signore*, batt. 1-14

È mor - to il tuo Si - gno - re A - mi -
 ma scon - so - la - ta Vè - sti - ti di do - lo - re Qual me -
 - sta tor - to - rel - - la ab - ban - do - na - ta E con pie - to - sa

Es. 11, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Tu languisci e tu mori, o Giesù mio*, batt. 1-7

Tu lan - gui - - sci e tu mo - ri o _____
 - Gie - sù mi - o E tu Ma - dre do - glio - sa Ve - do - va d'o - gni

I cinque brani a due voci (nn. 5, 9, 18, 20, 25) presentano, sotto il profilo dell'andamento ritmico e della suddivisione del testo tra le voci, molteplici soluzioni. In alcuni di questi, come nel sonetto *Ninfe, prole del ciel, donne e regine* (n. 5) o nella canzonetta *Se tu sei bella* (n. 9), a sezioni in cui le due voci di Soprano procedono in modo omoritmico, a distanza di una terza minore, o in cui il testo viene cantato da una sola voce (come avviene in *Ninfe, prole del ciel*, batt. 29-37, in corrispondenza dei vv. 7-8), si alternano misure in cui il verso viene intonato inizialmente da una sola

voce ma subito ripreso dall'altra: nella maggior parte dei casi quest'ultima lo intona a una distanza di terza minore o di quarta giusta (superiore o inferiore) rispetto alla prima (Es. 12), altre volte si tratta invece di un vero e proprio canone (Es. 13)

Es. 12, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Se tu sei bella*, batt. 1-3

Se tu sei bel - la Più d'A - ma - ril - li -
 Se tu sei bel - la Più d'A - ma - ril - li -

Es. 13, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Ninfe, prole del ciel, donne e regine*, batt. 43-46

lor ba - gnan - - - - do l'er - ba
 ba - gnan - - - - do l'er - ba

Gagliano fa però sempre in modo, in questi come in altri brani a due voci, che la parte finale del verso venga eseguita omoritmicamente dalle due cantanti: seguendo quanto tipico del nuovo stile, ciò permette che, anche in quei brevi passaggi in cui la ripetizione di porzioni di verso o l'entrata sfalsata delle due voci rendono il dettato poetico meno comprensibile alle orecchie dell'ascoltatore, non venga del tutto a mancare l'intelligibilità del testo.

Non sono assenti anche in queste pagine veri e propri madrigalismi: nel madrigale *Ecco che pur s'arriva* (n. 18), dopo una sezione in cui il testo viene cantato da una sola voce o da entrambe in modo sillabico e omoritmico (batt. 17-28), in corrispondenza dell'ultimo endecasillabo, «precipitoso cade, e senza aita», i due Tenori procedono intonando il verso in maniera sfalsata e 'precipitando' velocemente, mediante crome e biscrome in ritmo puntato, per grado congiunto discendente, per due volte consecutive (Es. 14).

Es. 14, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Ecco che pur s'arriva*, batt. 29-37

29
 ci - pi-to - so ca - de e sen-za_a - i - - ta_ ove è pe -
 Pre - ci - pi-to - so ca-de_e sen-za_a - i - ta
 29

33
 - na in-fi - ni - ta Pre - ci - pi - to - so ca - de_e sen-za_a - i - ta.
 Pre - ci - pi - to - so ca - de e sen - za_a - i - ta.
 33

Relativamente al basso continuo, nei 25 brani in cui viene utilizzato questo è caratterizzato in genere da poche note legate e da figurazioni di minime e semiminime; non mancano esempi di andamento più mosso (come nei brani nn. 8, 11, 23), in cui il basso si articola in una serie consecutiva di crome che procedono per grado congiunto (nei tempi ordinari in c) o in semiminime (nei tempi in proporzione) (Es.15).

Es. 15, G. B. DA GAGLIANO (1623), *Nato è il Re d'eterna pace*, batt. 7-12

7
 mu - ra Di vi - vis - si - ma ca - pan - na Su nel ciel____
 4 # # 4 # #

10
 "O - sa - na O - san - na!" Can - ton gl'an - gio - li be - a - ti
 10

Il musicista non si serve in questa sede di bassi ostinati; da un punto di vista armonico non sono inoltre presenti progressioni inusuali né artificiose dissonanze tra voce e continuo.

In coda al libro trovano posto i tre brani più complessi della raccolta (nn. 24, 25, 26), complessità che non riguarda tanto specifiche scelte musicali quanto l'aspetto più propriamente formale. Al già analizzato *Ecco ch'io verso il sangue* (n. 24) segue *O notte amata* (n. 25), la sola canzonetta intonata secondo un principio non esclusivamente strofico il cui testo viene tratto, come già osservato, dal *Gran Natale di Christo* di Cicognini. È scritta per due voci, Alto e Tenore (con ogni probabilità i due pastori che cantano questo testo nel dramma sacro di cui sopra) su sostegno del continuo. Ai primi quattro versi, affidati a entrambe le voci, seguono quattro misure esclusivamente strumentali (batt. 9-12). I vv. 5-8 vengono invece suddivisi tra le due voci: i primi due al Tenore, i successivi all'Alto; i vv. 9-10, che concludono la prima strofa, sono affidati nuovamente alle due voci. Dopo un nuovo intervento strumentale ha inizio la seconda stanza, affidata, in corrispondenza dei vv. 11-18, su una diversa linea melodica, alla sola voce di Alto; come nella strofa precedente, ai primi quattro versi segue il medesimo interludio delle misure 9-12. I vv. 19-20 vengono cantati dalle due voci sullo stesso modulo musicale dei vv. 8-10: il ritorno di una melodia si accompagna quindi al ripresentarsi di un medesimo testo;⁴⁸ segue, infine, l'intervento strumentale già udito al termine della prima strofa. La canzonetta ha un andamento in $\frac{3}{2}$: soltanto in corrispondenza dei vv. 9-10 e 19-20 Gagliano opta per il tempo \mathbf{c} , determinando un cambio di passo molto ben percettibile (Es. 16).

⁴⁸ Come abbiamo osservato nel paragrafo 5.3, infatti, i vv. 10 e 20 sono identici.

Es. 16, G. B. DA GAGLIANO (1623), *O notte amata*, batt. 13-26

13

8

Dal ciel su - per - no Spie -

Il Fi - glio, e - ter - no Na - sce mor - ta - le

18

8

gan - do l'a - le L'an - ti - ca pia - ga, o - mai di - vien sa - na - bi - le O

L'an - ti - ca pia - ga, o - mai di - vien sa - na - bil - le

23

8

not - te lu - mi - no - sa o not - te lu - mi - no - - - sa, e am - mi - ra - bi - le.

O not - te lu - mi - no - sa o not - te lu - mi - no - sa, e am - mi - ra - bi - le.

Il fatto che il compositore scelga questa diversa e singolare modalità di intonazione per una canzonetta non è dovuto a ragioni interne al testo; si può forse ipotizzare che tanto la sua brevità (due sole strofe, e non tre o più come avviene in tutte le altre canzonette del libro) quanto la sua destinazione scenica abbiano indotto il compositore a rinunciare a una piana stroficità e a cercare piuttosto una veste musicale più articolata e interessante. Questo tipo di soluzione permette infatti di porre maggiormente in risalto il testo (in cui i due pastori, «cercando del Presepio», cantano rivolgendosi alla notte in cui è nato il Salvatore) e di enfatizzarne il contenuto, rendendolo più denso e incisivo rispetto a quanto non sarebbe avvenuto utilizzando il mero principio strofico. Gagliano sceglie infine di inserire un brano a 5 voci senza basso continuo (*Gioite, o selve, o colli*, n. 26) a conclusione del libro: un esempio di scrittura polifonica che alterna sezioni omoritmiche a misure in cui il testo, sebbene suddiviso o ripetuto tra le diverse voci, risulta comunque

comprensibile nel suo complesso e non viene sottoposto a significative disgregazioni.

La ricca vicenda biografica di Gagliano e la varietà di soluzioni musicali prospettata da questo libro portano a supporre che in esso, che vide le stampe solo nel 1623, siano confluiti, come accadeva spesso all'epoca, brani scritti in epoche precedenti e già eseguiti. Nonostante si tratti del solo volume di musiche a una o più voci e basso continuo nella produzione di un musicista che, sulla scia del più noto fratello Marco, fu attivo soprattutto nelle principali sedi della vita religiosa fiorentina e si dedicò prevalentemente alla produzione di musica sacra, la stampa del 1623 mostra come, in linea con le tendenze musicali del tempo, Giovanni Battista da Gagliano seppe conciliare la conservazione di una prassi compositiva polifonica legata alla sua attività di maestro di cappella prima presso l'Arcangelo Raffaello, quindi in San Lorenzo, con le esigenze stilistiche suggerite dall'affermazione del nuovo stile recitativo, sia in ambito cameristico sia in quello drammatico. Le sue *Varie Musiche* ben esemplificano inoltre la *varietas* contenutistica di molti dei libri di questo tipo di questi anni: dalla presenza di diversi generi poetici intonati (madrigali, canzonette, sonetti, stanze di canzone), con sperimentazioni metriche e ritmiche applicate nella forma maggioritaria della canzonetta 'alla Chiabrera', a intonazioni tanto di tipo *durchkomponiert* quanto strofiche, a brani a una e due voci con continuo che non escludono, talvolta, la presenza di un breve intervento polifonico, e ancora a testi dai contenuti profani che convivono a fianco di un discreto numero di poesie spirituali, alcune delle quali provenienti dal contesto drammaturgico di ambito spirituale, in cui Gagliano fu impegnato attivamente come musicista.⁴⁹ Composizioni destinate quindi ad ambienti e a occasioni diverse, talvolta addirittura traslate da un contesto a un altro. Forse solo un piccolo assaggio di un genere, quello del nuovo canto a una o più voci e basso continuo, al suo interno assai ricco e variegato, che vale la pena di essere ancora indagato, trascritto e soprattutto eseguito, perché possa rivivere ed essere valorizzato nella sua varietà e complessità.

⁴⁹ Scrisse infatti le musiche per quattro drammi di argomento sacro, le cui musiche sono andate perdute; si conservano solo i libretti, editi a Firenze: *La benedizione di Iacob* (G. M. Checchi, 1622); *Il gran Natale di Christo* (J. Cicognini, 1622); *La celeste guida* (J. Cicognini, 1624); *Il Martirio di Sant'Agata* (J. Cicognini, 1624).

PARTE TERZA

Testi, documenti, strumenti

I. TESTI

Edizione delle
Varie Musiche di Gioambattista da Gagliano.
Libro primo (1623)

I.1 Fonti

Stampato a Venezia da Alessandro Vincenti nel 1623, il primo e unico libro a stampa a una e due voci e basso continuo di Giovanni Battista da Gagliano, *Varie musiche di Gioambattista da Gagliano. Libro primo. Novamente composto, et dato in luce. Con privilegio*, reca una dedica a Baccio da Sommaia datata Firenze, 1 giugno 1623.

Si tratta di un volume in 4°, costituito da 38 pagine. Altri esemplari della medesima edizione si trovano presso la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles, la Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw (Breslau) e nella Newberry Library di Chicago. Non risultano, al momento, testimonianze in forma manoscritta. Per l'edizione dei testi poetici e delle musiche abbiamo utilizzato l'esemplare conservato a Firenze presso la Biblioteca Nazionale Centrale (RISM A/I G 100) con segnatura Mus. Ant. 9. Per i criteri di edizione si rimanda alle note specifiche.

I.2 I testi poetici

A. Note al testo

Anche la presente edizione dei testi poetici si basa sulla fonte musicale a stampa delle *Varie musiche* di Giovanni Battista da Gagliano del 1623. Mentre il testo dei brani con intonazioni di tipo *durchkomponiert* si trova sotto le note musicali, nelle composizioni strofiche soltanto la prima strofa viene collocata sotto di queste: le restanti stanze vengono inserite a parte, in coda allo spartito, come semplice testo. A eventuali altri fonti letterarie si è fatto ricorso per collazioni e confronti e, in pochi casi, per emendare il testo. La fonte si presenta infatti sostanzialmente corretta e non sono stati necessari molti interventi.

Per quanto concerne le attribuzioni, il nome del poeta non viene mai indicato nella stampa. È stato possibile risalire all'autore di soli 5 brani: *È morto il tuo Signore* e *Care amorse piaghe* (nn. 19 e 20) appartengono rispettivamente ai poeti e religiosi Pietro Petracchi e Giuseppe Policreti, e vengono incluse nella raccolta a stampa *Le Muse sacre* (1608) curata dallo stesso Petracchi. Alcune canzonette intrattengono invece rapporti col mondo scenico-teatrale di argomento spirituale: *Gioite, gioite* (n. 4) e *Non sdegnar tra i nostri balli* (n. 11) hanno un legame con una delle sezioni musicali del dramma di Jacopo Cicognini *Il Martirio di Sant'Agata* del 1622 (il cui libretto fu edito nel 1624), la mascherata conclusiva del I atto; mentre per *Gioite, gioite* si tratta di una riscrittura, che dunque non permette di attribuire con certezza i versi a Cicognini, il testo di *Non sdegnar tra i nostri balli* non presenta modifiche, se non nell'ordine delle strofe e in un solo verso, da quello presente nel *Martirio*. *O notte amata* (n. 25) viene tratta invece da un'altra *pièce* di Cicognini, *Il gran Natale di Christo Salvator Nostro*: allestita per la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello nel 1622, il libretto si conserva in due diverse copie manoscritte e venne dato alle stampe nel 1625.¹ Infine, in base a un manoscritto rinvenuto a Firenze presso Casa Buonarroti, l'autore di *Ecco ch'io verso il sangue* (n. 24) si identificherebbe con molta probabilità con Michelangelo Buonarroti il Giovane.² Nei restanti 21 casi si tratta per adesso di

¹ Su questi brani si veda quanto già argomentato in maniera più approfondita nel cap. 4, § 4.4.

² Cfr. CUSICK 2009, p. 96.

testi adespoti, sebbene da un breve passo della lettera dedicatoria sembri evidente che lo stesso Baccio da Sommaia debba identificarsi anche come l'autore di molti dei versi intonati da Gagliano.³

Per le attribuzioni ci siamo basati sui seguenti repertori ed edizioni:

- *BibIt, Biblioteca Italiana* (<<http://www.bibliotecaitaliana.it/>>).
- *IUPI, Incipitario unificato della poesia italiana* (1988), a cura di Marco Santagata, Panini, Modena.
- *LIO-ITS. Repertorio della lirica italiana delle Origini. Incipitario dei testi a stampa (secoli XIII-XVI) su CD-ROM* (2005), a cura di Lino Leonardi e Giuseppe Marrani, Edizioni del Galluzzo Firenze.
- *RePIM. «Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700»*, base dati a cura di Angelo Pompilio, consultabile presso l'Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo (v. anche <http://repim.muspe.unibo.it/>).

Si fornisce di seguito l'elenco delle fonti letterarie antiche ordinato alfabeticamente secondo le sigle utilizzate:

- CIC 1624 = CICOGNINI, Jacopo (1624), *Il Martirio di S.^a Agata rappresentazione del Dot. Iacopo Cicognini Accademico Inconstante. Dedicata all.^{mo} Sig.^r Cav.^{re} Andrea Cioli Segretario di Stato del Serenissimo Gran Duca di Toscana, et Gran Cancelliero dell'Illustrissima, et Sacra Religione di S. Stefano*, Giunti, Firenze.
- CIC 1625 = CICOGNINI, Jacopo (1625), *Il Gran Natale di Christo Salvator nostro. Dedicato al Ser.^{mo} Ladislao Principe di Pollonia, e Svezia. Del Dottor Iacopo Cicognini. Accademico Incostante*, Giunti, Firenze.
- PETR 1608 = *Le Muse sacre, Scelta di Rime spirituali, de' più Eccellenti Autori d'Italia, del sig. Pietro Petracci. All'Illustriss. Sig. Marino Battitore Conte Palatino, et c. Dedicate* (1608), Evangelista Deuchino e Giovanni Battista Pulciano, Venezia.
- ROM 1618 = ROMANO, Remigio (1618), *Prima raccolta di bellissime canzonette musicali, e moderne, Di Aurtori gravissimi nella Poesia, et nella Musica. Per il Sig.*

³ «Riconoscerà V. S. in questo mio Libro molti ingegnosi frutti della sua nobilissima Musa, che sono anima delle mie note», scrive infatti il compositore fiorentino.

Remigio Romano. *All. Sig. Francesco Duodo, fil dell'Ill. Sig. Alwise*, Angelo Salvadori, Vicenza.

In sette casi ci troviamo di fronte a testi già intonati in stampe precedenti a quella di Gagliano: *Tempo ben fu* (n. 2) da Remigio Romano (1618);⁴ *Gioite, gioite* (n. 4) da Giovanni Girolamo Kapsberger (1616),⁵ da autore anonimo (1620),⁶ Luca Marenzio (1622),⁷ Eleuterio Guazzi (1622);⁸ *All'ombra de gl'allori* (n. 10) da Carlo Gesualdo (postuma, 1618, da Pomponio Nenna);⁹ *Filli, ascoltami* (n. 13) da Andrea Falconieri (1619);¹⁰ *Ab, ladra d'amore* (n. 14) da Flaminio Corradi (1616),¹¹ Remigio Romano (1618) e Domenico Manzolo (1623);¹² *Cruda, pur mi lasciasti* (n. 16) da Nicolò Borboni (1618);¹³ *Ecco ch'io verso il sangue* (n. 24) da Francesca Caccini (1618).¹⁴ Eccetto il caso di Borboni, la cui stampa contenente *Cruda, pur mi lasciasti* è conservata soltanto presso la British Library di Londra, abbiamo verificato che, per quanto riguarda tutte le altre intonazioni, i testi musicati da Gagliano non presentano alcuna differenza né nel testo né nel numero di stanze rispetto a quelli presenti nelle stampe antecedenti a questa.

B. Criteri di edizione

Il nome del poeta è stato posto, quando noto, prima del testo di ciascun componimento, tra parentesi quadre. In calce al testo compaiono le indicazioni del

⁴ Questa informazione non è presente nel RePIM.

⁵ *Libro secondo di Villanelle*, Giovanni Battista Robletti, Roma, 1616.

⁶ *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola. Libro Secondo. Poste in musica da diversi, e raccolte da Giovanni Stefani con le lettere dell'alfabeto per la chitarra alla spagnola*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1620.

⁷ *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola poste in musica da diversi, e raccolte da Giovanni Stefani con le lettere dell'alfabeto per la chitarra alla spagnola. Libro secondo*, Alessandro Vincenti, 1622.

⁸ *Spiritosi affetti a una e due voci. Cioè Arie madrigali et Romanesca da cantarsi in Tiorba in Cimbalo et Chitariglia et altri stromenti con l'alfabeto per la Chitarra spagnola. Libro primo*, Marca tipografica del Gardano, Venezia, 1622.

⁹ Pomponio Nenna, *Ottavo libro de' madrigali*, Giovanni Battista Robletti, 1618.

¹⁰ *Musiche a una, due, e tre voci libro sexto, con l'alfabeto della chitarra spagnola*, Bartolomeo Magni, Venezia, 1619.

¹¹ *Le Stravaganze d'amore di Flaminio Corradi da Fermo a una, due, et tre voci. Con la intavolatura del chitarrone et della chitarra alla spagnola, et con il basso continuo da sonare nel clavicembalo, et altri istromenti simili. Novamente composte, et date in luce*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1616.

¹² *Canzonette a una e due voci, con alcune spirituali, da cantarsi nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti, con l'alfabeto per la chitarra alla spagnola, novamente composte e date in luce*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1623.

¹³ *Musicali concetti a una, e due voci. Libro primo*, Borboni, Roma, 1618.

¹⁴ CACCINI 1618.

genere e dello schema metrico-rimico. A questo proposito si sono utilizzati i seguenti criteri:

- Per i sonetti, i madrigali e i testi composti da versi di metro diverso, la lettera maiuscola indica sempre l'endecasillabo e la minuscola il settenario, mentre per gli altri tipi di metro si sono utilizzate le lettere minuscole seguite, in pedice, dalla quantità delle sillabe del verso piano (es.: a₅ per il quinario piano, a₈ per l'ottonario piano, ecc.). I versi a terminazione sdrucchiola e tronca sono indicati rispettivamente da una «s» e una «t» aggiunta in pedice (es. A_t, b_{8s}, ecc.). In caso di ricorrenza di una medesima rima, di una parola-rima o di un intero verso in sedi determinate di tutte le strofe del testo è stata usata la lettera x. L'unico caso di *scriptio plena* (il v. 14 del sonetto *Luci, stelle d'amor chiare e ardenti*, n. 1) è stato segnalato con un punto sottoscritto alla vocale che necessiterebbe di elisione («ch'in mezzo al giel, ardend_o, io mi consumi»); tale ipermetria, ottenuta con il reintegro della vocale, è in effetti così intonata in musica.
- Per i componimenti isometrici, la quantità del verso viene invece esplicitata una volta per tutte (es. 'canzonetta di ottonari') e le lettere minuscole restituiscono lo schema metrico relativamente a quel tipo di verso.
- Nei testi polistrofici in cui non si riscontrano legami rimici significativi tra le diverse strofe viene fornito lo schema della prima, seguito dall'indicazione del numero di strofe complessivo (es. 'canzonetta di ottonari: abbcaddc per 4').

L'apparato critico è suddiviso in due fasce:

- nella prima si situano, dopo l'indicazione del verso, in corsivo, tutte le lezioni emendate. Nel solo brano *Ninfe, prole del ciel, donne e regine* (n. 5) si fa uso della dicitura (1°) per indicare le divergenze di lezione di un termine intonato dalla prima voce.
- nella seconda si dà conto, ove presenti, delle varianti recate dalla fonte letteraria rispetto alla lezione testimoniata dalla stampa musicale; dopo l'indicazione del verso si registrano, in corsivo, tali divergenze, seguite dalla sigla relativa alla fonte letteraria e alla pagina di riferimento. Si fa uso del segno

] per dar conto della divergenza tra il nostro testo e quello delle uniche due fonti letterarie presa in esame.

Non si sono riscontrate disomogenietà nel testo quando questo viene intonato da due o più voci, se non in un singolo caso.¹⁵

Per la trascrizione dei testi poetici si sono adottati i seguenti criteri:

- Si distingue, nei diversi casi in cui questo avviene, *u* da *v*.
- Si sopprime la *b* etimologica e pseudoetimologica, usata con molta frequenza.
- Si rende *ij* con *ii*.
- Si utilizza un'unica forma per la *s* minuscola, eliminando la *ſ*.
- Si rende la grafia *ti* affricativa con *zi*.
- Si adegua all'uso moderno l'impiego delle lettere maiuscole e minuscole. Non si mantiene, in particolare, il sistematico ricorso alle maiuscole che nelle stampe musicali segnala, sia sotto le note sia nelle strofe di solo testo poste in coda al brano, l'inizio del verso. Esse sono state invece conservate, o introdotte, per le personificazioni o i nomi di divinità (*Amore, Febo*).
- Si inseriscono gli accenti secondo l'uso moderno, presenti invece in modo discontinuo e apparentemente asistemático nella stampa originale.
- Si introducono, dove necessario, alcuni accenti fonetici (*sète*).
- Si trascrive *che* con *ché* in caso di forma sintetica di congiunzione causale, *si* con *sì* per *così*.
- Si normalizza l'uso dell'apostrofo. Si inseriscono gli apostrofi per le elisioni plurali.
- Si ammodernizza la punteggiatura intervenendo, sia pur parcamente, con un criterio logico-sintattico.
- Si inseriscono le virgolette alte (“ ”) per distinguere il discorso diretto.
- Si riducono all'uso moderno le grafie relative alle interiezioni (*oh, ahimè, ohimè*).

¹⁵ Una diversa lezione di un sostantivo (di cui una evidentemente errata) nel brano a due voci *Ninfe, prole del ciel, donne e regine* (n. 5, v. 11).

- Si sciolgono le forme tachigrafiche, il *titulus* sopra vocale e il latinismo grafico *et*.
- Si rendono *et* ed *et* con *e* davanti a parola che inizia per consonante o per vocale diversa da *e*, con *ed* davanti a parola che inizia per *e*.
- Si lasciano disgiunte le forme analitiche *a i, ben ch', de gl', de l', su l'*, alcune delle quali presenti accanto alle omologhe forme sintetiche delle preposizioni *dell'* e *sul*. Non si interviene neppure su *a dio, a pena, a pieno, e pur, già mai, in fra, o pur, or mai, qua giù, se pur*. Si trascrive invece in forma analitica l'originale *ogn'altra* (n. 9, v. 11) e in forma sintetica gli originali *in tanto* (n. 6, v. 16) e *in frangibile* (n. 13, v. 17). Si mantengono gli apostrofi in corpo di parola (*all'or, ogn'or*).
- Si sono conservate le forme scempie e geminate, perfettamente attestate, di *fiso* (n. 10, vv. 9 e 12) e di *rivididi* (n. 10, v. 5).
- Il verbo *cresse* (n. 16, v. 19) e il sostantivo *bassezze* (n. 23, v. 11), da noi emendati rispettivamente in *cresce* e in *bassezze*, sono venetismi legati presumibilmente alla sede editoriale della stampa.

C. Edizione dei testi

[1]

Luci, stelle d'amor chiare e ardenti,
che nel ciel d'un bel volto aure splendete
e con soavi influssi altrui porgete
pace e conforto, a me guerra e tormenti,

come a morte fia giunto e come spenti 5
fian questi occhi dogliosi, e che n'avrete?
Morrà colui, morrà, che l'empia séte
più v'accende col pianto e coi lamenti.

Dolce e caro idolatra, amati Numi, 10
fui pur gran tempo e pur gradito anch'io,
e l'alma e 'l cor per vittima v'offersi;

ebbi pur sempre i miei desiri immersi
nel vostro foco e or convien, oh Dio,
ch'in mezzo al giel, ardendo, io mi consumi.

Sonetto: ABBA ABBA CDE EDC

[2]

Tempo ben fu,
donna, ch'amai,
e adorai,
la tua beltà. 5
Ora non più
per te tormento
nell'alma sento,
qual solea già.

Regnar non può
mai doppio Amore 10
in un sol core
ch'incenerì.
Io ben il so
ché tra i martiri,
e tra i sospiri, 15
via sen fuggì.

Né già mai più
l'ali dispiega,
ben ch'io lo prega
che torni a me. 20
E ben sai tu
ché signoria,
non tirannia,
vuol la mia fé.

Scocchi, se sa, 25
lo strale aurato,
ch'il sen piagato
non sentirò.
E più potrà
oggi lo sdegno, 30
dentro al suo regno,
ch'Amor non può.

Canzonetta di quadrisillabi: a,bbc₁a₂ddc₁ per 4
v. 19 *la*

[3]

Lampi amorosi,
perché sdegnosi,
girat' il guardo,
ond'io tutt' ardo?
Deh, rivolgete 5
le luci liete,
o cara vita,
soccorso, aita!

Quando vi miro,
d'amor sospiro; 10
sì belle sète,
che m'uccidete;
ma nel tormento
sento contento,
tanto v'adoro, 15
o mio tesoro.

O luci amate,
che saettate,
me, vero amante,
fido e costante; 20
deh, vi mostrate
un dì al cor grate,
che diede amore,
sì, sì, il mio core.

Abbino fine, 25
tante rapine,
non folgorate,
né il cor piagate,
ché gioirete
quando vedrete 30
mia salma unita
con voi, mia vita.

Canzonetta di quinari: aabbccdd per 4

[4]

Gioite, gioite
di mille tormenti,
o voi, che ferite
con dardi possenti.
Udite i lamenti, 5
mirate la piaga
con fronte serena,
se l'alta mia pena
cotanto v'appaga.

Ridete, ridete, 10
pupille vitali,
mirat'e credete
mie pene mortali.
Per tanti miei mali,
s'accresca il contento 15
nel vostro sereno,
se preme il mio seno
soverchio tormento.

Godete, godete
dell'empia mia sorte, 20
se l'ora scorgete
vicina di morte.
Fallaci mie scorte
pur liete vi miro, 25
né spera il desio,
su l'ultimo a Dio,
un breve sospiro.

Scherzate, scherzate,
per somma dolcezza,
negate pietate, 30
crescete fierezza.
Da cruda bellezza
l'afflitta mia vita,
per lieve mercede,
un sguardo sol chiede 35
per ultima aita.

Canzonetta di senari: ababbcdde per 4
v. 23 *mia*

[5]

Ninfe, prole del ciel, donne e regine
di questi freschi e limpidi cristalli,
che l'argentato piè sciogliendo a' balli,
scotete al verde suol l'umide brine,

deh, s'all'orecchie mai caste e divine 5
fur della cetra mia dolci i metalli,
qual or cantai per le fiorite valli
lo splendor de' begl'occhi e l'aureo crine,

se dolci i pianti fur, dolci i sospiri,
mentre del mio dolor bagnando l'erba 10
secretarie vi fei d'aspri martiri,

ditelo voi della mia pena acerba,
ma con tanta pietà che ne sospiri,
se pur ha cor, quella beltà superba.

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD
v. 11 *secretarie* (1°)

[6]

Pupille arciere,
pupille nere,
regio albergo d'Amore,
voi quelle sète, 5
che trafiggete,
che saettate il core.

Ma se pietose,
stelle amorose,
occhio fedel vi mira,
non più s'accora, 10
né s'addolora,
chi per amor sospira.

Io per voi sento
grave tormento,
crudelissimi lumi, 15
pur v'amo e intanto,
d'amaro pianto,
verso fontane, e fiumi.

O luci amate,
luci beate, 20
chieggio mercede anch'io,
datemi aita,
datemi vita,
non più tormenti, oh Dio.

Canzonetta: a5a5b7c5c5b7 per 4

[7]

Io mi credeva, misero,
io mi credeva, ohimè,
che quelle fiamme ch'il mio cor divisero
fossero spente in me.
Ma così forte il lor incendio affliggemi, 5
che 'l cor trafiggemi.

Ahi, ch'a pena miratele
antico ardor fiori,
e nel sembante del mio sol giratele,
tal gioia ne sentii, 10
ch'a stilla a stilla io mi sentia distruggere,
e l'alma fuggere.

Ahi, ch'io volli fuggirmene,
e richiamato io fu',
e mentre l'ali io distendea per girmene, 15
"E dove n'andrai tu?",
mi disse lei, che del mio duol consolasi,
"da me non volasi.

S'io non son bella, fuggimi,
ma s'io son bella, no". 20
Crudel, s'amor non senti, ahi, ché distruggermi?
Sì dolce replicò,
ch'io restai vinto in ver di lei rivoltomi,
ne' lacci involtomi.

Così preso, fuggendola, 25
se la mia donna m'ha,
e notte e giorno il mio desir seguendola,
ohimè, come starà?
Ahi, ch'uno antico ardor ben può confondersi,
ma non ascondersi. 30

Canzonetta: a7sb7A5bC5c5s per 5
v. 7 *miratelle*

[8]

Che più da me chiedete, occhi crudeli?
Io son preso e ferito, e quasi estinto.
Ah, che più saettar un ch'è già vinto?

Ben'è dover che su 'l spirar de l'alma,
mi lasciate cantar mia dura sorte, 5
come cigno suol far vicino a morte.

Quando il guardo fermai nel vostro volto,
voi spiraste pietà, luci serene,
or fiamme e dardi, onde morir conviene.

Quest'è dunque la fé, quest'è l'aita, 10
e 'l premio è questo d'un sì caro ardore:
dar vita a gli occhi e donar morte al core?

Se rideste al mio mal, luci spietate,
or che manca lo spirto e mi scoloro,
raddoppiate il bel guardo, ecco, io mi moro. 15

Terzine: ABB

[9]

Se tu sei bella
più d'Amarillide,
non sia rubella
d'Amor, mia Fillide,
pietad'ei brama, 5
ama chi t'ama!

Ama quel core
che sol onorati
d'ogni altro amore
e sol adorati, 10
ch'ogn'altra sprezza
vaga bellezza.

Sospir disciolse
dal seno amabile,
di me sì dolse 15
beltà mirabile,
che ne languiva
per questa riva.

E io, crudele,
al pianto nobile 20
della fedele,
fermo e immobile
a sì gran doglia,
non cangiai voglia.

Canzonetta: a₅b₅a₅b₆c₅c₅ per 4

[10]

All'ombra de gl'allori
viddi mesta seder la mia Licori,
quando gridai: "Non suole
seder all'ombra il sole".

Io la rividdi poi 5
pianto amaro versar da gl'occhi suoi,
quand'io gridai: "Non suole
pioggia cader dal sole".

All'or gli fiso il volto
tutto nel vagheggiar l'occhio raccolto, 10
quand'io gridai: "Non suole
fiso mirarsi il sole".

All'or nel dolce aspetto
sentomi freddo il cor, gelarsi il petto,
quand'io gridai: "Non suole 15
alcun gelarsi al sole".

Canzonetta: aAxx bBxx cCxx dDxx

[11]

[JACOPO CICOGNINI]

Non sdegnar tra i nostri balli
di formar soavi rote,
e tua bocca di coralli
facci udir tue dolci note.

Amorosa giovinetta, 5
non sdegnar d'amor il foco,
nostra schiera oggi t'alletta
alli scherzi, al canto, al gioco.

Nel bel volto che natura
di sua mano in ciel compose, 10
fa' mirar tra neve pura,
fiammeggiar tue vive rose.

Canzonetta di ottonari: abab per 3

v. 5 *Amorosa giovinetta*] *Volgi il guardo, o giovinetta* CIC
1624, p. 29.

[12]

Voi ch'in seno amor provate,
deh, le mie gran pene udite,
deh, sentite,
alme troppo innamorate:
al mio grave aspro penare 5
a soffrir ciascun impare.

Il mio bene, idol d'amore,
pari ardor sente nel petto,
pari affetto,
d'ambe l'alma stringe il core. 10
Son dell'alme, son de' cori,
pari voglie e pari ardori.

In quel bacio, Amor severo
termin pone al mio gioire.
Ahi, martiri, 15
ahi, d'Amor crudele impero!
Crudo Amore, a tanta fede
sol un bacio è la mercede.

Nel mio sole acceso il guardo
volgo in giro sospirando. 20
Vezzeggiando
scopro il foco, ond'io tutt'ardo.
Al mio foco, ei, ch'è pietoso,
con un bacio dà riposo.

Tiranneggia pur se sai, 25
nel mio seno il core e l'alma.
Sia tua palma,
trionfar sol de' miei guai.
Ho ben seno, ho petto, ho core,
da soffrir ingiusto amore. 30

Canzonetta: a₈b₈c₄a₈d₈d₈ per 5

[13]

Filli ascoltami,
gl'occhi voltami,
per pietà,
ch'il mio piangere
potria frangere 5
crudeltà.

Sempre fuggimi,
e distruggimi,
tuo sarò.
L'alma involami, 10
né consolami,
t'amerò.

Immutabile,
saldo e stabile,
fermo il piè. 15
Invincibile,
infrangibile,
è mia fé.

Alma ignobile,
sia pur mobile 20
d'aura più.
Ardentissimo,
cor saldissimo,
sarai tu.

Piombo frigido, 25
dardo rigido,
te ferì.
Mio fu d'auro,
e tesoro
ch'arrichì. 30

E per povero,
mai ricovero
troverò.
Così stabile,
immutabile 35
morirò.

Canzonetta di quadrisillabi: a_sa_sb_tc_sc_sb_t per 5
v. 14 è

[14]

Ah, ladra d'amore,
dammi il mio core,
che nel tuo seno
se ne vien meno,
perché, crudele, 5
lo nutri di fele,
quando mercede
chiede a sua fede.
Ah, ladra d'amore,
dammi il mio core. 10

Ah, traditorella,
a me rubella,
deh, gira omai
quei dolci rai.
Vedi ch'io moro 15
per grave martoro?
Porgimi aita,
Filli, mia vita.
Ah, ladra d'amore,
dammi il mio core. 20

Ah, Filli mia, ingrata,
sei pur spietata,
tu pur mi fuggi,
tu pur mi struggi,
e 'l mi' tormento 25
ti porge contento,
e 'l mio morire,
ti fa gioire.
Ah, ladra d'amore,
dammi il mio core. 30

Canzonetta: strofe a₆a₅b₅b₅c₅c₆d₅d₅, ritornello x₆x₅
(nella prima strofa a=x)
v. 29 *amre*

[15]

Dormi, dormi, io già non voglio
conturbar tuo sonno amato.
Sia quel cor più dispietato,
al mio pianto acerbo scoglio.
Udiranno i miei lamenti, 5
aure e venti,
sospirando il mio morire.
Dormi, dormi, e non sentire.

Chiudi, chiudi, i dolci lumi,
ahi, ben so che non m'ascolti, 10
mentre mesti al ciel rivolti
sono i miei conversi in fiumi.
Dolce sonno, in fra l'orrore
del mio core,
scopri tu l'aspro martire. 15
Dormi, dormi, e non sentire.

Vedi, vedi, i rai lucenti,
che diffonde in ciel l'aurora,
ahi, ch'il duol che l'alma accora, 20
tu non curi, o pur non senti.
Se l'udirmi a te dispiace
dormi in pace,
sazi morte il tuo desire!
Dormi, dormi, e non sentire.

Senti, senti, alma mia diva, 25
tra gli amanti il più sincero,
che palesa all'aer nero,
del mio cor la fiamma viva.
Ma tu passi in grembo a Lete
l'ore liete, 30
sempre sorda al mio languire.
Dormi, dormi, e non sentire.

Canzonetta: a₈b₈b₈a₈c₈c₄x₈x₈ per 4
v.12 *i*

[16]

Cruda, pur mi lasciasti,
né di me più rammenti;
i bei desir' son spenti,
pur togliesti dal cor pace e ristoro,
più non spero pietà, e pur t'adoro. 5

Lieta nel sen accogli
felicissimo amante;
fatta liev'e 'ncostante,
altri ricco si fa del mio tesoro,
più non spero pietà, e pur t'adoro. 10

Così, tra ris'e canti,
passi l'ore serene;
io fra pianti e fra pene
nel mio grave dolor languisco, e moro,
più non spero pietà, e pur t'adoro. 15

Per mio maggior tormento,
con l'amante gradito,
ridi del cor tradito;
ma in me cresce l'ardor col mio martoro,
più non spero pietà, e pur t'adoro. 20

Canzonetta: abbXX per 4
v. 19 *cesse*
v. 20 *adore*

[17]

Spiegh'ï rai sereni e belli,
più che mai Febo qua giù,
rida il suol, cantin gli augelli,
non sia duol tra noi mai più.
Or ch'è nat' il buon Giesù, 5
or che siam tutti redenti,
non sia più chi si lamenti.

Deh, mirate come umile
sopra il fien vezzoso sta,
sin le fiere han del gentile, 10
dimostrando in lui pietà.
L'un calor spirto li dà,
mentre l'altro a terra chino
s'inginocchia al Re divino.

Altri incenso, e mirra eletta, 15
altri i pomi e 'l cor gl'offrì,
ver la Madre, altri s'affretta,
che ciascun dolce gradì.
Si cangiò la notte in dì,
tal d'amor il ciel s'accese 20
ché tra noi lieto discese

nobil Re, ch'appena nato,
tre gran Re movendo il piè,
oltre il vile, oltre il pregiato,
colmò il sen d'amore e fé. 25
Ciascun dice: "Ecco il mio Re!
Pur ne trasse amica stella
a mirar opra si bella!"

Pien di gioia, e di contento,
pur la terra e il ciel vedrò, 30
pien di fede e d'ardimento
seco anch'io lieto dirò:
"Chi la notte in dì cangiò,
chi ne fa ridente il seno,
siane scorta al ciel sereno". 35

Canzonetta di ottonari: ab₁ab₁b₁cc per 5
v. 12 *le*
v. 14 *il*

[18]

Ecco che pur s'arriva
all'estremo di morte orribil segno,
ecco che d'altra riva
si varca ad altro regno,
ove scetri, corone, e gemme, e oro, 5
son povero tesoro.
Ma chi non accompagna
l'opre alla fede ove è pena infinita
precipitoso cade, e senza aita.

Madrigale: aBabCcdEe

[19]

[PIETRO PETRACCI]

È morto il tuo Signore,
anima sconsolata:
vèstiti di dolore,
qual mesta tortorella abbandonata;
e con pietosa voce, 5
su 'l nudo tronco della dura croce,
piangi senza conforto
il tuo sposo e Signor trafitto e morto.

Madrigale: abaBcCdD
v. 5 *pietosa*] *penosa* PETR 1608, p. 381

[20]

[GIUSEPPE POLICRETI]

Care amorse piaghe,
delle stanche mie luci oggetto solo,
deh, per pietà, vi chieggiò, il cor m'impieghe
di voi l'acerbo duolo,
ché conforto maggiore 5
non riceve il mio core;
e se vi piace ancora
imprimetev'in lui mentre v'adora.

Madrigale: aBAbccdD
v. 2 *oggietto*

[21]

Stella del mare,
del ciel Regina,
quest'è ch'appare,
sant'e divina,
e chiara scorta
del Paradiso e porta. 5

Udì dal cielo
l'alta novella,
piena di zelo,
l'umil donzella,
deh, sgombra omai,
diva primiera i guai. 10

Tu 'l Verbo eterno
prendesti umile,
cangia il mio verno
in dolce Aprile,
fra i casti ascrivi
noi, d'ogni fallo schivi. 15

Gl'agili vanni
impenna al varco,
ond'a i bei scanni,
soave incarco,
mio core intenda,
e 'n Giesù gaudio prenda. 20

Rompi i legami
de gl'empì affetti,
o tu che brami
nostri dilette;
deh, porgi aita
all'egro senso e vita. 25 30

Dinne al tuo Figlio
ch'in uman velo,
con duro esiglio
scaldò 'l mio gielo,
di ch'il tuo seno
fu suo ciel sereno. 35

Dichin del Padre
l'eterna gloria,
l'elette squadre
del Figlio istoria:
d'amor fia 'l vanto
ch'in tre un sol io canto. 40

Canzonetta: a5b5a5b5c5c7

[22]

Tu languisci e tu mori, o Giesù mio,
e tu, Madre dogliosa,
vedova d'ogni bene,
languisci e muori, oh Dio, fra pianti e pene.
Dove, smarrita e sola, 5
dove rivolgi il piè, chi ti consola?
Ahi, tu piangi, tu piangi e ti consumi,
e di lacrime amare
non è chi versi teco un fiume, un mare.
O speme, o caro amor dell'alma mia, 10
o Giesù, o Maria,
o mio bene, o mia vita, o mio tesoro,
mirate, io piango anch'io, mirate, io moro.

Madrigale: AbcCdDEfFGgHH

[23]

Nato è il Re d'eterna pace
tra gli orror' di notte oscura,
con la Madre in su 'l fien giace
entro anguste e fragil mura
di vivissima capanna. 5
Su nel ciel: "Osanna, Osanna!",
canton gl'angioli beati,
di bei rai, di stelle ornati.

Quali ha 'l ciel pregi e grandezze,
tanti scorgo in quel bel viso, 10
nell'altissime bassezze,
tutto il ben del Paradiso;
ond'avien ch'egli è il Messia,
nato in terra di Maria,
verginella, Madre e sposa, 15
più d'ogn'altra gloriosa.

Su, pastor', sciogliete il piede,
qua correte in un momento,
vil presepio è trono e sede
di Giesù, nostro contento; 20
adoriamo il Re del cielo,
ch'è vestito d'uman velo,
qui Maria, Vergine, bella,
or l'adora, umil'ancella.

Canzonetta di ottonari: ababccdd per 3

v. 9 *ha*

v.11 *baseszre*

v. 22 *che*

[24] [MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE?]

Ecco ch'io verso il sangue,
ecco ch'a morte io vegno,
placa, Israel, lo sdegno,
già vedi in croce il tuo Signor esangue:
popol cotanto amato, 5
popol cotanto ingrato.

*Rispondi, o popol mio,
in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?*

Ohimè, che per tuo bene
armando il braccio invito 10
l'empia città d'Egitto,
con piaghe flagellai d'orribil' pene:
tu mi piaghi le membra,
né di ciò ti rimembra.

*Rispondi, o popol mio, 15
in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?*

Te da servaggio acerbo
trassi fuor di periglio
e dentro al mar vermiglio
per te sommersi Faraon superbo: 20
tu mi dai per mercede
a chi mia morte chiede.

*Rispondi, o popol mio,
in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?*

Sai pur che per tuo scampo 25
del mar apersi l'onde,
e sicuro alle sponde
ti trassi fuor del periglioso campo:
tu, perch'io venga meno,
m'apri col ferro il seno. 30

*Rispondi, o popol mio,
in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io?*

Canzonetta ritornellata: abbAcc dD
v. 2 vengo
v. 3 Istraël

[25] [JACOPO CICOGNINI]

O notte amata,
del di più bella,
già rinovella
l'età beata. 5
Il Figlio eterno
nasce mortale,
dal ciel superno
spiegando l'ale;
l'antica piaga omai divien sanabile,
o notte luminosa e ammirabile. 10

Vedrem sul fieno,
sotto umil tetto,
starsi ristretto
un ciel sereno. 15
Gran Redentore
del basso mondo,
deh, sveglia ardore,
dal cor profondo;
deh, scorgi al sacro ostello il piede instabile,
o notte luminosa e ammirabile. 20

Canzonetta: a₅b₅b₅a₅c₅d₅c₅d₅X_sX_s
v. 12 l'umil

[26]

Gioite, o selve, o colli,
udite risonar voci dolcissime;
armenti omai satolli
lieti gustate pur l'onde purissime, 5
de' lenti passi ogn'or seguite l'ormora,
mentre che l'aura spira e 'l fonte mormora.

Stanza di canzone: aB_saB_sC_sC_s

I.3 Le musiche

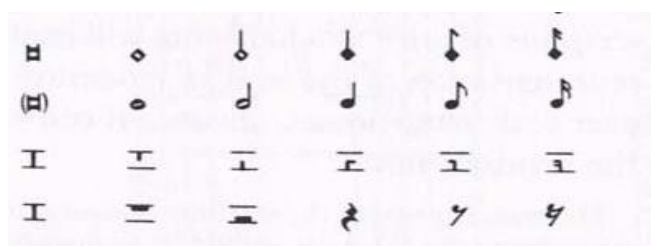
A. Criteri di edizione

La presente edizione consiste nella trascrizione in notazione moderna di tutti i brani contenuti nell'esemplare *Varie musiche di Gioambattista da Gagliano. Libro primo. Novamente composto, et dato in luce. Con privilegio*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1623 già descritto nelle *Fonti* (I. 1). La trascrizione è stata condotta sulla base delle norme qui di seguito elencate.

Norme generali, indicazioni di *tactus*, valori ritmici

Nella trascrizione i segni delle note e delle pause propri della notazione mensurale bianca sono stati adeguati all'uso moderno secondo il seguente schema:

Brevis Semibrevis Minima Semiminima Fusa Semifusa



Le parti finali delle composizioni presentano nella stampa la breve o, talvolta, la *longa*, con funzione di durata temporale indeterminata. Si è optato per utilizzare sempre la breve.

Si adottano le chiavi moderne in luogo di quelle originali: chiave di violino per le voci di Soprano e Contralto, violino tenorizzata per la voce di Tenore, chiave di basso per la voce di Basso. L'unica eccezione è stata fatta per il brano n. 25 (*O notte amata*), per cui si è reso necessario adottare la chiave di violino tenorizzata per la voce di Contralto.

La chiave originale viene indicata fuori dalla prima accollatura, seguita dall'*incipit* (prima misura).


Dopo l'indicazione delle chiavi moderne viene riportata l'originaria indicazione di *tempus*. Nella trascrizione delle note si mantengono i valori di durata originari. Le stanghette di battuta, presenti nella stampa e sempre corrispondenti alla corretta durata della misura (**c**, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$), vengono riportate come nell'originale; si conservano anche le doppie barrette a conclusione delle singole sezioni di un brano.

Si mantengono, laddove presenti, le legature di valore tra note della medesima altezza nella stessa misura, sia nella parte vocale sia in quella del basso continuo. Le legature di valore o di portamento non presenti nella stampa vengono segnalate mediante una linea tratteggiata.

In queste raccolte Giovanni Battista da Gagliano utilizza i seguenti segni di *tactus*: **c** per i passi in tempo ordinario (per il quale si adotta la misura moderna di **c**, spartendo alla semibreve), $\frac{3}{2}$, **c** $\frac{3}{2}$ (per i quali si utilizza la battuta di $\frac{3}{2}$, ovvero tre minime a misura) e **c** $\frac{6}{4}$ (sei semiminime a misura) per quelli in proporzione. I segni **c** $\frac{3}{2}$ e **c** $\frac{6}{4}$ indicano passaggi, nel corso di un brano, dal tempo binario a quello ternario; tali modifiche del *tempus* vengono riportate nella trascrizione così come appaiono nell'originale.

Il brano n. 11 presenta l'unico caso di segno $\circ\frac{3}{2}$, da intendersi con lo stesso effetto del **c** $\frac{3}{2}$, ovvero con un *tactus* di tre minime.

In presenza del *color* alla linea vocale (n. 11, batt. 8 e 5; n. 21, batt. 13; n. 25 batt. 13, I voce, e 56) o al continuo (n. 4, batt. 24-25) si riportano le note al corrispettivo valore delle note bianche. Si contrassegna l'inizio e la fine dell'episodio con trattini angolari **┌** **┐** posti sopra il rigo in corrispondenza delle note interessate.

Per il segno di ritornello  (*signum reinceptionis*), utilizzato all'inizio e alla fine di una singola sezione da ripetere, o apposto al termine (ma mai all'inizio) di molte canzonette polistrofiche (che presuppongono l'utilizzo dello stesso disegno musicale per le diverse strofe), si introduce la moderna grafia



La stampa di Gagliano non segnala a livello di notazione musicale alcun tipo di abbellimento vocale.

Quanto ai gruppi dei tratti d'unione, non essendo questi presenti – come di prassi – nella stampa originale, si è scelto di separare crome, semicrome, ecc. sillabiche (una nota per sillaba) da crome, semicrome, ecc. melismatiche (due o più note per ogni sillaba) e usate nel continuo, che vengono invece unite con un unico tratto d'unione.


La numerazione dei titoli, assente nella fonte, è stata introdotta con l'impiego di parentesi quadre. È stata inserita inoltre la numerazione delle misure.

Norme per le alterazioni e per il basso continuo

Si riportano in chiave solamente le alterazioni indicate in chiave dal testimone.

Si adegua l'uso delle alterazioni al moderno sistema di notazione: l'alterazione presente su una nota ha valore, se non diversamente segnalato, per tutta la misura. Si eliminano pertanto le alterazioni originali quando pleonastiche.

Sono state sostituite con il moderno \flat le seguenti alterazioni originali:

il  preposto alle note *Si* e *Mi* per derogare dai principi della solmisazione o per evitare dubbi nel cantante;

il ✖ che determina nel basso continuo l'armonia maggiore riferita alle note *Sol* o *Do* (armonia di *Sol* con *Si* ♯ e armonia di *Do* con *Mi* ♯);

il ♭ che determina nel basso continuo l'armonia minore riferita alle note *Re*, *La* o *Mi* (armonia di *Re* con *Fa* ♭, armonia di *La* con *Do* ♭, armonia di *Mi* con *Sol* ♭), ove il contesto o le misure precedenti potrebbero invece suggerire l'uso della terza maggiore.

La presenza del segno di bequadro ♯ nel testimone è segnalata di volta in volta nell'Apparato critico.

Le alterazioni proposte vengono segnalate sopra la nota interessata, fuori dal rigo, in corpo minore e valgono solo per la nota stessa. Se precauzionali vengono poste, sopra la nota e in corpo minore, tra parentesi tonde.

La numerica del basso continuo è stata posta, secondo l'uso moderno, *sotto* le note interessate (diversamente dall'originale, che la riporta *sopra*). Le integrazioni proposte si danno tra parentesi quadre.

Nel basso continuo, le alterazioni segnate nel testimone davanti a una nota ma in un rigo o in uno spazio diverso, dunque non riferite realmente a quella nota, indicano l'alterazione della terza dell'accordo. In altri casi, per segnalare la terza alterata la stampa ricorre a un'alterazione posta direttamente sopra le note (la collocazione più o meno corretta e la scelta di inserirla all'interno o sopra il pentagramma è legata a motivi tipografici). Pertanto in tutti questi casi si pone solo l'indicazione di ♯, ♭, ♯ sotto la nota interessata (all'altezza della numerica).

Norme per il testo poetico sotto le note

Per il testo poetico si fa riferimento all'edizione che se ne è qui procurata alle pp. 182-191. È stata pertanto adottata la medesima tipologia di interventi sulla veste grafica, fatta eccezione che per il sistema delle lettere maiuscole, che in questo caso sono state mantenute quando segnalano, sotto le note musicali, l'inizio del verso. Si utilizza la minuscola solo nel caso in cui l'inizio del verso sia ripetuto prima di essere stato interamente enunciato.

La divisione delle parole in sillabe segue l'uso moderno della lingua italiana.

Si elimina inoltre la punteggiatura, spesso usata in modo discontinuo e incoerente, fatta eccezione per le interiezioni e per la segnalazione del discorso diretto, inserita, all'occorrenza, secondo i criteri moderni.

Le sillabe all'interno di parole si congiungono tramite uno o più trattini.

La sinalefe si segnala con il segno \frown che viene posto tra la vocale finale di una parola e quella iniziale della parola successiva.

Le indicazioni verbali presenti nella stampa (es. 'Ritornello') vengono riportate in corpo tondo; singole nostre integrazioni vengono invece indicate in corpo tondo tra parentesi tonde.

Per tutti gli altri interventi editoriali si rinvia all'*Apparato*.

B. Apparato

n. 1

batt. 17, b.c., presenza del segno di \sharp

n. 5

batt. 10, b.c., assenza del punto dalla breve

batt. 24, Soprano II, presenza del \times solo sul primo Fa

n. 9

batt. 4, Soprano II, assenza del punto dalla breve

batt. 5 e 6, b.c., assenza del punto dalla breve

n. 11

batt. 9, Tenore, assenza del punto dalla breve

n. 13

batt. 7, manca il cambio di chiave nel ritornello strumentale (rimane la chiave di Tenore, ma si tratta di note scritte in chiave di Sol); sostituita erroneamente da uno strano segno di bemolle posizionato sul rigo del Sol

n. 14

batt. 10, 22, 27, Tenore, assenza del punto dalla breve

n. 17

batt. 11, Tenore, assenza del punto dalla breve

batt. 11, 13, 15, b.c., assenza del punto dalla breve

n. 18

batt. 6, Tenore I, presenza del \times solo sul primo Si

n. 25

batt. 9 e 43, b.c., il valore della nota Do è \downarrow .

batt. 19 e 71, b.c., assenza del punto dalla breve

n. 26

batt. 6, Alto, presenza errata del terzo Mi \times

C. Edizione delle musiche

[1] Luci, stelle d'amor chiare e ardenti

Lu - ci stel - le d'a-mor chia - re e ar - den - ti Che nel

ciel d'un bel vol - to au - re splen - de - te E con so -

4 3

a - vi in - flus - si al - trui por - ge - te Pa - ce e con - for - to a me guer - ra e tor -

4 3 b # 4

men - ti Co - me a mor - te fia giun - to e co - me spen - ti Fian ques - ti oc - chi do -

4 # b # # 4 # #

glio - si e che n'a - vre - te? Mor - rà co - lui mor - rà che l'em - pia sé -

6 4 # # # #

26

te Più v'ac-cen - de col pian - to e coi la - men - ti Dol - ce_e ca - ro_i - do -

4 4 #

31

la - tra a - ma - ti Nu - mi Fui pur gran tem - po e pur gra - di - to_an -

6

36

ch' io E l'al - ma e'l cor per vit - ti - ma v'of - fer -

4 #

41

si Eb - bi pur sem - pre i miei de - si - ri_im - mer - si Nel vo - - -

h # # #

46

stro fo - co e or con - vien oh Di - o Ch'in mez - zo_al

4 3 h h 4 h

52

giel ar - den - - - do_io mi con - su - mi.

h

[2] Tempo ben fu

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are: 'Tem - po ben fu Don - na ch'a - ma - i E a - do - ra - i La tua bel - tà O - ra non più Per te tor - men - to Nel - l'al - ma sen - - - to Qual so - - - lea già.' There are measure numbers 4, 8, 9, 14, and 14 indicated at the start of the systems. There are also some performance markings like '4 # #' and '4 #' below the piano lines.

2. Regnar non può
mai doppio Amore
in un sol core
ch'inceneri.
Io ben il so
ché tra i martiri,
e tra i sospiri,
via sen fuggì.

3. Né già mai più
l'ali dispiega,
ben ch'io lo prega
che torni a me.
E ben sai tu
ché signoria,
non tirannia,
vuol la mia fé.

4. Scocchi, se sa,
lo strale aurato,
ch'il sen piagato
non sentirò.
E più potrà
oggi lo sdegno,
dentro al suo regno,
ch'Amor non può.

[3] Lampi amorosi

The musical score is written in 12/8 time and consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are: Lam - pi_a - mo - ro - si Per - ché sde - gno - si Gi - ra -
 - - t'il guar - do on - dio tut - t'ar - do Deh ri - vol - ge - te Le lu - ci
 lie - te O ca - ra vi - ta Soc - cor - so_a - i - ta.

2. Quando vi miro,
 d'amor sospiro;
 sì belle sète,
 che m'uccidete;
 ma nel tormento
 sento contento,
 tanto v'adoro,
 o mio tesoro.

3. O luci amate,
 che saettate,
 me, vero amante,
 fido e costante;
 deh, vi mostrate
 un dì al cor grate,
 che diede amore,
 sì, sì, il mio core.

4. Abbino fine,
 tante rapine,
 non folgorate,
 né il cor piagate,
 ché gioirete
 quando vedrete
 mia salma unita
 con voi, mia vita.

[4] Gioite, gioite

The musical score is written in 3/2 time and consists of five systems of vocal and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff of each system, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are in Italian and describe the suffering of the Virgin Mary.

4
Gio - i - te gio - i - te Di
4
mil - le tor - men - ti O voi che fe - ri - te Con dar - di pos -
9
sen - ti U - di te i la - men - ti Mi - ra - te la pia - ga Con
14
fron - te se - re - na Se l'al - ta mia pe - na Co -
18
Ritornello
18
tan - to v'ap - pa - ga.

23

23

#

2. Ridete, ridete,
pupille vitali,
mirat'e credete
mie pene mortali.
Per tanti miei mali,
s'accresca il contento
nel vostro sereno,
se preme il mio seno
soverchio tormento.

3. Godete, godete
dell'empia mia sorte,
se l'ora scorgete
vicina di morte.
Fallaci mie scorte
pur liete vi miro,
né spera il desio,
su l'ultimo a Dio,
un breve sospiro.

4. Scherzate, scherzate,
per somma dolcezza,
negate pietate,
crescete fieraezza.
Da cruda bellezza
l'afflitta mia vita,
per lieve mercede,
un sguardo sol chiede
per ultima aita.

[5] Ninfe, prole del ciel, donne e regine

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Bass) and piano accompaniment. It is in the key of B-flat major and common time (C). The score is divided into four systems, each with a measure number (4, 7, 11) at the beginning of the first staff.

System 1 (Measures 1-3):

Soprano: Nin - fe pro - le del ciel don -
 Alto: Nin - fe pro - le del ciel don -
 Bass: (Piano accompaniment)

System 2 (Measures 4-6):

Soprano: ne e re - gi - ne Di ques - ti fres - chi e lim - pi - di cri -
 Alto: - ne e re - gi - ne Di ques - ti fres - chi e lim - pi - di cris - tal - - -
 Bass: (Piano accompaniment)

System 3 (Measures 7-10):

Soprano: stal - - - - - li Che l'ar - gen - ta - - - to
 Alto: - - - - - li Che l'ar - gen - ta - - - to
 Bass: (Piano accompaniment)

System 4 (Measures 11-14):

Soprano: piè scio - glien - do a' bal - - - li Sco - te - - - te al ver - de
 Alto: piè scio - glien - do a' bal - - - li Sco - te - - - te al ver - de
 Bass: (Piano accompaniment)

15

suol l'u - mi - de bri - ne l'u - mi - de bri - - - -

15

suol l'u - - - mi - de bri - ne l'u - - mi - de bri -

19

ne Deh s'al - l'o - rec - chie mai

19

ne Deh deh s'al - l'o - rec - chie

23

cas - te_e di - vi - - - - ne Fur del - la ce - tra

23

mai cas - te_e di - vi - - - - ne Fur del - la ce - tra mia

27

mia dol - ci_i me - tal - li Qual or can - ta - - - i per le fio -

27

dol - ci_i me - tal - - - li

31

ri - te val - li Lo splen - dor de' be - gl'oc - chi_e l'au - - - -

35

- - - reo cri - - - ne Se dol - - - ci_i pian - ti

Se dol - - - ci_i pian - ti fur

4 # #

39

fur dol - ci_i so - spi - ri Men - - - tre del mio do -

dol - ci_i sos - pi - - - ri

43

lor ba - gnan - - - - do l'er - ba

ba - gnan - - - - do l'er - ba

47

Se - cre - ta - rie vi fei d'as - - - pri mar - ti -

47

Se - cre - ta - rie vi fei d'as - pri mar - ti - ri

6

51

ri Di - te - lo voi del - la mia pe - na a -

51

Di - te - lo voi di - te - lo voi

55

cer - ba Ma con tan - ta pie - tà che ne sos - pi - - - ri

55

Ma con tan - ta pie - tà che ne sos - pi - ri che ne sos - pi - ri

59

Se pur ha _____ cor quel - la bel - tà _____

59

Se pur ha _____ cor quel - la bel -

6

63

su - per - - - ba.

tà su - per - - - ba.

63

4

Detailed description: This is a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) above a note in the second measure. The middle staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a simple bass line with whole notes. The lyrics 'su - per - - - ba.' are written below the middle staff, and 'tà su - per - - - ba.' is written below the bottom staff. The number '63' appears at the beginning of the first two staves and at the start of the bottom staff. A small '4' is located at the bottom right of the page.

[6] Pupille arciere

The musical score is written in common time (C) and consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Pu - pil - le, ar - cie - re Pu - pil - le ne - re Re - gio, al - ber - go d'A - mo - re Voi quel - le sè - te Che tra - fig - ge - te Che sa - et - ta - te, il co - - - re.' The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals (sharps and naturals).

2. Ma se pietose,
stelle amorse,
occhio fedel vi mira,
non più s'accora,
né s'addolora,
chi per amor sospira.

3. Io per voi sento
grave tormento,
crudelissimi lumi,
pur v'amo e intanto,
d'amaro pianto,
verso fontane, e fiumi.

4. O luci amate,
luci beate,
chieggio mercede anch'io,
datemi aita,
datemi vita,
non più tormenti, oh Dio.

[7] Io mi credeva, misero

Io mi cre - de - va mi - se - ro

Io mi cre - de - va ohi - mè Che quel - le fiam - - -

- me ch'il mio cor di - vi - se - ro Fos - se - ro spen - te in me Ma co - si for te il lor in -

cen - dio af - flig - ge - mi Che'l cor tra - fig - ge mi.

2. Ahi, ch'a pena miratele
antico ardor fiori,
e nel sembiante del mio sol giratele,
tal gioia ne sentii,
ch'a stilla a stilla io mi sentia distruggere,
e l'alma fuggere.

3. Ahi, ch'io volli fuggirmene,
e richiamato io fu',
e mentre l'ali io distendea per girmene,
"E dove n'andrai tu?",
mi disse lei, che del mio duol consolasi,
"da me non volasi.

3. S'io non son bella, fuggimi,
ma s'io son bella, no".
Crudel, s'amor non senti, ahi, ché distruggermi?
Sì dolce replicò,
ch'io restai vinto in ver di lei rivoltomi,
ne' lacci involtomi.

4. Così preso, fuggendola,
se la mia donna m'ha,
e notte e giorno il mio desir seguendola,
ohimè, come starà?
Ahi, ch'uno antico ardor ben può confondersi,
ma non ascondersi.

[8] Che più da me chiedete, occhi crudeli?

Che più da me chie - de - te oc - chi
 cru - de - li? Io son pre-so e fe - ri - to e qua - si es - tin - to Ah che più sa - et -
 tar un ch'è già vin - to? Be - n'è do -
 ver che su'l spi - rar che su'l spi - rar de - l'al - ma Mi la - scia - te can - tar mia
 du - ra sor - te Co - me ci - gno suol far vi -

4
 4
 9
 9
 14
 14
 19
 19

b # # #
 6# 4 3
 # b # # #

23

ci-no_a mor - te. Quan - do il guar-do fer ma - i nel vo - stro vol -

23

6# 4 3 # b #

29

to Voi spi - ra - ste pie - tà lu - ci se - re - ne Or fiam - me e dar -

29

b

33

di on - de mo - rir con - vie - ne. Que - st'è

33

b (b) 6# 4 3

38

dun - que la fè que - st'è l'a - i - - ta E'l premio_ que - sto d'un si

38

b # #

43

ca - ro_ar - do - re Dar vi - ta_a - gli oc - - - - - chi_e do -

43

b b #

47

nar mor-te al co - re? Se ri - de - ste al mio mal lu - ci spie - ta -

6# 4 3 # b #

53

te Or che man - ca lo spir-to e mi sco-lo - ro Rad-dop - pia -

57

te il bel guar - do ec - co io mi mo - ro. -

9. Se tu sei bella

Se tu sei bel - la Più d'A - ma - ril - li -

Se tu sei bel - la Più d'A - ma - ril - li -

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features a piano accompaniment with a left hand in bass clef and a right hand in treble clef, both in 3/8 time. The melody is in the treble clef. The lyrics are written below the vocal line.

de Non sia_ ru - bel - la D'A - mor_____

de Non sia_ ru - bel - la D'A - mor_____

Detailed description: This system contains measures 4 through 7. It features a piano accompaniment with a left hand in bass clef and a right hand in treble clef, both in 3/8 time. The melody is in the treble clef. The lyrics are written below the vocal line. Measure numbers 4 and 4 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

mia Fil - li - de Pie - tad' ei bra - ma A - ma chi t'a -

mia Fil - li - de Pie - tad' ei bra - ma A - ma chi t'a - ma

Detailed description: This system contains measures 8 through 11. It features a piano accompaniment with a left hand in bass clef and a right hand in treble clef, both in 3/8 time. The melody is in the treble clef. The lyrics are written below the vocal line. Measure number 9 is indicated at the start of the first staff.

14

ma A - ma chi t'a - - - ma!

A - ma chi t'a - - - - ma! _____

14

(b)

2. Ama quel core
 che sol onorati
 d'ogni altro amore
 e sol adorati,
 ch'ogn'altra sprezza
 vaga bellezza.

3. Sospir disciolse
 dal seno amabile,
 di me sì dolse
 beltà mirabile,
 che ne languiva
 per questa riva.

4. E io, crudele,
 al pianto nobile
 della fedele,
 fermo e immobile
 a sì gran doglia,
 non cangiai voglia.

[10] All'ombra de gl'allori

The musical score is written in 12/8 time. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The lyrics are: "Al - l'om - bra de - gl' al - lo - ri Vid - di mes -". The second system continues the melody and includes the lyrics: "ta se - der la mia Li - co - ri Quan - d'io gri - dai non suo - le Se - der al -". The third system concludes the piece with the lyrics: "l'om - bra il so - le Se - der al - l'om - bra il so - le." The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

2. Io la rividdi poi
 pianto amaro versar da gl'occhi suoi,
 quand'io gridai: "Non suole
 pioggia cader dal sole".

3. All'or gli fiso il volto
 tutto nel vagheggiar l'occhio raccolto,
 quand'io gridai: "Non suole
 fiso mirarsi il sole".

4. All'or nel dolce aspetto
 sentomi freddo il cor, gelarsi il petto,
 quand'io gridai: "Non suole
 alcun gelarsi al sole".

[11] Non sdegnar tra i nostri balli

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Non sdegnar tra i nostri balli Di formar soaviro - te E tua bocca di coral - li Fac - ciu - dir tue dolci no - te." The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some performance markings like '4' and '8' above the notes, and 'b', '#', and '4' below the piano accompaniment.

2. Amorosa giovinetta,
non sdegnar d'amor il foco,
nostra schiera oggi t'alletta
alli scherzi, al canto, al gioco.

3. Nel bel volto che natura
di sua mano in ciel compose,
fa' mirar tra neve pura,
fiammeggiar tue vive rose.

[12] Voi ch'in seno amor provate

The image shows a musical score for the aria 'Voi ch'in seno amor provate'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: 'Voi ch'in se - no_a - mor pro - va - te Deh le mie gran'. The second system continues the lyrics: 'pe - ne_u - di - te Deh sen - ti - te Al - me trop - po_in - na - mo - ra - te Al mio'. The third system concludes the lyrics: 'gra - ve_as - pro pe - na - re A sof - frir a sof - frir cias - cun im - pa - re cias - cun im - pa - re.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '4' and '#'. There are also some performance instructions like '4 8' and '4 8' below the bass lines.

2. Il mio bene, idol d'amore,
 pari ardor sente nel petto,
 pari affetto,
 d'ambe l'alma stringe il core.
 Son dell'alme, son de' cori,
 pari voglie e pari ardori.

3. In quel bacio, Amor severo
 termin pone al mio gioire.
 Ahi, martiri,
 ahi, d'Amor crudele impero!
 Crudo Amore, a tanta fede
 sol un bacio è la mercede.

4. Nel mio sole acceso il guardo
 volgo in giro sospirando.
 Vezzeggiando
 scopro il foco, ond'io tutt'ardo.
 Al mio foco, ei, ch'è pietoso,
 con un bacio dà riposo.

5. Tiranneggia pur se sai,
 nel mio seno il core e l'alma.
 Sia tua palma,
 trionfar sol de' miei guai.
 Ho ben seno, ho petto, ho core,
 da soffrir ingiusto amore.

[13] Filli ascoltami

The musical score is written in 6/4 time and consists of three systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "Fil - li as - col - ta-mi Gl'oc - chi vol-ta-mi Per pie-". The second system (measures 5-8) continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "tà Ch'il mio pian - ge - re Po - tria fran - ge - re Cru - del - tà.". The third system (measures 9-12) is marked "(strumentale)" and contains only the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals.

2. Sempre fuggimi,
e distruggimi,
tuo sarò.
L'alma involami,
né consolami,
t'amerò.

3. Immutabile,
saldo e stabile,
fermo il piè.
Invincibile,
infrangibile,
è mia fé.

4. Alma ignobile,
sia pur mobile
d'aura più.
Ardentissimo,
cor saldissimo,
sarai tu.

5. Piombo frido,
dardo rigido,
te ferì.
Mio fu d'auro,
e tesauo
ch'arrichì.

6. E per povero,
mai ricovero
troverò.
Così stabile,
immutabile
morirò.

[14] Ah, ladra d'amore

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian and describe a lover's plea to a thief of his heart.

System 1: The vocal line begins with a whole note 'Ah' followed by a half note 'la - dra d'a - mo - re' and a quarter note 'Dam - mi il mio co -'. The piano accompaniment starts with a whole note chord in the left hand and a half note in the right hand.

System 2: The vocal line continues with a half note 're la - dra d'a - mo - re' and a quarter note 'Dam - mi il mio co - - - re'. The piano accompaniment continues with a half note in the left hand and a quarter note in the right hand.

System 3: The vocal line starts with a quarter note 'Che nel tuo se - no' followed by a half note 'Se ne vien me - no' and a quarter note 'Per - ché cru - de - le'. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

System 4: The vocal line begins with a quarter note 'Lo nu - tri di fe - le' followed by a half note 'Quan - do mer - ce - de' and a quarter note 'Chie - de a sua fe - - -'. The piano accompaniment continues with a half note in the left hand and a quarter note in the right hand.

System 5: The vocal line starts with a quarter note 'de Ah' followed by a half note 'la - dra d'a - mo - re' and a quarter note 'Dam - mi il mio'. The piano accompaniment continues with a half note in the left hand and a quarter note in the right hand.

Measure numbers 6, 12, 15, and 18 are indicated at the beginning of their respective systems. Performance markings include a fermata over the final note of the first system, a breath mark (b) above the vocal line in the third system, and various fingering numbers (4, 3, #) below the piano accompaniment lines.

22

8 co - - - re la - dra d'a - mo - re

22

4 8

26

8 Dam - mi il mio co - - - re Dam - mi il mio co - re.

26

4 # # 4 #

2. Ah, traditorella,
 a me rubella,
 deh, gira omai
 quei dolci rai.
 Vedi ch'io moro
 per grave martoro?
 Porgimi aita,
 Filli, mia vita.
 Ah, ladra d'amore,
 dammi il mio core.

3. Ah, Filli mia, ingrata,
 sei pur spietata,
 tu pur mi fuggi,
 tu pur mi struggi,
 e 'l mi' tormento
 ti porge contento,
 e 'l mio morire,
 ti fa gioire.
 Ah, ladra d'amore,
 dammi il mio core.

[15] Dormi, dormi, io già non voglio

The musical score is written in 12/8 time and consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 Dor-mi dor - mi io già non vo - glio Con - tur - bar tuo

System 2:
 son - no_a - ma - to Sia quel cor pur dis - pie - ta - to Al mio pian - to_a - cer - bo sco -

System 3:
 glio U - di - ran - no_i miei la - men - ti Au - re_e ven - ti Sos - pi - ran - do_il mio mo -
 ri - re Dor-mi dor - mi e non sen - ti - re e non sen - ti - re.

2. Chiudi, chiudi, i dolci lumi,
 ah, ben so che non m'ascolti,
 mentre mesti al ciel rivolti
 sono i miei conversi in fiumi.
 Dolce sonno, in fra l'orrore
 del mio core,
 scopri tu l'aspro martire.
 Dormi, dormi, e non sentire.

3. Vedi, vedi, i rai lucenti,
 che diffonde in ciel l'aurora,
 ah, ch'il duol che l'anima accora,
 tu non curi, o pur non senti.
 Se l'udirmi a te dispiace
 dormi in pace,
 sazi morte il tuo desire!
 Dormi, dormi, e non sentire.

4. Senti, senti, alma mia diva,
 tra gli amanti il più sincero,
 che palesa all'aer nero,
 del mio cor la fiamma viva.
 Ma tu passi in grembo a Lete
 l'ore liete,
 sempre sorda al mio languire.
 Dormi, dormi, e non sentire.

[16] Cruda, pur mi lasciasti

The musical score is written in common time (C) and consists of four systems of vocal and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: Cru - da pur mi la - scia - sti Né di

System 2: me più ram - men - ti I bei de - sir' son spen - ti Pur to -

System 3: glie - sti dal cor pa - ce e ri - sto - ro Più non spe - ro pie - tà

System 4: più non spe - ro pie - tà e pur t'a - do - ro.

2. Lieta nel sen accogli
felicissimo amante;
fatta liev'e 'ncostante,
altri ricco si fa del mio tesoro,
più non spero pietà, e pur t'adoro.

3. Così, tra ris'e canti,
passi l'ore serene;
io fra pianti e fra pene
nel mio grave dolor languisco, e moro,
più non spero pietà, e pur t'adoro.

4. Per mio maggior tormento,
con l'amante gradito,
ridi del cor tradito;
ma in me cresce l'ardor col mio martoro,
più non spero pietà, e pur t'adoro.

[17] Spieg'h'i rai sereni e belli

The musical score is written in common time (C) and consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Spie-gh'i rai se-re-ni_e bel - li Più che". The bass line provides accompaniment. There are two sharp symbols (#) below the bass line.

System 2: The vocal line continues with "mai Fe - bo qua giù Ri-da il suol can - tin g'au-gel - li Non sia duol tra". The bass line continues. There is one sharp symbol (#) below the bass line.

System 3: The vocal line continues with "noi mai più Or ch'è na _____ t'il buon Gie -". The bass line continues. There are three sharp symbols (#) below the bass line.

System 4: The vocal line continues with "sù Or che siam _____ tut - ti re -". The bass line continues. There are three sharp symbols (#) below the bass line.

System 5: The vocal line concludes with "den - ti Non sia più chi si la - men - ti _____". The bass line continues. There are three sharp symbols (#) below the bass line.

20 Ritornello

2. Deh, mirate come umile
sopra il fien vezzoso sta,
sin le fiere han del gentile,
dimostrando in lui pietà.
L'un calor spirto li dà,
mentre l'altro a terra chino
s'inginocchia al Re divino.

3. Altri incenso, e mirra eletta,
altri i pomi e 'l cor gl'offrì,
ver la Madre, altri s'affretta,
che ciascun dolce gradi.
Si cangiò la notte in dì,
tal d'amor il ciel s'accese
ché tra noi lieto discese

4. nobil Re, ch'appena nato,
tre gran Re movendo il piè,
oltre il vile, oltre il pregiato,
colmò il sen d'amore e fé.
Ciascun dice: "Ecco il mio Re!
Pur ne trasse amica stella
a mirar opra sì bella!".

5. Pien di gioia, e di contento,
pur la terra e il ciel vedrò,
pien di fede e d'ardimento
seco anch'io lieto dirò:
"Chi la notte in dì cangiò,
chi ne fa ridente il seno,
siane scorta al ciel sereno".

[18] Ecco che pur s'arriva

The musical score is written in 3/8 time and consists of four systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Ec - co che pur s'ar - ri - va Al-l'e - stre -". The second system (measures 5-8) continues the vocal line with lyrics: "mo di mor - - te or - ri - - bil se - gno". The third system (measures 9-12) features a vocal line and piano accompaniment with lyrics: "Ec - co ch'ad al - tra ri - va Si var - ca ad al - tro re - gno". The fourth system (measures 13-16) continues the vocal line with lyrics: "Ec - co ch'ad al - tra ri - va Si var - ca ad al - tro re - gno". The piano accompaniment consists of a right hand and a left hand, with various chords and melodic lines.

5
8
8
8

Ec - co che pur s'ar - ri - va Al-l'e - stre -
Ec - co che pur s'ar - ri - va Al-l'e - stre -

5
8
8
8

mo di mor - - te or - ri - - bil se - gno
mo di mor - - te or - ri - bil se - gno

9
8
8
8

Ec - co ch'ad al - tra ri - va Si var - ca ad al - tro re - gno
Si var - ca ad al - tro re - - - - gno

13
8
8
8

Ec - co ch'ad al - tra ri - va Si var - ca ad al - tro re - gno
Si var - ca ad al - tro re - - - - gno

17

O - ve scet - tri co - ro - ne e gem - me e o - ro Son

17

21

po - ve - ro te - so - ro Ma chi non ac - com - pa - gna L'o -
Ma chi non ac - com - pa - gna

21

4 # #

25

- - pre al - la fe - de Pre -
L'o - pre al - la fe - de ove è pe - na in - fi - ni - ta

25

#

29

ci - pi - to - so ca - de e sen - za a - i - - ta - - - ta ove è pe -
Pre - ci - pi - to - so ca - de e sen - za a - i - - ta

29

#

33

8 - na_in - fi - ni - ta

Pre - ci - pi - to - so ca - de_e sen - za_a - i - ta.

8 Pre - ci - pi - to - so ca - de e sen - za_a - i - ta.

33

Detailed description: This is a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The music is in 8/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Italian. The Soprano part begins with a rest followed by 'na_in - fi - ni - ta'. The Alto part begins with a rest followed by 'Pre - ci - pi - to - so'. The Bass part begins with a rest followed by 'ca - de'. The lyrics continue across the staves, with some notes marked with a '(b)' indicating a breath mark. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

[19] È morto il tuo Signore

The musical score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian and describe the death of Jesus Christ.

System 1: The vocal line begins with a whole rest, followed by the lyrics "È mor - to il tuo Si - gno - re A - ni-". The piano accompaniment consists of a single bass note in the left hand and a single note in the right hand.

System 2: The vocal line continues with "ma scon - so la - ta Vè - sti - ti di do - lo - re Qual me -". The piano accompaniment features a bass line with notes and rests, and a treble line with notes and rests. Fingerings are indicated as 4, 3, 6, 4, and #.

System 3: The vocal line continues with "- sta tor - to - rel - - la ab - ban - do - na - ta E con pie - to - sa". The piano accompaniment continues with notes and rests. Fingerings are indicated as #, 4, #, #, and #.

System 4: The vocal line continues with "vo - - - - ce Su'l nu - do tron - co del - la du - ra cro - ce". The piano accompaniment features a treble line with a sixteenth-note pattern and a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated as 4, 3, 6, and #.

System 5: The vocal line continues with "Pian - - - - gi sen - za con - for - to Il tuo spo - so e Si - gnor il tuo". The piano accompaniment continues with notes and rests. A fingering of # is indicated.

25

spo - so_e Si - gnor tra - fit - - - to_e mor - to.

25

4

[20] Care amoroze piaghe

The musical score is written in 13/8 time and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and describe the speaker's devotion to the 'wounds of love'.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Ca - re_a - mo - ro - se pia - ghe". The piano accompaniment provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

System 2: The vocal line continues with "Del - le stan - che mie lu - ci og - get - to so - lo". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

System 3: The vocal line has the lyrics "Deh per pie - tà vi chieg - - - gio". The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a bass line in the left hand.

System 4: The vocal line concludes with "Di voi l'a - cer - - - bo duo - lo". The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Measure numbers 5, 8, 10, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems. Performance markings such as \sharp , \flat , and (b) are present throughout the score.

20

Ché con - for - to mag - gio - re Non ri - ce - - ve il mio co - re

Ché con - for - to mag - gio - re Non ri - ce - ve il mio co - re

25

E se vi pia - ce an - co - ra Im - pri - me - te - v'in lui im - pri - me - te - v'in

Im - pri - me - te - v'in lui im - pri - me - te - v'in lui

#

30

lui men - - tre v'a - do - - ra Ché con - for - to mag -

men - tre v'a - do - - - ra Ché con - for - to mag - gio - re

#

35

-gio - re Non ri - ce - - v'il mio co - re E se vi pia - ce an - co - ra

Non ri - ce - ve il mio co - re

#

40

Im - pri - me - te v'in lui im - pri - me - te-v'in lui men - tre v'a - do - ra.

Im - pri - me - te - v'in lui im - pri - me - te - v'in lui men - tre v'a - do - ra.

40

#

[21] Stella del mare

Stel - la del ma - re del ciel Re -

gi - na Que - st'è ch'ap - pa - re San - t'e di - vi - na

E chia - ra scor - ta Del Pa - ra - di so_e por - ta.

4 #

2. Udì dal cielo
l'alta novella,
piena di zelo,
l'umil donzella,
deh, sgombra omai,
diva primiera i guai.

3. Tu 'l Verbo eterno
prendesti umile,
cangia il mio verno
in dolce Aprile,
fra i casti ascrivi
noi, d'ogni fallo schivi.

4. Gl'agili vanni
impenna al varco,
ond'a i bei scanni,
soave incarco,
mio core intenda,
e 'n Giesù gaudio prenda.

5. Rompi i legami
de gl'empi affetti,
o tu che brami
nostri dilette;
deh, porgi aita
all'egro senso e vita.

6. Dinne al tuo Figlio
ch'in uman velo,
con duro esiglio
scaldò 'l mio gielo,
dì ch'il tuo seno
fu suo ciel sereno.

7. Dichin del Padre
l'eterna gloria,
l'elette squadre
del Figlio istoria:
d'amor fia 'l vanto
ch'in tre un sol io canto.

[22] Tu languisci e tu mori, o Giesù mio

The musical score is written in common time (C) and consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are: "Tu lan - gui - - - sci e tu mo - ri o - - -", "Gie - sù mi - o E tu Ma - dre do - glio - sa Ve - do - va d'o - gni", "be - ne Lan - gui - - - sci e muo - ri oh Di - - -", "o fra pian - ti e pe - ne Do - ve smar - ri - ta e so - la Do -", "ve ri - vol - gi il piè chi - - - ti con - so - la? Ahi - - - tu".

Tu lan - gui - - - sci e tu mo - ri o - - -

Gie - sù mi - o E tu Ma - dre do - glio - sa Ve - do - va d'o - gni

be - ne Lan - gui - - - sci e muo - ri oh Di - - -

o fra pian - ti e pe - ne Do - ve smar - ri - ta e so - la Do -

ve ri - vol - gi il piè chi - - - ti con - so - la? Ahi - - - tu

20
 pian - gi tu pian - gie ti con - su - mi E di la - cri - me a - ma - re Non

24
 è chi ver - si te - co un fiu - me un ma - - - - -

28
 - - re O spe - me o ca - ro a - mor del - l'al - ma mi - a

4 # #

32
 O Gie - sù o Ma - ri - a O mio be - ne

b 4 b

36
 o mia vi - ta o mio te - so - ro Mi - ra - te io pian - go an - ch'

6

40
 io mi - ra - te io mo - - - - ro.

4 #

[23] Nato è il Re d'eterna pace

Na - to_è il Re _____ d'e-ter-na pa - ce Tra gli_or-ror di

not - te_o - scu - ra Con la Ma - dre in su'l fien gia - ce En-tro_an-gu-ste_e fra - gil

mu - ra Di vi - vis - si - ma ca - pan - na Su nel ciel_____


"O - sa - na O - san - na!" Can - ton gl'an - gio - li be - a - ti


Di bei rai di stel - - - le_or - na - - ti.


2. Quali ha 'l ciel pregi e grandezze,
 tanti scorgo in quel bel viso,
 nell'altissime bassezze,
 tutto il ben del Paradiso;
 ond'avien ch'egli è il Messia,
 nato in terra di Maria,
 verginella, Madre e sposa,
 più d'ogn'altra gloriosa.


3. Su, pastor', sciogliete il piede,
 qua correte in un momento,
 vil presepio è trono e sede
 di Giesù, nostro contento;
 adoriamo il Re del cielo,
 ch'è vestito d'uman velo,
 qui Maria, Vergine, bella,
 or l'adora, umil'ancella.


[24] Ecco ch'io verso il sangue


(Tenore 1) 

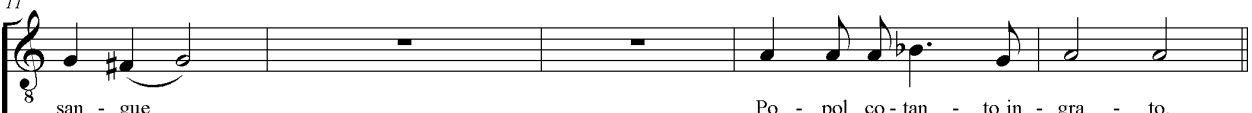
(Tenore 2) 




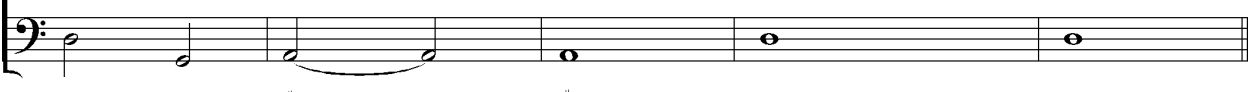
6 





11 





16

(S 1) Ri - spon - di_o po - pol mi - o in che t'of - fe - - -

(S 2) Ri - spon - di_o po - pol mi - o in che t'of - fe - - -

(A) Ri - spon - di_o po - pol mi - o in che t'of -

(T) Ri - spon - di_o po - pol mi - o in che t'of - fe - - -

(B) Ri - spon - di_o po - pol mi - o

20

si mai che t'ho fat - ti - - - o.

- - si mai che t'ho fat - ti - - - o.

fe - si mai che t'ho fat - ti - - - o.

si mai che t'ho fat - ti - - - o.

che t'ho fat - ti - - - o.

24

(Soprano 1) Ohi - mè che per tuo be - ne Ar - man - do_il brac - cio_in vit - to L'em - pia cit -

24

29

tà d'E-git - to Con pia - ghe fla - gel - lai d'or - ri - bil pe - ne

34 Dal S al C

Tu mi pia - ghi le mem - bra Né di ciò ti ri - mem - bra.

(Tenore)

Te da ser - vag - - gio_a - cer - - bo Tras - si fuor di pe -

42

ri - glio E den - tro al mar ver - mi - glio Per te som - mer - si Fa - ra - on su per -

47 Dal S al C

bo Tu mi dai per mer - ce - de A chi mia mor - te chie - de.

(Soprano 1)

(Soprano 2)

Del mar a - per - si l'on - de

Sai pur che per tuo scam - po

57

E si - cu - ro_al - le spon - de Ti tras - si fuor del pe - ri - glio - so

E si - cu - ro_al - le spon - de Ti tras - si fuor del pe - ri - glio - - - so

61



Dal S al C

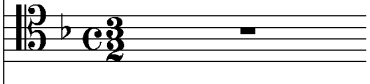

cam - po_ M'a - pri col fer - ro_il se - no.



cam - po Tu per-ch'io ven - ga me - no M'a - pri col fer - ro_il se - no.

4

[25] O notte amata

(Alto)  
O not - te, a - ma - ta Del di più

(Tenore)  
O not - te, a - ma - ta Del

4 
bel - la Già ri - no - vel - la L'e - tà _____ be - a - ta

8 
di più bel - la Già ri - no - vel - la L'e - tà _____ be - a - ta _____



9 (strumentale) 



13

Dal ciel su - per - no Spie -

Il Fi - glio_e - ter - no Na - sce mor - ta - le

18

gan - do l'a - le L'an - ti - ca pia - ga_o - mai di - vien sa - na - bi - le O

L'an - ti - ca pia - ga_o - mai di - vien sa - na - bil - le

23

not - te lu - mi - no - sa o not - te lu - mi - no - - - sa_e am - mi - ra - bi - le.

O not - te lu - mi - no - sa o not - te lu - mi - no - sa_e am - mi - ra - bi - le.

27 Ritornello

Ritornello

31

(Alto) 35

Ve - drem sul fie - no Sot - t'u - mil tet - to Star - si ris -

40 (strumentale)

tret - to Un ciel se - re - no

45

Gran Re - den - to - re Del bas - so mon - do Deh

51

sve - glia ar - do - re Dal cor _____ pro - fon - do.

57

(Alto)

(Tenore)

Deh scor - gi_al sa - cro_os - tel - lo il pie - de in - sta - bi - le O

Deh scor - gi_al sa - cro_os - tel - lo il pie - de in - sta - bi - le

60

not - te lu - mi - no - sa o no - te lu - mi - no - - - sa_e am - mi - ra - bi - le.

O not - te lu - mi - no - sa o not - te lu - mi - no - sa_e am - mi - ra - bi - le.

64

68

[26] Gioite, o selve, o colli

Gio - i - te, o sel - ve, o col - li U -
 Gio - i te, o sel - ve, o col - li U -
 Gio - i - te, o sel - ve, o col - li U -
 Gio - i - te, o sel - ve, o col - li U -
 Gio - i - te, o sel - ve, o col - li U -

4

di - te ri - so - nar vo - ci dol - cis - si - me Ar - men - ti, or - mai sa - tol -
 di - te ri - so - nar vo - ci dol - cis - si - me Ar - men - ti, or - mai sa - tol -
 di - te ri - so - nar vo - ci dol - cis - si - me Ar - men - ti, or - mai sa - tol -
 di - te ri - so - nar vo - ci dol - cis - si - me Ar - men - ti, or - mai sa - tol -
 di - te ri - so - nar vo - ci dol - cis - si - me Ar - men - ti, or - mai sa - tol -

9

Lie - ti gu - sta - te pur Lie - ti gu - sta - te pur l'on - - - de
 Lie - ti gu - sta - te pur lie - ti gu - sta - te pur
 li Lie - ti gu - sta - te pur l'on - - -
 li Lie - ti gu - sta - te pur l'on - - - de l'on -
 li Lie - ti gu - sta - te pur lie - ti gu - sta - te pur l'on -

14

l'on - - - de l'on - - - - - de l'on - de pu - ris - si - me De'
 l'on - - - - de pu - ris - si - me l'on - - - de pu - ris - si - me De'
 de pu - ris - si - me l'on - - - de pu - ris - - - si - me De'
 - - de l'on - de pu - ris - si - me l'on - - - de pu - ris - si - me De'
 - - de l'on - - - - - de l'on - - - de pu - ris - si - me De'

19

len - ti pas - si_o - gn'or se-gui - te l'or - mo-ra Men - tre che l'au - ra spi - ra men - tre che
 len - ti pas - si_o - gn'or se-gui - te l'or - mo-ra Men - tre che l'au - ra spi - ra
 len - ti pas - si_o - gn'or se-gui - te l'or - mo-ra Men - tre che l'au - ra spi - ra e'l
 len - ti pas - si_o - gn'or se-gui - te l'or - mo-ra Men - tre che l'au - ra spi - ra e'l fon -
 len - ti pas - si_o - gn'or se-gui - te l'or - mo-ra Men - tre che l'au - ra

24

l'au - ra spi - ra e'l fon - - - - - te mor - mo - ra.
 men - tre che l'au - ra spi - ra e'l fon - te mor - mo-ra e'l fon - te mor - mo - ra.
 fon - - - - - te e'l fon - te mor - mo - ra e'l fon - te mor - mo - ra.
 - - - - - te mor - mo - ra e'l fon - te mor - mo - ra.
 spi - ra e'l fon - - - - - te mor - - - - - mo - ra.

II. DOCUMENTI

II.1 Dai *Diari* primo, secondo e terzo del granduca di Toscana di Cesare Tinghi

I tre *Diari* di Cesare Tinghi costituiscono un repertorio contenente dati di fondamentale importanza per la storia dello spettacolo di corte fiorentino di primo Seicento. Diversamente dai comuni diari di corte o di etichetta, la cronaca ha come oggetto non soltanto il cerimoniale quanto l'intera giornata del granduca.¹

Il primo a scorgere le potenzialità di queste pagine fu Angelo Solerti, che trascrisse e pubblicò alcune sezioni dei *Diari*, tralasciando tuttavia molti passaggi di interesse relativi alle esecuzioni musicali e ai singoli luoghi in cui queste si tennero.² Il *Diario primo* (22 luglio 1600-11 settembre 1615) e il *Diario secondo* (13 settembre 1615-9 novembre 1623) sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (Capponi, 261/1-2); il *Diario Terzo* (11 novembre 1623-13 luglio 1644) si trova sempre a Firenze, in Archivio di Stato, *Miscellanea Medicea*, 11. Quest'ultimo fu redatto da Cesare Tinghi solo in parte: dal 26 gennaio 1626 (vol. III, cc. 155 e sgg.) la compilazione fu infatti proseguita da altri redattori non identificati.³

Si riportano di seguito ottantotto estratti dai tre *Diari* ritenuti significativi in quanto contenenti informazioni circa la presenza di musica e di virtuosi in camera e nelle stanze della corte e di altre residenze medicee, o ancora presso le dimore di nobili famiglie. Nei casi in cui il diarista non fornisca dettagli non possiamo essere certi che stia fornendo la cronaca di esecuzioni di brani a una o più voci e basso continuo: si tratta tuttavia di passi importanti in quanto testimonianza della quantità e della continuità di esecuzioni musicali nelle stanze private del granduca, nonché delle diverse occasioni nelle quali queste si svolgevano.

Trattandosi di pagine che descrivono ogni giornata del granduca, lo stile utilizzato è estremamente telegrafico e le notizie sono brevi ed essenziali, con formule assai ripetitive. Ciò ha reso più semplice in questa sede operare tagli nel testo senza che ciò compromettesse la piena comprensibilità del passo riportato e del contesto in cui si colloca l'episodio descritto. Laddove necessario abbiamo comunque provveduto a integrare o a chiarire le parole del Tinghi.

¹ Cfr. FANTAPPIÈ 2001.

² SOLERTI 1905.

³ Su questa fonte primaria per la storia della vita spettacolare fiorentina primo seicentesca cfr. inoltre le tesi di laurea FANTAPPIÈ 1999 e MONACI 1999.

A. Criteri di edizione

Nella trascrizione dei *Diari* si è cercato di rimanere il più possibile fedeli all'autografo ma allo stesso tempo di rendere comprensibile il testo. Non essendo un letterato, Cesare Tinghi è estremamente non uniforme nel modo di scrivere, nonché assai influenzato da inflessioni della lingua parlata.

Si dà conto degli interventi operati:

- Si introduce una punteggiatura minima, completamente assente nei *Diari*; si mantengono i capoversi dell'autografo, poiché funzionali alla comprensione del testo e alla suddivisione delle diverse giornate.
- Si distingue *u* da *v*.
- Si riduce *j* a *i* tranne nel caso in cui compare come iniziale di nomi propri (*Jacobbe, Jacopino*).
- Si mantengono inalterate le frequenti oscillazioni di *e/et* e si sciolgono i segni tachigrafici di *et*. Quando *e* ha funzione di articolo viene distinta con l'apostrofo (*e principi* > *e' principi*, *e soliti* > *e soliti*, ecc.).
- Si dividono le parole secondo l'uso moderno, inserendo, quando necessario, l'apostrofo (*dieri* > *d'ieri*, *vera* > *v'era*, ecc.). Quando l'uso dell'apostrofo avrebbe reso necessario un raddoppiamento sintattico si interviene con un'ulteriore divisione (*delinbasciatore* > *de l'inbasciatore*).
- Si uniscono le parole secondo l'uso moderno (*ogni uno* > *ogniuno*).
- Vengono riprodotti in forma analitica i casi di raddoppiamento della consonante iniziale (*alletto* > *a lletto*).
- Si utilizza l'apostrofo per segnalare l'omissione dell'articolo determinativo maschile plurale nelle preposizioni articolate, negli aggettivi possessivi e dimostrativi (*a' suoi gravi negotti* > *a' suoi gravi negotti*, *de signori* > *de' signori*, ecc.).
- Vengono ricondotti all'uso moderno gli accenti (*lunedì* > *lunedì*, *ando* > *andò*, *magnio* > *magnìò*, ecc.).
- Si sciolgono tutte le abbreviazioni convenzionali (*sig.* > *signore*, *coè* > *cioè*) e quelle tipiche del Tinghi (*prenza* > *presenza*, *sette* > *sette*), non caratterizzate da segni particolari ma usate con frequenza. Per un motivo pratico solo le ricorrenti abbreviazioni S.A.S. (Sua Altezza Serenissima) e S.A. (Sua Altezza) non sono state sciolte.
- Laddove non è stato possibile sciogliere le abbreviazioni secondo l'ortografia moderna poiché le forme complete usate dal Tinghi sono diverse dalle attuali

si è proceduto a uno scioglimento che rispettasse l'ortografia dei *Diari* (*7bre* > *setembre*, *Xbre* > *dicembre*, *Ser.ma* > *Serenissima*, ecc.).

- Viene mantenuta l'alternanza dell'ortografia nelle desinenze *-zia/-tia*, *-nza/-nsa*, nei prefissi *pre/pri* e nell'uso di *gh*, *ch/g* con valore di gutturali sorde o sonore e davanti alle vocali *a* e *o* perché caratteristiche della non uniformità di scrittura dell'autore (*udientia/udienza*, *sensa/senza*, *luogho/luogo*, *ghusto/gusto*, *musicha/musica*, *Francescha/Francesca*, ecc.).
- Viene mantenuta l'alternanza ortografica dell'uso della vocale *i* dopo *gn* e davanti a vocale (*ogniuno/ognuno*, *lancie/lance*, ecc.).
- Vengono conservate alcune frequenti oscillazioni (*cochi/coci/cocci*, *sua/suoi*, *negotti/neghotti/neghoti*, ecc.).
- Si lasciano le lezioni in forma analitica o sintetica così come testimoniate nell'originale (*a dî/adî*, *o vero/overo*).
- Si mantiene l'eventuale assenza di *n* davanti a consonante, assai frequente (*nutio/nuntio*, *Nutiata/Nuntziata*, *Lorezo/Lorenzo*, *macerà/mancerà*, ecc.).
- Viene lasciata inalterata l'eventuale caduta di *r* davanti a consonante (*giardino*>*giadino*).
- Si mantiene la *n* davanti a labiale *b* e *p* (*anbasciatore*, *dicembre*, *senpre*, *inportanti*, ecc.).
- Viene mantenuta la frequenza mancanza di concordanza tra soggetto e verbo (*S.A. ... partì da Pitti et andorno...*) e tra soggetto e pronomi relativi (*tre carozate piene di musici... il quale cantorno et sonorno...*) e l'uso incerto delle preposizioni articolate (*a casa il signore Alessandro del Nero*).
- Viene lasciato l'uso delle maiuscole e introdotte quando assenti.
- Vengono conservate le oscillazioni dei verbi di origine dialettale, fiorentina o pisana (*andorno/andonno*) e le forme abbreviate di alcuni verbi (*corre per correre*).
- Laddove si è ritenuto di dover correggere il testo, è stata segnalata in nota la lezione originale.
- Vengono segnalate in nota le correzioni del testo da parte del Tinghi e le aggiunte a margine.
- Si utilizzano le parentesi quadre [] per segnalare ogni nostra integrazione. Per non appesantire la lettura si è scelto di non segnalare, ogni volta che si fa riferimento a S.A.S. e a S.A., il nome del granduca di cui si sta parlando; basti essere al corrente che, nei passi degli anni da noi trascritti in questa sede (1600-1625 compresi), i granduchi medicei che si succedettero furono, in ordine: Ferdinando I (1587-1609), Cosimo II (1609-1621) e Ferdinando II (1621-1670). È sottinteso inoltre che con 'Cecchina' o 'Cechina' (in un solo caso 'Cichina') si intende sempre la persona di Francesca Caccini.
- Si utilizzano tre puntini dentro parentesi quadra [...] per segnalare i tagli da noi apportati nel testo.

- Si utilizzano tre puntini dentro parentesi tonda (...) per segnalare lacune del manoscritto dovute a macchie, lacerazioni e simili.
- Si utilizzano tre puntini di sospensione senza parentesi ... per indicare gli spazi bianchi nel testo, lasciati dal T'inghi probabilmente con l'intenzione di riempirli in un secondo momento.
- Si usa il corsivo per indicare lettere inserite a integrazione di omissione da parte dell'autore nei casi in cui ciò intralci la lettura del testo.

B. Trascrizioni

Diario Primo di S.A.S.

1600

1.

Et adì 8 detto [ottobre] in domenica la regina con tutte le alteze et ecclenze et S.A. con tutti e' principi et il cardinale andorno tutti all'orto overo giardino de' signori Ricardi fiorentini in Gualfonda [via Valfonda] dove quivi si fece delle caccie d'animali correre di pali, di cochi, musiche et simili altri spassi con gran gusto.

Diario Primo, c. 7r

1602

2.

Et adì 3 detto [aprile] mercoledì Santo S.A. et tutta la serenissima famiglia stette a l'ufitio in sul corridore della ciesa detta di San Nicola atacata con il palazzo di S.A.S. dove S.A. aveva fatto venire di Firenze tutti e' musici et in detta ciesa. Fecero musiche a 3 cori et guidata da Giulio Romano [Giulio Caccini] avendovi menato la moglie e le due figliole le quale cantano bene,

Diario Primo, c. 26r

1603

3.

Et adì 24 detto [novembre] S.A. doppo desinare con don Verginio et Madama Serenissima con tutte le dame et con tutta la corte partì da Pitti et andorno a casa il signore Alessandro del Nero, nepote del cardinal dal Monte, aveva preso per moglie la signora ... de' Bartoli fiorentina con ventimila sc. di dote e erede⁴ di molto più, dove vi si ballò alegrissimamente dalle 21 ore perfino alle 4 della notte et poi S.A. favorì la colatione fatta da esso signore Alessandro, et poi S.A. se ne ritornò a Pitti.

Diario Primo, c. 77r

⁴ *ms.*: ererde.

4.

Et adì 3 detto [dicembre] doppo desinare S.A. con il signore don Verginio andò a casa la signora Lucretia Bartola per l'occasione del festino, per essere essa sposa et moglie del signore Alessandro del Nero, nipote del cardinale dal Monte, et quivi S.A. stette dalle ore 21 perfino alle ore 1 e ½ della notte con gran gusto. Et non vi venne Madama perché era gravida et perché era grandissimo freddo di tramontana.

Diario Primo, c. 78r

1605

5.

Et adì 6 detto [aprile, mercoledì Santo] S.A. udì la messa in casa et atese a' suoi inportanti negoti et il giorno stete a l'ufitio nella ciesa di San Nicola su in sul corridore solito dove si fece musicha a tre cori da' suoi musici di Firenze et dalla Vetoria Archilei secondo il solito et consueto delli altri anni in detta ciesa.

Diario Primo, c. 127r

1606

6.

Et adì 22 detto [marzo] mercoledì santo S.A. partì da Livorno con tutta la corte et se ne venne a desinare a Pisa et fece fare la solite elemosine, et il giorno S.A. con Madama et il Signor Principe et tutte l'atre Ecelenze stetono su in sul corridore dove fu fatto musicha rara a tre cori secondo il solito delli altri anni.

Diario Primo, c. 153v

1607

7.

Et adì 11 detto [aprile, mercoledì Santo] doppo avere udito la messa si partì con tutta la corte et se ne venne a desinare a Pisa, poi il giorno andò a l'ufitio in casa, cioè nella ciesa di San Nicola, dove si fece musica a 3 cori, avendo fatto venire e' suoi musici di Firenze, et la Vitoria et Antonio Arcilei suo marito, la quale cantò raramente secondo il solito delli altri anni.

Diario Primo, c. 180r

1608

8.

Et adì 2 di aprile mercoledì Santo S.A. udì messa in casa, poi il giorno sté all'ufizio nella ciesa di san Nicola in suo solito corridore con Madama et tutti e' signori figlioli, poi doppo andò fuori a spasso per Pisa.

Diario Primo, c. 207r

1609

9.

Et adì 15 detto [aprile, mercoledì Santo] S.A. andò alla messa a' Capucini con il signor don Verginio, poi il giorno stette al'ufizio del mercoledì Santo in sul corridore,
et adì 15 di aprile, dove vi si fece musica a due cori dette da' musici di S.A. venuti di Firenze senza donne.

Diario Primo, c. 252v e 253r

1610

10.

Et adì 14 [gennaio] detto S.A. et il cardinale [Ferdinando Gonzaga] udino⁵ messa insieme, poi andorno al gioco della palla, poi desinorno insieme, et don Francesco [de' Medici] lo levava di camera et lo raconpagnava senpre, et poi andorno a spasso in carroza insieme, et poi la sera venne ala udienza a S.A. et S.A. lo rincontrò alle sue stanze in modo di redelli la visita.⁶ Et ogni sera s'è fatto musica in camera del cardinale.

Diario Primo, c. 281v

11.

Et adì 7 detto [aprile] mercoledì Santo S.A., l'Arciducessa, Madama et tuti questi signori stetero al'ufitio in casa, cioè in sul corridore in ciesa di San Nicola dove vi si fece musica a tre cori da tutti i musici di S.A. venuti da Firenze, et c'era la Vitoria et antonio Arcilei et Giulio Romano [Giulio Caccini] con le due sue filiole et la moglie, et furno una musica stupenda con gran gusto di S.A. et di tutto il popolo.

Diario Primo, c. 287v

⁵ *ms.*: undino.

⁶ alle sue stanze in modo di redelli la visita *corretto su* in su la porta della salottina et così alla ritornata et ogni.

12.

Et adì 24 detto [ottobre] in domenica S.A. andò con nuntio et ambasciatore alla messa a Santo Spirito, poi il giorno SA, l'Arciduchessa et signor don Francesco [de' Medici] et il signore Paulo Giordano andorno a casa il signor Ugo de' Rinaldi in via Largha dove si fece il festino di ballare dalle ore 22 perfino alle 24 ore, poi se ne ritornorno a Pitti.

Diario Primo, c. 306v

13.

Et adì primo dicembre l'ambasciatore [l'ambasciatore di Spagna don Ferrante di casa Borgia] non uscì di casa per il cativo tempo. Udì messa in casa, magniò seco l'abate Orsino e doppo desinare si fece musica in camera sua dalle filiole di Giulio Romano [Giulio Caccini].

Et adì 2 di dicembre andò alla messa a Santa Maria Novella, magniò seco il signore Paulo Giordano, poi si fece musica dalla Vitoria et Antonio Archilei et la sera alla comedia di zanni.

Diario Primo, c. 313v

1611

14

Et adì 31 detto [maggio] il cardinale [Ferdinando Gonzaga] udì messa a Santa Felicità, poi andò in galleria et il simile fece S.A. che venne a dare la udienza pubblica, poi il giorno il cardinale magniò ritirato et andò poi a casa Giulio Romano [Giulio Caccini] a sentire cantare, et la sera magniò ritirato.

Diario Primo, c. 335r

15.

Et adì 30 di marzo [mercoledì Santo] venne a Pisa il signore don Verginio Orsino, fu rincontrato alla porta del palazzo da il signore don Francesco et don Antonio Medici, et S.A. et l'Arciduchessa l'espertorno in camera di Madama Serenissima, poi S.A. con tutti e' sudetti stette all'ufitio il mercoledì Santo in sul corridore in ciesa di San Nicola et v'era una musica rara venuta di Firenze, et si cantò quattro cori, et v'era le figliole di Giulio Romano [Giulio Caccini] et la Vitoria [Vittoria Archilei], e stero in sul corridore.

Diario Primo, c. 326r

16.

Et adì 13 detto [giugno] S.A. doppo desinare andò con la Serenissima Arciduchessa et il cardinale et principe don Francesco con tutti li altri signori alla casa del signore Alexandro del Nero, dove si faceva il festino del ballare per l'occasione della signora Fulvia Salviati et il marchese del Monte, dove v'era la residenza con il baldacino, et il cardinale stette in mezo a S.A. et alla Serenissima Arciduchessa. Poi fatto questo fu fatta una magnifica colatione di confeture in due

tavole, una per e' principi, l'atra per le gentildonne, fatta dal signore Francesco dal Monte padre del detto sposo, poi ogniuno se ne ritornò alle case loro.

Diario Primo, c. 336r

17.

Et adì 16 detto [giugno] S.A. udì messa in casa, poi atese a' suoi inportanti negotti, et il giorno andò alla forteza a fare alla pilota et il cardinale [Ferdinando Gonzaga] magniò con S.A. et l'andò a levare il principe don Lorenzo [de' Medici], et il giorno andò a sentire musica a casa la figliola Giulio Romano.

Diario Primo, c. 336v

1612

18.

Et adì 18 detto [aprile] mercoledì Santo S.A. udì la messa in casa poi atese a' suoi negotti, andò alla predica a Santo Spirito con nutio et l'Arciducessa. Et il giorno S.A. con la Serenissima Arciducessa et principe⁷ don Francesco et andorno nel corridore alla ciesa di Santa Felicità a l'ufitio dove vi si fece musica ecelente a tre cori, cioè dua giù in ciesa, cantata da' musici di S.A., et uno la su alto nella capella dirinpetto a S.A. cantata dalle filiole di Giulio Romano et dalla Vitora Arcilei et da altri musici, et durò il matutino perfino alle una di notte, era la ciesa calcatissima di gente.

Diario Primo, c. 384r

19.

Et adì 5 detto [maggio] S.A. andò in galleria a dare udienza pubrica, poi andò con e' soliti signori ala messa alla Nutiata per essere sabato, et il giorno andò con e' soliti signori alle stalle a giucare a palla a maglio, et fece con l'abate Orsino et con Giulio Ricasoli et con Alesandro del Nero, et vinse S.A.S. tre partite.

Diario Primo, c. 388v

20.

Et adì 9 detto [giugno] S.A. andò nella galleria a dare la udienza pubrica, poi andò con il principe don Francesco et il signore Paulo Giordano alla messa alla Nutiata per essere sabato, et il giorno atese a' suoi gravi negotti, et la sera andò alle stalle a fare a palla a maglio con il signore Paulo Giordano et l'abate Orsino et Alexandro del Nero et Rafaello Torrigiani, vinse S.A.S.

Diario Primo, c. 391v

⁷ *ms.*: pirincipe.

21.

Et adì detto [4 luglio] la Serenissima Arciduchessa acetò la prima visita del suo partorimento dalle gentildonne fiorentine, et la prima fu la inbasciatrice di Lucca, le quale gentildonne furno ragunate tutte in nel camerone grande in terreno da Benedetto Rucellai, poi dalla signora Lucretia Martelli matrona delle dame della Serenissima Arciduchessa. Fu condotta l'ambasciatrice di Lucca su nelle camere della Serenissima Arciduchessa, et poi dietro le sudette gentildonne, et fatto reverenza a S.A., poste poi a sedere, fu fatto una bella musica di strumenti et voce, poi ciascuna fu licenziato senza colatione ne' altro.

Diario Primo, c. 398v

1613

22.

Et adì 3 detto [aprile, mercoledì Santo] S.A. andò alla messa in casa et non uscì di casa, et il giorno stette all'ufitio del mercoledì Santo in ciesa di San Nicola su in sul corridore insieme con la Serenissima Arciduchessa et e' soliti signori, et vi si fece musica a tre cori, due in ciesa et uno su ad alto, avendo fatte venire di Firenze e' suoi musici ecelenti et la Vitoria Arcilei et essa cantò su ad altro in sul corridore.

Diario Primo, c. 467r

23.

Et adì detto [13 giugno] la mollie de l'inbasciatore di Lucca venne a visitare et fare reverenza alla Serenissima Arciduchessa insieme con cinquanta gentildonne fiorentine, et vengero a dare in bon pro del felice parto del terzo filiolo mastio, dove S.A. era in letto meza vestita et si fece musica dalla Vittoria Archilei et dalla Cechina di Giulio Romano [Francesca Caccini], poi nella prima anticamera si fece musicha grande da messere Marcho Galliani [Marco da Gagliano] et da' suoi musici. Non si fece colatione ne' altro, poi ciascheduna fu licenziato per quella sera, così si fece il secondo giorno.

Diario Primo, c. 501r

1614

24.

Et adì 26 di marzo mercoledì Santo S.A. udì la messa in casa et non uscì fuori per il cativo tempo, poi il giorno stette in sul corridore in ciesa di San Nicola all'ufitio con la Serenissima Arciduchessa, dove vi si fece musica a quattro cori da' musici di S.A.S. venuti di Firenze apostata, cioè due cori si fece in ciesa et due sul corridore, uno dalla Vittoria Archilei et da Antonio Naldi et l'atro dalla Francesca filiola di Giulio Romano [Giulio Caccini] et da Giulio et dalla mollie et dal marito di detta Francesca, dove fu musica istupendissima. Et la sera atesero a' suoi negotti.

Diario Primo, c. 562r

25.

Et adì 3 detto[dicembre] e' sudetti medici visitato S.A. et trovato con febre li fecero un servitiale, il quale travalliò S.A. grandemente. Et il giorno stette quieto et si trattenne con sentire musicha et sonare strumenti et altri tratenimenti piacevoli, in vedere asagiare molte sorte di vini di più variate sorte. Et magniò nel letto et la notte dormì di buona quiete.

Diario Primo, c. 609r

Diario Secondo di S.A.S. (1616-1623)

1616

26.

Et adì 30 detto [marzo, mercoledì Santo] S.A.S. partì da Livorno in barca e se ne venne a Pisa, avendo udito la messa a Livorno et il giorno stette all'ufitio in casa cioè nella ciesa di San Nicola et S.A. aveva fatto venire li suoi musici di Firenze et fece venire la Vitoria et la Cechina et altre donne per cantare e fecero musica a tre cori, con molto gusto di Loro Alteze Serenisime.

Diario Secondo, c. 32r

27.

[12 novembre] [...] doppo cena S.A. sentì un concerto di musica cantata da alcuni musici di Pesaro, nella anticamera di S.A.S. Dette S.A.S. udienza a monsignor Ballioni [Malatesta Baglioni], vescovo di Pesaro et ad altri signori e se ne andò a riposare.

Diario Secondo, c. 75r

1617

28.

Et adì 22 detto [marzo], giorno del mercoledì Santo, S.A. udì la messa in casa et il giorno andò all'ufizio alla ciesa di Santa Felicità per il corridore con la Serenissima Arciducessa et il cardinale et tutti e' signori fillioli, dove era fatto tre cori di musici di S.A. et v'era le donne musiche a cantare et S.A. non uscì di casa per rispetto alla purgha.

Diario Secondo, c. 95v

1618

29.

[6 marzo] Inoltre [l'Arciduca Leopoldo d'Austria] andò accompagnato la Serenisima Arciduchessa per fino a Firenze, fu alloggiato a Pitti. Magniò senpre con l'Arciduchessa, vedde la galleria, le stale di S.A., vedde scoprire la Santissima Nutiata, andò alla casa del signor Rinaldi a sentire recitare una comedia, veddetutti e' fillioli di S.A.S. sendo a Pratolino, poi a suo viaggio per la volta di Bologna; fu servito da' nostri per fino a' confini.

Diario Secondo, c. 132v

30.

[13 marzo] [L'Arciduca Leopoldo d'Austria] andò a casa de' signori Rinaldi, dreto alla Nutiata, a sentire recitare una comedia recitata da giovani fiorentini, con belli abiti et belle prospettive et musica bonissima.

Diario Secondo, c. 133r

31.

Et a di detto [11 aprile, mercoledì Santo], a ora dello ufizio S.A., la Serenisima ei signori fillioli, il cardinale et tutte le donne, andorno all'ofitio per il corridore alla ciesa di Santa Felicità, dove si fece musicha a 4 cori, due in ciesa cantati da' musici di S.A. et due cori cantati su ad alto nel corridore, cantati dalla Francesca, dalla Arcangiola [Arcangela Paladini] et dalla fanciulla fillia di Filippo Scameroni, la quale con melodia et devozione furono cantate. Et finito, casceduno fu licenziato; et tornato S.A. atese a' suoi gravi negotti et magniò solo.

Diario Secondo, c. 137r

32.

[30 aprile] Et [il granduca] tornato dette molte udienze a diverse persone et la sera magniò solo, et doppo cena conparsero a Pitti tre carozate piene di musici, tutti gentiluomini fiorentini, con passa cinquanta torce acese e poi molte caroze dreto a queste, con molti strumenti, il quale cantorno et sonorno sotto le finestre di S.A.S. et ella stette a sentire con la Serenissima Arciduchessa con molto ghusto; la quale musica fu composta dal signor Alessandro Covoni, paggio nero di S.A.S. et le parole furono queste cantate:

Maggio onore di primavera
Oggi nasce in grembo a' fiori,
Spira l'aura lusinghiera
Sc[h]erzan lieti i nudi Amori
Con dolcissimo diletto
Ride e canta ogni augelletto.
Furno cantate questi versi e molti altri, i quali non si mettono per brevità; basta che a S.A. et a tutti piache asai.

Diario Secondo, c. 140r

33.

Et adì 10 detto [ottobre] S.A. udì la messa in casa, poi andò in galleria et tornato a Pitti S.A. magniò solo et doppo si trattenne con diversi vertuosi et attese a' suoi negotti.

Diario Secondo, c. 164r

34.

Et a dì 19 di ottobre stando, Dio laudato, S.A. bene levatosi, udì la messa in casa et andò per il corridore in galleria; et tornato a Pitti desinò al solito solo, poi si trattenne con diversi vertuosi et atese a' suoi gravi negotti et non uscì di casa per il cativo tempo; dette molte udienze a diverse persone, magniò solo et doppo avere detto il suo uffiti se ne andò a riposare.

Diario Secondo, c. 165r

35.

Et a dì 23 detto [ottobre] stando S.A.S., Dio laudato, bene, levatosi udì la messa in casa, poi andò per il corridore et tornato a Pitti desinò solo, et doppo si trattenne con diversi vertuosi et atese a' suoi gravi negotii et non uscì di casa per essere tempo ventoso. Dette molte udienze a diverse persone et magniò solo et doppo avere detto l'uffiti andò a riposare.

Diario Secondo, c. 165v

36.

Et a dì 28 detto [ottobre], giorno di San Simone, sendo il tempo cativo S.A. udì la messa in casa et dette molte udienze, magniò solo et si trattenne con diversi vertuosi et atese a' suoi gravi negotii e' memoriali et fece molte gratie;

Diario Secondo, c. 166r

37.

Et a dì 29 detto [ottobre] sendo il tempo cativo di vento di grecale freddo, S.A. andò alla messa a Santa Felicità per il corridore et tornato a Pitti magniò solo, poi si trattenne con diversi vertuosi et atese a' suoi gravi negotti et non uscì di casa per il cativo tempo; dette molte udienze a diverse persone et magniò solo et doppo l'uffittio se ne andò a riposare.

Diario Secondo, c. 166r

38.

Et adì 17 di novembre, in sabato, S.A. con il duca di Matova et il principe don Lorenzo andorno in cochio alle stalle a vedere cavalcare et poi alla messa alla Nuntiata et il duca ebbe la man ritta da S.A.; et tornati a Pitti S.A. si licenziò alla porta della sala et andò in galleria. Et tornato andò con la Serenissima Arciducessa alle camere del duca et ducessa dove vi si fece musica et cantò quell'Andriana [Adriana Basile] et altri musici et allo uscire il Granduca ebbe la man ritta et fu racompagniato dal duca per fino alla porta del salone et così la Serenissima Arciduchessa. Et S.A. magniò solo et doppo l'uffittio andò a riposare.

Diario Secondo, c. 174v

39.

Et a dì 21 detto [novembre] S.A. udì messa in casa, poi andò in galleria et tornato a Pitti magniò solo et doppo atese a' suoi gravi negoti. Et il duca di Mantova andò con il cardinale de' Medici alla villa di Careggi et tornato a Pitti S.A.S. lo andò a visitare alle sue camere, et ricontrò il Granduca a ½ il salone; et il Granduca ebbe la man ritta così all'entrare come allo uscire, et così venne la Serenissima Arciduchessa stettero un pezo in conversatione et cantò l'Adriana [Basile] di musicha et molti altri.

Diario Secondo, c. 175r

1619

40.

Et a dì 5 de (...) marzo stado S.A. in letto con la gotta, pure alquanto un poco mellio, udì la messa in letto et magniò alquanto mellio et il giorno atese a' negoti et doppo venne a cantare di musica la Cechina, di Giulio Romano.

Diario Secondo, c. 191v

41.

Et a dì 27 detto [marzo], mercoledì Santo, S.A. udì la messa in casa, poi andò per il giardino a fare esercitio, et tornato magniò solo et doppo si trattenne con diverse cose; et venuto l'ora d'andare allo ufittio, S.A. con la Serenissima Arciduchessa, il signor cardinale, andorno all'ufittio alla ciesa di Santa Felicita, per il corridore, et S.A. fece venire l'ambasciatore di Francia con molti de' sua et stette a sedere in questa maniera nella capella in mezzo sedeva la Serenisima Arciduchessa da man ritta il signor cardinale Medici, da man manca S.A.S., sotto l'ambasciatore, fu fatto musicha a tre cori da' musici di S.A. et dalle donne, la Cechina, l'Arcangiola [Arcangela Paladini] et altre. Finito ogniuno tornò per il corridore a Pitti e ogniuno si ritirò alle sue stanze et S.A. magniò al solito solo.

Diario Secondo, c. 194r

42.

[28 marzo, giovedì Santo] Doppo desinare S.A., con il cardinale et il principe don Lorenzo andò in carozza a visitare e' sette sacramenti et tornato a Pitti andò all'ofittio a Santa Felicita con e' medesimi d'ieri, et la sera stette tutte le Alteze Serenissime nella capella della Serenissima Arciduchessa dove era disposto il Santissimo Sacramento con bello aparato, et rapresentava la storia della scala di Jacobbe et vi era il ritrato del Volto Santo, dove fu fatto tre sermoni da tre predicatori delle ciese di Firenze, et fu cantato laude in musica dalla Cechina et le sue discepole et sonato da suo marito [Giovambattista Signorini Malaspina] ed dal Bardella [Antonio Naldi, detto "il Bardella", suonatore di chitarrone, tiorba, liuto e strumenti simili], et poi cascheduno fu licenziato.

Diario Secondo, c. 194v

43.

[7 luglio] Tornato S.A. a Pitti magniò al solito solo nelle camere terene et doppo si trattenne un pezo con detto predicatore [padre cappuccino Aquilano] et fece cantare di musica [...]

Diario Secondo, c. 214v

44.

Et a dì 22 detto [luglio], giorno di Santa Maria Maddalena, S.A.S. con e' signori fratelli andò alla messa alla ciesa di Cestello, ché v'era la festa, tornato a Pitti magniò solo et doppo si trattenne con musica ed altre cose et atese a' suoi gravi negotti.

Diario Secondo, c. 216r

45.

Et a dì 13 detto [settembre] S.A. andò alle stalle a vedere corre lancia per la giostra da farsi et andò alla messa alla Nutiata; et tornato a Pitti magniò solo al solito et doppo si trattenne con molti virtuosi et atese a' negoti et andò a vedere fare al pallone et tornato dette molte udienze a diverse persone et al residente di Venetia nel modo solito.

Diario Secondo, c. 221v

46.

Et a dì 9 di novembre, Dio laudato, S.A. cominciava a levarsi et si levò et udì la messa, magniò levato, si trattenne con diverse cose et atese a' negoti et si riposò bene, si fece musica dalla Cechina e dalle sua fanciulle et S.A. se ne ritornò a riposare.

Diario Secondo, c. 227bis r

47.

Et a dì 7 detto [dicembre] stando S.A. un poco mellio, visitato da' detti medici, udì la messa a letto et fecero le solite pitime et poi magniò con un po' più di ghusto et doppo desinare si trattenne con diverse cose et con diversi vertuosi con molto ghusto; et la sera fece fare musica dalla Cechina et dalle sue fanciulle et S.A. ebbe ghusto, si cibò pocho et la notte dormì molto cuieto.

Diario Secondo, c. 229v

48.

Et a dì 14 detto [dicembre] S.A. fu visitato da' sudetti medici, lo trovorno stare assai bene, udì messa a letto et si cibò bene, si trattenne con diverse cose et con diversi vertuosi, fu visitato da Madama et dall'Arciducessa et dal cardinale et dal principe don Lorenzo, et la sera si fece musica dalla Arcangiola [Arcangela Paladini] et da Mustio Frema [Muzio Effrem] et poi S.A.S. si cibò et si messe a riposarsi.

Diario Secondo, c. 230r

49.

[21 gennaio] Et non si mancherà di dire come alli giorni pasati con l'occasione della letigha che S.A. aveva acomodato al cardinale Caponi, fece venire di Roma un prete Giandomenico Puliaschi, musico della capella del Papa, il quale canta di tre voce, cioè: contralto, tenore et basso, et suona il citarone. S.A. lo fece alloggiare nelle soffite a ½ scala, tratenuto da Fioravanti et servito dalli stafieri; S.A. lo fece venire a cantare molte volte et solo et in compagnia della Cechina et delle sue fanciulle et con l'Arcangiola [Arcangela Paladini] ricamadora et con altri musici, et S.A.S. ne sente gusto et tutti li altri signori; et così ogni sera S.A. lo fa cantare; in questi a carta 235.

Et a dì 22 detto stando, Dio laudato, S.A. bene udì la messa a letto et poi levatosi magniò levato et dopo ½ ora S.A. se ne ritornò nel letto, et la sera la solita musica;

Diario Secondo, c. 234r

50.

Et a dì 26 di genaio, in domenica, S.A. udì la messa a letto et poi levatosi magniò con gusto et doppo si trattenne con diverse cose et negottiò e' memoriali et fece molte gratie. Et la sera si cantò di musica da quel signore Giandomenico et dalla Cechina et sue fanciulle; et magniò levato et doppo avere detto le tanie andò a riposare et la mattina non prese il brodo. [...]

Et a dì 31 detto seghuita e' sopradetti bagni [bagni di acqua di mare] et S.A. senpre va melliorado; et si levò et magniò levato et atese a' neghotti; et la sera si fece musica dal maestro di capella di Pisa et da una donna condotta di Pisa et doppo fu ballato la calata et gallia[r]da da tre raghazi vestiti da maticini, scolari di Jacopino de' l'Armaiolo.

Diario Secondo, c. 234v

51.

Et a dì 3 di febraio, giorno di San Biagio, S.A. udì la messa a letto, stando con un poco di febre, magniò poco et atese a' negotti et la sera sentì cantare di musica al solito da' soliti musici.

Et adì 4 detto il medesimo d'ieri.

Et adì 5 detto il medesimo d'ieri.

Et adì 6 detto il medesimo d'ieri.

Et a dì 7 detto S.A. stava un poco mellio, i dettero un servitiale et con molta operatione, si cibò bene et la febre andava diminuendo; stette tutto il giorno allegro et la sera si fece la solita musica dalle suddette donne et il detto Giandomenico detto. [...]

Et a dì 8 detto S.A., Dio laudato, sta asai mellio et senza febre, li fecero un servitiale, magniò con gusto et tutto il giorno stette alegro et la sera si fece musica.

Diario Secondo, c. 235r

52.

Et a dì 17 detto [febbraio] S.A. sta alquanto mellio, però senza levarsi del letto et si trattenne con diversi vertuosi et la sera si fece musica al solito et doppo avere detto le solite tanie si messe giù per riposarsi.

Et adì 18 detto S.A. fece il medesimo d'ieri et atese a' negotti.

Et adì 19 detto il medesimo d'ieri.

Et adì 20 detto stando S.A., Dio laudato, mellio, non si levò del letto per il gran freddo et udì messa et doppo magniò et di poi si trattenne con diverse cose, atese a' negotti et negottiò e'

memoriali et fece molte gratie; et la sera si fece musica secondo il solito et doppo cena disse le tanie et si messe a riposare.

Et adì 21 detto S.A. non si levò di letto per il gran freddo et udì messa et disse il solito ufizio, come fa ogni mattina et doppo desinò et il giorno negottiò con Giulio Cavallo et fece più di 30 gratie di licenzie d'arme a diverso gentilomini; et la sera si fece musica et doppo cenò con gusto et si messe a riposare.

Diario Secondo, c. 237v

53.

Et a dì 27 detto [febbraio], giorno di giovedì grasso, S.A. non uscì di letto, et fece dare e' soliti regali alla famiglia et regalò li suoi aiutanti di camera di scudi 16 per fare il berlingaccio. Et S.A. il giorno atese a' negotti et la sera si fece musica dalla Cechina.

Diario Secondo, c. 238r

54.

Et a dì 15 detto [aprile], mercoledì Santo: vi era la Cechina, le sue fanciulle, l'Arcangiola [Arcangela Paladini], et la Vitoria [Vittoria Archilei] et il castrato del Doni [Loreto Vittori] et messer Marco [da Gagliano], maestro di capella, et tutti e' musici di S.A. e' più ecelenti e cantorno molti terzetti molto scuisitamente et con gran gusto di Loro Alteze Serenisime; et vi era tutti e' fillioli di S.A. et pochi della corte per esere S.A. in letto malato. [...]

Et dì 17 detto, matina del venerdì santo [...] S.A. stette a letto et finito venne in camera propria di S.A. la Cechina et le sue fanciulle et la principessa Margerita, filliola di S.A., et cantò alcune laude insieme con due dame della serenissima Arciducessa.

Diario Secondo, c. 243v

55.

Et a dì 30 maggio, Dio laudato, S.A. sta alquanto mellio et la febbre scemata, però e' medici lo visitorno et S.A. per sua devottione si confessò dal suo solito confesoro et prese il licore di San Nicola con molta devottione, poi fece le solite pittime et magniò con poco gusto, et doppo si riposò un ora et alle 20 ore prese il brodo con rosso d'uovo et doppo di tratenne a sentire cantare una donna nominata l'Adriana [Basile], napoletana, musica; la quale S.A. aveva fatta levare dall'osteria dell'Arcangiola [Arcangela Paladini] musica et condotta con carrozza a Pitti, alloggiata su ad alto nelle camere della sala delle comedie, et servita dalli stafieri; la quale donna suona diversi strumenti et canta per ecelenza bene.

Diario Secondo, c. 247r

56.

[6 giugno] Il giorno [il cardinale Leni di Ferrara] andò per il corridore a vedere la galleria et tornato andò da S.A. che era a letto, e sentì cantare di musica et vi era l'Adriana [Basile] et la Cechina et altri musici; et tornato alle stanze magniò ritirato.

Diario Secondo, c. 252r

57.

Et a dì 25 di giugno crebbe la gotta a S.A. in un ginocchio et la notte non dormì et la matina visitato da detti medici non beve vino et magniò poco; et il giorno si trattenne con diverse cose et sentì cantare di musica [...]

Et a dì 26 detto seguita la gotta a S.A. nel medesimo piede et ginocchio, però S.A. quietò poco et magniò poco et con pocho ghusto et si trattenne con diverse cose et a sentir cantare di musica la Cechina con le sue fanciulle; et la notte quietò poco.

Et a dì 28 detto la gotta cominciò a calare un poco et S.A. la notte dormì un poco et la matina prese il solito brodo alterato con erbe et prese il gulebo o latovaro di diacinti et magniò un poco mellio et beve del vino alquanto bene, si trattenne con diverse cose et a sentire cantare il maestro di capella con il castrato del Doni [Loreto Vittori].

Diario Secondo, c. 254v

58.

Et a dì primo di luglio la gotta di S.A., Dio laudato, comincia a scemare un poco et la notte quietò asai bene et si cibò con gusto et stette allegro et si trattenne con diverse cose, et a sentire la Cechina et le sue fanciulle et la sera si messe giù a riposarsi con quiete.

Diario Secondo, c. 255r

59.

Et a dì 2 detto [agosto] stando S.A. male di dolori colici et febre, visitato da' soliti medici li fecero un servitiale et l'utorno con l'olio della Madonna di Bari et si cibò poco et con meno gusto et con gran arsione di sete; et doppo magniare fece cantare di musica della Cechina et dalle sue fanciulle.

Diario Secondo, c. 260v

60.

Et a dì 17 detto [agosto] stando S.A., Dio laudato, mellio et avendo la notte riposato bene et preso il solito brodo, fu visitato da' soliti medici et da Madama et l'arciduchessa et da' signori fratelli visitato, udì messa al letto et poi magniò con gusto et doppo si trattenne con diversi virtuosi et a sentire cantare di musica dalla Cechina et attese a' negotti et la sera magniò bene et doppo avere detto le solite orationi se ne messe giù a riposare. [...]

Et a dì 19 detto stando S.A., Dio laudato, bene fu visitato da' soliti medici et trovatolo stare bene, si levò et udì la messa levato, poi tornò a letto et desinò con gusto et fu visitato da Madama et dalla Arciduchessa et si trattenne con diverse cose et con molti virtuosi et attese a' neghotti et doppo si trattenne a sentire cantare la Cechina con le sue fanciulle. Et la sera cenò con gusto et doppo avere detto le solite oratione si messe per riposarsi.

Diario Secondo, c. 263r

61.

Et a dì 27 detto [agosto] S.A.stado, Dio laudato, asai bene, fu visitato da' soliti medici et udì la messa al letto et poi dette udienza al residente di Venetia, stette a sedere et S.A. al letto, magniò di vollia e doppo si trattenne con diverse cose et attese a' negotti et doppo si feé musica dal maestro di capella e i castrati. Cenò alegro e la notte si riposò.

Diario Secondo, c. 264r

62.

[29 agosto] [il granduca] fu visitato da Loro Alteze Serenisime et da' soliti medici et si trattenne con molte sorte di bicieri et altre cose et atese a' negotti et doppo fu cantato di musica et la sera cenò allegro.

Diario Secondo, c. 264v

63.

Et a dì 5 detto [settembre] stando, Dio laudato, S.A. bene, fu visitato da'soliti medici et il giorno si fece musica et la sera doppo le oratione si mese per riposarsi. [...]

Et a dì 6 detto [...] si trattenne con musiche et la sera magniò poco et si quietò.

Diario Secondo, c. 265v

64.

Et a dì 9 detto stado, Dio laudato, S.A. bene fu visitato da' soliti medici et si levò et udì messa et poi tornò al letto et desinò; fu visitato da Madama et dalla Arciducessa et dai signori fratelli et si trattenne con diversi virtuosi et con musica [...]

Diario Secondo, c. 266v

1621

65.

Et a dì 12 detto [gennaio] avendo S.A.S. preso il siropo di cina et avendo la notte quietato, fu visitato da detti medici, confesorno tutti unitamente che S.A.S., Dio laudato, era netto di febbre, però udì messa al letto et desinò con gusto. Fu visitato da tutte le Alteze Serenisime et si trattenne con diverse cose et la sera si trattenne a sentire cantare la Cechina con il marito. Et alle tre ore S.A. cenò con gusto, ma poco et, doppo avere detto le solite oratione, si messe per riposarsi.

Et a dì 13 detto avendo S.A. preso la solita medicina et udì la messa al letto et desinò et fu visitato da tutte le Alteze Serenissime et da' fillioli piccoli; et si trattenne con diverse cose et la sera si trattenne a sentire cantare l'Arcangiola [Arcangela Paladini] con Mutio Frema [Muzio Effrem]. Et doppo cenò con gusto.

Diario Secondo, c. 296r

66.

Et a dì 14 detto [gennaio] stando S.A.S., Dio laudato, et senza febre, udì messa al letto et si comunicò per devotione, per alegreza di essere senza febbre, et fece dare molte elemosine segrete, et doppo desinò et si trattenne con diversi vertuosi et fu visitato da tutte le Alteze Serenisime et si trattenne a sentire cantare di musica. Et la sera li fecero un servitiale con molta operatione et doppo cenò con gusto et allegro.

Et a dì 15 detto stando S.A., Dio laudato, bene, fu visitato da detti medici et udì messa a letto et desinò et fu visitato da tutte le Altezze Serenissime, et si trattenne con diverse cose et dette qualche udienza. Et la sera si trattenne a sentire cantare di musica dalla Cechina, dalla Setimia, sua sorella venuta

[c. 297v] venuta da Lucca, et dalla Arcangiola [Arcangela Paladini] et dal maestro di capella et doppo S.A. cenò stando, Dio laudato, bene.

Diario Secondo, cc. 297r/v

67.

Et a dì 17 gennaio, giorno di Santo Antonio, stado, Dio laudato, S.A. la pasata notte dormito bene, et alle ore dodici preso il decotto di cina solito et visitato da' soliti medici et sendo, Dio laudato, senza febbre udì messa al letto et si confesò dal suo solito confesore; desinò con gusto, fu visitato da tutte le altezze Serenissime e si trattenne con diverse cose et la sera si cantò di musica per fino a ore tre, et cantò la Cechina, la Setimia, l'Agelica [Angelica Sciamerone] et tutti e' musici soliti⁸ et cenò con gusto et, doppo avere detto le solite oratione, si messe giù per riposare. [...]

[18 gennaio] et la sera si fece la solita musica.

Diario Secondo, c. 298r

68.

[20 gennaio] Avendo alle pasate sere cantato davanti a S.A.S. la signora Setimia, sorella della Cechina, che è maritata a Lucca, et perciò volendo S.A. mostrare segno di gratitudine del suo cantare, la fece regalare di una catena d'oro smaltata di valuta di scudi cento.

Diario Secondo, c. 298v

69.

Et a dì 2 di aprile, mercoledì Santo.

Et venuto l'ora dello ufittio la Serenissima Arciducessa, S.A.S. et il cardinale de' Medici e fratelli di S.A., et il principe don Lorenzo con e' gradi della corte andorno per il corridore alla ciesa di Santa Felicita, dove era preparato per dire l'ufittio et le musiche a tre cori, due in ciesa de' musici di S.A. et l'atro su ad alto nel corridore di donne, cioè la Francesca Cacini con le sue fanciulle, et l'Arcangiola [Arcangela Paladini] con Mutio Frema [Muzio Effrem].

Diario Secondo, c. 341r

⁸ a margine. a M.

70.

[23 marzo, mercoledì Santo] Et all'ora dell'ufittio S.A.S. con e' signori fratelli, la Serenissima madre et Madama Serenissima, con il bali Medici et altri signori andorno in sul corridore della ciesa di San Nicola et stettono a l'ufizio del mercoledì Santo et Loro Alteze Serenissime avevono fatto venire di Firenze la signora Francesca Signiorini [Francesca Caccini] con la Maria et l'Amilia, sue fanciulle, et il fratello picino [Pompeo Caccini], et Mutio Frema [Muzio Effrem] con la Arcangiola [Arcangela Paladini] et il pretino castrato suo dicepolo et tutti gli altri musici di S.A. et si fece dua cori: con le donne in sul medesimo corridore et e' musici in coro in ciesa et avevono fatto li due soliti palchi coperti di pagonazo su' quali stettono e' musici venuti come s'è detto, et cantorno di musica secondo al solito et finito l'ufittio a ½ ora di notte Loro Alteze Serenissime se ne ritornorno et atesero a devotione et poi, cenato, ogniuno se ne adò a riposare.

Diario Secondo, c. 485v

71.

[7 luglio] Et [...] la signora Teresia [Theresa Khan, Lady Shirley], mollie del detto anbasciatore [il conte inglese Sir Robert Shirley, ambasciatore del re di Persia] [...] il quel giorno fu tratenuta dalla Cechina musica con le sue fanciulle.

Diario Secondo, c. 520v

72.

Et a dì 11 detto [luglio], detto anbasciatore [il conte inglese Sir Robert Shirley, ambasciatore del re di Persia] prese una medicina et stette al lette et la mollie fu tratenuta dalla signora Felice et magniò secho et il giorno vi andò la Cechina a cantare con le sue fanciulle.

Diario Secondo, c. 521r

73.

Et adì 27 detto dicembre [...]Serenissima Arciducessa alle ore 21 andò con il Granduca et li altri signori fillioli in carrozze solite all'oratione delle 40 ore alla Compagnia di San Benedetto; poi andorno alla Compagnia dell'Agniolo Raffaello a sentire et vedere recitare una festa sul Natale recitata da' giovani di detta compagnia, composta dal dottore Jacopo Cicognini; et fu bella e ben recitata, con buona musica, et durò per fino alle 24 ore [...]

Diario Secondo, c. 557

1623

74.

Et adì 12 detto [aprile], mercoledì Santo, S.A. levatosi et detto le solite oratione et l'ufittio et studiato et udito la messa in sul corridore di San Nicola et⁹ desinato et atese alli studi [...].

Poi S.A. atese alli studi et poi al tardi loro Alteze Serenisime et tutte l'ecelenze andono al matutino alla ciesa di San Nicola, che per questo effetto era venuto li musici di Loro Alteze Serenisime, in particolare la Signora Francesca Signiorini [Francesca Caccini], la Maria Botti, l'Agelica [Angelica Sciamerone], mollie di Domenico Belli, et feéro 4 cori, et le donne cantono in sul corridore et cantono la compositione del signore Jacopo Peri detto el Zazerino; et finito l'ufittio ogniuno attese alle sue devotione.

Diario Secondo, c. 575v

75.

[22 maggio] Et la Serenissima Arciducessa la matina prese la medicina prima per purgasi ordinata dal medico [...] et per quel giorno non uscì di camera si tratene per sentire cantare la signora Cechina musica.

Diario Secondo, c. 585v

76.

[1 giugno] Et la Serenissima Arciducessa non uscì di casa avedo preso la medicina con l'intervento detti medici et dette fine alla purgha et magniò ritirata, si tratene con diverse cose et senti cantare la signora Cechina, musica. Fu visitata da tutte le Alteze Serenissime et dalle eceleze et magniò ritirata.

Diario Secondo, c. 586v

77.

Et a dì 22 di setembre poi alle ore 21 venne il nutio a redere la visita a detto ambasciatore [Francesco Castiglione, ambasciatore del Duca di Mantova] et venne in rocetto, fu riceùto dal detto ambasciatore quasi sotto le logie, andono in camera, stettono a sedere et all'adarsene lo raconpagnìo per fino sotto le loggie et poi detto ambasciatore, con cochio paragonazo con il Carlotti [Cavaliere Andrea Carlotti], andono a vedere il giadino de' signori Rinaldi in Guafalda [via Valfonda] poi andono a casa la signora Francescha Cacini, musica, a setire cantare et sonare; et poi tornato la sera cenò con il Carlotti.

Diario Secondo, c. 622r

⁹ *Sotto cancellatura*: udito la messa.

Diario Terzo di S.A.S. (1623-1625)

1624

78.

[3 aprile, mercoledì Santo] Et poi Loro Alteze andonno all'ufittio in sul corridore della ciesa di San Nicola¹⁰ et vi era ancora Madama Serenisima et si fece la musica a tre cori, cioè due cori in ciesa et un coro in sul corridore dove erono Loro Alteze Serenisime, cioè dalla Francescha Caccini, dalle due sue fanciulle et dal suo fratello et dal marito et erono tutti e' musici di S.A. venuti a Fireze a questo effetto che furno musiche scuisite et per eceleza Loro Alteze Serenisime fecero venire il predicatore de' Cavalieri a sentire le musiche in sul corridore et finito ogniuno fu liceziato. Et Loro Alteze Serenisime a mezo il matutino fecero andare in ciesa sei stafieri con torce acese in mano perché si vedesse lume et finito l'ufittio che era già mezz'ora di notte Loro Alteze Serenisime atesero a' negotti e poi ogniuno cenò solo al solito.

Diario Terzo, c. 30v

79.

[16 maggio] Fu S.A. riceuto dal detto marcese [Guicciardini] et la Serenissima Arciducessa riceuta dalla signora Simona, mollie del detto marcese con la molie del signore Agniolo Guicciardini et si tratenero con il sentire sonare et cantare la signora Cechina musica et poi un altro concerto cantato dal signore Agniolo Guicciardini con due altri musici [...]

Diario Terzo, c. 39v

80.

Et a dì 23 di maggio: et li [all'Arciduchessa] fu cavato sanghue [...] et poi magniò a letto, et doppo fu fatto musiche dalla Cechina Cacini et venne le due principesse filliole a visitalla et cantorno alla presenza di Loro Alteze Serenisime, poi il Granduca andò a vedere tirare al berzallio con li arcibusi et cenò solo et doppo l'oratione se ne andò a riposare.

Diario Terzo, c. 42r

81.

Et a dì 29 detto [maggio], mercoledì, S.A. levato, detto l'oratione et studiato, udito la messa et desinato con e' signori fratelli et con il principe don Lorenzo et per rispetto che la Serenissima Arciducessa aveva preso la seconda medicina et doppo stettono a sentire cantare et sonare la Cechina musica [...]

Et la Serenissima¹¹ Arciducessa la matina prese la seconda medicina in boconi et stette a letto, fu visitata da S.A., da Madama Serenissima et fu cantato di musicha dalla Cechina et la sera magniò a letto.

Diario Terzo, c. 43v

¹⁰ *a margine*: musica fatta a 3 cori a l'ufittio, torce acese madate in ciesa alzate da stafieri.

¹¹ *a margine*: cantato la musica la Cechina.

82.

[30 maggio] E tutti e' suoi gentilomini et l'abate suo filliolo magniono con il marcese Guiciardini serviti per iscalcho da Bernardino Marescalchi et da altri ufittiali et da stafieri et per tratenimento di detto anbasciatore [Maximilien di Béthune, ambasciatore del re di Francia] fu cantato di musica dalla Cecchina¹² in camera.

Diario Terzo, c. 45v

83.

[28 settembre] [...] andono in camera della Serenissima Arciducessa [...] et dalla Cechina et dal marito et dalle sua fanciulle furno cantati diversi madrigali et per spazio di mezz'ora ebero gran piacere.

Diario Terzo, c. 73r

1625

84.

Et a di 3 detto [febbraio] [il principe di Polonia] udi la messa in casa et venuto il Granduca con il principe don Lorezo et desinono insieme [...] et la sera andonno a montare a cavallo a casa il signore Alesandro¹³ del Nero ché vi si faceva il festino del ballare et giocare. Et alle 4 ore tornò a Pitti et magniò ritirato al suo solito.

Diario Terzo, c. 106r

85.

[26 marzo, mercoledì Santo] Et venuta l'ora de l'ufittio andono tutte le Alteze Serenisime in sul corridore della ciesa di San Nicola¹⁴ dove si fece la musica a tre cori, dua in ciesa et uno in sul di S.A.S. e dalle sue fanciulle et li atri cori fatti da' musici di S.A.S. venuti tutti di Fireze a posta per questo effetto, al numero di 48. Et finito l'ufittio Loro Alteze ritratto del volto Santo et fatto un tabernacolo dove fu cantato dalle signore dame di Loro Alteze Serenisime e' salmi della meditatione della passione del Signore Dio et finito ogniuno si ritirò in camera.

Diario Terzo, c. 120v

¹² *a margine*: venne all'udienza alla Serenissima Arciducessa, fu cantato di musica dalla Cechina in camera sua.

¹³ *a margine*: principe di Pollonia al festino in casa Alessandro del Nero.

¹⁴ *a margine*: Loro Alteze Serenisime a fare oratione al ritratto del volto santo et fare cantare e' salmi della meditatione della passione.

86.

[5 maggio, l'Arciduchessa a letto malata] Fu visitata da S.A.S. et da' signori fillioli et da Madama Serenissima et dal signore cardinale et principe don Lorezo, fu tratenuta dalla Cechina musica et da alti musici [...]

Diario Terzo, c. 125v

87.

[10 maggio, l'Arciduchessa a letto malata] Et Madama¹⁵ Serenissima doppo desinare venne a visitare la Serenissima Arciducessa et secho aveva la principessa di Urbino et fu tratenuta dalla Cechina musicha che cantò et sonò insieme con altri musici et la sera cenò a letto.

Diario Terzo, c. 126r

88.

Et a di 26 detto [maggio] lunedì S.A. con e' signori fratelli partì dal Poggio Imperiale et andò alla messa al monastero¹⁶ di San Matteo in Arcetri, ché v'era le 40 ore, et tornati S.A. desinò con il cardinale de' Medici et principe don Lorezo perché la Serenissima Arciducessa aveva preso la medicina in boconi ordinata da' soliti medici, magniò a letto, fu visitata da Madama Serenissima et dalle principesse filliole et da tutti et da S.A.S. et il giorno si trattenne a sentire cantare di musica dalla signora Francescha [Caccini] et altri musici per pasare il tempo et fu visitata da' detti medici.

Diario Terzo, c. 128v

¹⁵ *a margine*: fu visitata dalla principessa di Urbino condotta da Madama.

¹⁶ *a margine*: S.A. magniò con il cardinale de' Medici.

II.2 Lettere

Gli estratti di lettere e le lettere integrali riportate (per un totale di ottantatré documenti relativi agli anni 1602-1655 compresi) sono stati scelti in quanto contenenti notizie di interesse musicale o spettacolare relative a Firenze o al granducato o, se scritte da altra sede o riguardanti esecuzioni avvenute altrove, perché riferite a musicisti o personaggi fiorentini di nostro interesse.

Le lettere sono state disposte in ordine cronologico; per facilitarne il rinvio dal testo sono state corredate di numero progressivo.

Ci siamo serviti di trascrizioni già edite in veste moderna. Si fornisce di seguito l'elenco delle fonti:

- CARTER 2013
- COLE 2012
- MAMONE 2003*b*
- MAMONE 2013
- *The Medici Archive Project, Bía database*, <<http://www.medici.org/>>
- PICCINELLI 2000
- TRINCHIERI CAMIZ 1996

Sono stati consultati inoltre CUSICK 2009, LORENA 2015 e il database HERLA, *Mantova Capitale Europea dello Spettacolo*, <<http://www.capitalespettacolo.it/>>.

In coda a ogni lettera sono stati indicati:

- il luogo e la data segnalate sull'epistola stessa. Le date del calendario fiorentino *ab incarnatione* sono state riportate allo stile comune tra parentesi quadra (es. 10 marzo 1607 [1608]).
- i nomi del mittente e del destinatario (se non diversamente indicato, con il termine 'corte' si indica quella fiorentina)
- la fonte

Nel riportare le lettere in questa sede sono stati rispettati tutti i criteri adottati dai singoli curatori per le rispettive edizioni; sono stati mantenuti inoltre i capoversi delle edizioni di riferimento (ma non i rientri). Abbiamo provveduto soltanto a usare le virgolette alte “ ” per segnalare i titoli di brani e di opere laddove ciò non avviene nella trascrizione moderna dei singoli curatori (lettere nn. 2, 6, 7, 15, 24).

Le integrazioni a opera dei singoli curatori sono state inserite in corpo tondo tra parentesi quadre (fatta eccezioni per i titoli di brani o di opere, mantenuti in corsivo); le nostre integrazioni sono state poste in corsivo tra parentesi quadre.

Sono state tradotte in lingua italiana le integrazioni in lingua inglese di COLE 2012 e CARTER 2013.

I tagli da noi operati nel testo sono stati segnalati mediante tre puntini di sospensione tra parentesi tonde; quando i puntini sono posti tra quadre o fuori parentesi, il taglio è da attribuire ai curatori delle rispettive edizioni.

Sono state sempre omesse le formule di saluto e di congedo.

1602

1.

L'altr'ieri il cardinale [Ottavio] Paravicino et [card. Ottavio] Acquaviva per tempo bellissimo furno alla vigna del card.le dal Monte, dove Monte le mostrò tutto il casino con estremo lor gusto. Et per fortuna la s.ra Vittoria [*Archilei*], senza sapere che vi fossi cardinali, venne con Antonio per veder detta vigna. Paravicino desiderosissimo di sentirla cantare, et ancho Acquaviva, la ferno pregare a volerli favorire. Et si mandò per li loro istrumenti. Et per stare la s.ra Vittoria imbarbarescata, et ancho per cantare in una stanza in volta, io certo non la ho mai sentita con più bella voce.

Roma, 1 febbraio 1602
Lettera di Emilio de' Cavalieri a Marcello Accolti
TRINCHIERI CAMIZ 1996, p. 286

1606

2.

Benché io habbia tardato tanto a servire a vostra altezza serenissima dell'aria "Sopra i tuoi capelli" che mi comandò che io facessi in musica di corde non ordinarie, non per questo ho mai mancato di pensarci, ma per essere fuori del mio stile consueto non ho mai trovato cosa che mi soddisfaccia più di questa che hora le mando insieme con un madrigaletto, le quali musiche, se saranno cantate con quello affetto che ricercano le parole et insieme il mio stile, credo che potranno essere di qualche gusto a vostra altezza, com'io desidererei ...

Firenze, 1 maggio 1606
Lettera di Giulio Caccini a corte
PICCINELLI 2000, p. 186

1607

3.

(...) Siamo stati a lungo discorso il signor Francesco Cini et io, dal quale perch'io so che la sarà ragguagliata più particolarmente, non starò a infastidirla di più. Le dirò solo che havrei caro, oltre la segretezza per molti buon rispetti, la mi avvisassi che sorte di strumenti ella ha costì per regger le voce [sic] de' cantanti, ché oltre a un gravicembalo e più chitarroni, amerei molto una lira >grossa< et una arpa. (...)

Firenze, 26 ottobre 1607
Lettera di Jacopo Peri a Ferdinando Gonzaga
CARTER 2013, pp. 395-397

1608

4.

Già credevo essere in Fiorenza dove avrei potuto servire i miei patroni conforme all'obbligo mio, ma poi che queste Altezze si sono compiaciute ch'io le serva in queste nozze e non è valsuto addurre scusa nessuna, non ò volsuto mancare di darli conto del tutto e come l'Ill. signor Cardinale [Ferdinando Gonzaga] à scritto al Signor Jacopo Peri con pregarlo che voglia per me esercitare le mie musiche per una voce, per due e per tre. Et io ò scritto al Signor [Antonio Francesco] Benci e similmente pregato a favorirmi di trovarsi presente quando si prova i madrigali a otto, sapendo che il tutto in questa forma passerà benissimo come s'io fussi presente, e di ciò V.S. non dubiti. Fra tanto la prego a operare che sieno esercitate e trovarsi presente, che so quanto importi il suo consiglio. (...)

Mantova, 8 marzo 1608

Lettera di Marco da Gagliano a Michelangelo Buonarroti il Giovane

COLE 2012, p. 505

5.

Poiché Vostra Eccellenza Illustrissima mi comanda ch'io eserciti le musiche del signor Marco da Gagliano, et in particolare quelle che cantano soli, stia pur sicura ch'io non mancherò d'ogni diligenza, e le custodirò come le mie proprie. (...)

Firenze, 10 marzo 1607 [1608]

Lettera di Jacopo Peri a Ferdinando Gonzaga

CARTER 2013, pp. 194-195

6.

(...) Mi dispiace che per questo ordinario non resti servita delle musiche che desidera, ciò procede che il corriere non mi da tempo. Il "Lamento di Arianna" rimase in camera di vostra signoria illustrissima ...

Firenze, 1 luglio 1608

Lettera di Marco da Gagliano a Ferdinando Gonzaga

PICCINELLI 2000, p. 220

7.

... gli mando due madrigali e sto aspettando con gran desiderio il terzo di vostra signoria illustrissima insieme con l'aria, quale sarà desideratissima da molti, conforme a che sono state tutte le sue, et in particolare "Chi da lacci d'amore" e "Dolce cor", quale, gli giuro da servitore, non è rimasto scolare che non le canti e con gran gusto. (...)

Firenze, 15 luglio 1608

Lettera di Marco da Gagliano a Ferdinando Gonzaga

PICCINELLI 2000, p. 221

8.

... e per ubbidire a quanto mi comanda gli mando un sonetto, a tre voce, e una arietta fatta a requisitione d'un marescial, che pochi giorni sono passò di qua, e le parole sono del cavalier [*Vincenzo*] Panciaticchi ...

Firenze, 28 luglio 1608
Lettera di Marco da Gagliano a Ferdinando Gonzaga
PICCINELLI 2000, p. 223

9.

Mando a vostra signoria illustrissima il suo sonetto, ridotto sotto miglior misura secondo il mio giudizio, e nel basso ho aggiunto una nota, sì come vedrà, quale mi pare gli aggiunga grazia. (...)

Firenze, 5 agosto 1608
Lettera di Marco da Gagliano a Ferdinando Gonzaga
PICCINELLI 2000, p. 224

10.

Madama Ser.ma [*Cristina di Lorena*] ha dato ordine che si cavi del Monasterio di Montedomini quella fanciulla franzese, la quale anderà ad alloggiare in casa della Signora Marchesa Sforza. Però V.S. potrà dire a Messer Santi [*Orlandi*] che vadia a insegnarle l'aria ch'ella havrà da cantare nella commedia al tempio della Pace [sesto intermedio del *Giudizio di Paride*]. V.S. potrà poi darci un poco d'avviso come questa fanciulla riesca. Et io le bacio affettuosamente la mano.

Villa Ferdinanda (Artimino, Firenze), 12 agosto 1608
Lettera di Curzio Picchena a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, p. 511

11.

Madama [*Cristina di Lorena*] dette l'ordine che quella fanciulla franzese uscisse del monasterio, ma ella rispose che era gentildonna et non le pareva conveniente cantar in commedia; et può facilmente essere che suo padre l'abbia allevata con questa opinione, ma S.A. ha commesso che le sia parlato di nuovo et forse per questa volta ella si contenterà di metter da banda il fumo. Debbo ben dire a V.S. che quando questa fanciulla habbia da cantare, io intendo da persone praticissime che Messer Santi [*Orlandi*] non è atto ad insegnarle il garbo del cantare, poiché non lo debbe sapere per se stesso et che sarebbe forse meglio, perché Giulio Romano [*Caccini*] non vorrebbe questa briga, farla ammaestrare dal Zizzerino [*Jacopo Peri*]. Mi basta di metter a V.S. questa considerazione et s'ella vedrà che ciò sia vero, potrà toccarne un motto a Madama, la quale darà quegli ordini che bisognino.

Villa Ferdinanda (Artimino, Firenze), 15 agosto 1608
Lettera di Curzio Picchena a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, pp. 511-512

12.

Madama [Cristina di Lorena] mi comandò tre giorni sono ch'io scrivessi a V.S. come quella fanciulla francese non voleva cantare et che si pensasse ad altro. Poi mi disse che io soprasedessi per aspettar l'esito d'un nuovo offizio che S.A. haveva fatto far con lei. Finalmente ella vuol esser gentildonna a dispetto del suo nascimento et non si cura d'haver commercio con la Dea della Pace [sesto intermedio del *Giudizio di Paride*]. Ho poi havuto la lettera di V.S. intorno alla tardità di quelli che lavorano alla scena et havendola letta a Madama, ella m'ha comandato di darne una gagliarda spronata al Capitano Giovan Battista Cresci, sì come non l'ho mancato di fare. Et a V.S. bacio la mano.

Villa Ferdinanda (Artimino, Firenze), 19 agosto 1608
Lettera di Curzio Picchena a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, p. 512

13.

Dall'Illustrissimo Signor Don Antonio Medici mi fu fatto vedere e sentire da parte di Vostra Altezza Serenissima alcune fanciullette piccole, acciò se ne cappassi una per impararli a cantare, e così feci, la quale si è sollecitata al possibile. Et io non ho mancato provederli buon maestro, e l'ho visitata spesso tenendoli diligente cura, e spero farà buonissima riuscita. Ha più che ragionevol voce, studia volentieri, et ha buonissimo orecchio, che è quel' che importa. Legge sicurissima per tutte le chiave, e comincia a cantare al libro, qual giudico necessario per far buon fondamento. Canta ancora alcune ariette sopra lo strumento di tasti, et impara a sonarle, che invero per il tempo che l'ha imparato si può dire quasi che faccia miracoli. Sua Eccellenza Illustrissima che desidera servire l'Altezza Vostra Serenissima harebbe volsuto mandargnene quanto prima. Io tutto lodo, ma giudicherei fussi bene tenerla qui ancora questo inverno per assodarla un poco più, se bene a Vostra Altezza Serenissima non mancano huomini eccellentissimi che posson fare il medesimo, ma quanto più sarà digrossata, manco fatica dureranno a condurla a perfezzione. Rimettendomi del tutto al suo volere, intanto non mancherò tenerli l'occhio adosso perché da me resti servita. (...)

Firenze, 15 dicembre 1608
Lettera di Jacopo Peri a Eleonora de' Medici Gonzaga
CARTER 2013, pp. 404-405

1609

14.

Il Signor Iacopo Peri riceveva per gratia poter servire vostra signoria illustrissima et reverendissima in questo carnevale et già si allestiva per la partita, ma nel licentiarsi da' serenissimi principi gli è stato risposto che qua ci è bisogno di lui, poiché vogliono che seguiti d'insegnare alle principesse et l'arciduchessa ancora ogni sera lo sente et ne piglia molto gusto, poiché si diletta assai della musica (...)

Firenze, 21 gennaio 1608
Lettera di Stufa Pandolfo alla corte di Mantova
PICCINELLI 2000, pp. 212-213.

15.

... il Zazerino [*Jacopo Perz*] non m'ha dato l'aria sopra "D'un bel guardo"; si scusa per le tante occupazioni e per la volontà di far qualcosa di buono. Qui si prova a furia varie musiche (...)

Firenze, 2 settembre 1609
Lettera di Ottavio Rinuccini a Ferdinando Gonzaga
PICCINELLI 2000, p. 225

1610

16.

Siamo gionti heri sera in Firenze, tutti in ottima salute, sebene la signora Adriana [*Basile*] è un poco sbigolita per il caldo che ha sentito questi due ultimi giorni, onde per questo, et anco perché il granduca [*Cosimo II de' Medici*] ne fa istanza, quale ci alloggia in casa di Giulio Romano [*Caccini*], intratterremo tutto hoggi et dimani. Di questa signora non dico altro a vostra altezza perché la sentirà; solo le dico che lei è ammirata et vostra altezza invidiata di così cara gioia. (...)

Firenze, 16 giugno 1610
Lettera di Ottavio Gentili a Vincenzo I Gonzaga
PICCINELLI 2000, p. 251

17.

... la signora Adriana [*Basile*] è stata a vedere la guardarobba, et galera e tribuna di sua altezza, la quale le è stata mostrata dal signor cavaliere [*Vincenzo*] Giugni con molta esquisitezza e nel partire le ha donata una colana di quattro filla, con un nobile gioiello apeso, che tutto può esser di valore 300 scudi d'oro. Dopo pranzo poi sono venuti alla casa del signor Giulio [*Caccini*] il signor Paulo Giordano [*Paolo Orsini Giordano*], monsignor Nuntio, l'abbate pure Giordano, il signor conte Fontanella con una squadra [*sic*] di gentilhuomini e il signor Giovanni de' Bardi con la sua di virtuosi e si sono cantati alcuni madrigali scritti dal signor conte. Li cantori sono stati la signora Adriana, signor Lelio Grillenzoni, signor Zazerino [*Jacopo Perz*], il Brandino [*Antonio Brandi*] et Giovanni Gualberto [*Magli*] e ve ne sono stati alcuni che si sono falati da tutti, ecetto che dalla signora Adriana, con grandissimo stupore del detto conte ed doppo tutti, ad una voce hano concluso che lei non habbia pari. La Vittoria [*Archilez*] non si è voluta lassar sentire, sentito che hebbe la signora Adriana in palazzo. (...)

Firenze, 16 giugno 1610
Lettera di Ottavio Gentili a Ferdinando Gonzaga
PICCINELLI 2000, p. 252

1611

18.

... hora havendo io composto, (forse per mia bona sorte), certi madrigali [Simone Finardi, *Affettuosi accenti*, Marescotti, Firenze, 1611], glien'ho voluti dedicare (per mezzo della stampa) non solamente per scoprirle questa mia servitù, ma per supplicarla ancora che voglia ugualmente accettarmi et amarmi come suo devotissimo servitore ...

Firenze, 26 marzo 1611
Lettera di don Simone Finardi a corte
PICCINELLI 2000, p. 259

19.

Havendo il Molto Reverendo Padre Don Simone Finardi, priore delli Reverendi Monaci di S. Pancrazio, messo alla stampa alcuni sui madrigali, et dedicatogli a Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima, ne ho sentito estremo contento, perché essendo il suddetto Padre amico mio, non potevo sentir cosa più grata che egli havessi, con occasione sì honorata, cercato d'acquistar la grazia e servitù di Vostra Signoria Illustrissima. Et come tale, con questa mia gnene vengo a raccomandare caldamente per quella servitù che con lei tengo, pregandola che ne voglia tenere particolar protezione, perché invero, oltre alla Musica, è persona di gran lettere e molto stimato nella sua religione; e per la fame [*fama?*] delle rare virtù di Vostra Signoria Illustrissima è innamorato talmente di lei, che quando ci troviamo insieme non sa ragionar d'altro. E per palesargli questo suo affetto, non havendo altra occasione più pronta, ha preso ardire di dedicarle questi sua Madrigali, i quali se sien buoni o cattivi non ne tratterò perché farei troppa ingiuria all'ottimo giudizio di Vostra Signoria Illustrissima. (...)

Firenze, 26 marzo 1611
Lettera di Jacopo Peri a Ferdinando Gonzaga
CARTER 2013, pp. 406-408

1613

20.

[...] Andai a quella volta per montare come feci poi a cavallo et così entrai in Mantova. Il Cardinal Duca [Ferdinando Gonzaga] non venne ad incontrarmi se non a mezza strada fra la porta della città et il suo palazzo [...] in un cocchio di velluto rosso dove era S.A., il suo Maestro di Camera [Claudio Gonzaga] et due altri, et complito si rimontò nel medesimo cocchio con i medesimi; non ci si mettendo i miei per essere di già a cavallo, et così mi condusse a Palazzo [Ducale] et alle mie stanze [...] Le scuse che fece per l'incontro furono grandissime, non solamente fatte da lui, ma da tutti i suoi, et la verità è che all'avviso che io ero vicino, egli era sotto al barbiere. Doppo mezza hora che io fui in camera, nel qual tempo il Sig.r Duca udì la Messa, feci domandarli udienza, et havendomela data, complii, come dovevo. Dipoi si andò per il Palazzo [Ducale], che è grandissimo, et a desinare, et a tavola non fu altri che noi due, stando sempre il Sig.re Duca alla mano dritta. Doppo desinare mi rimesse nelle mie stanze [...] Verso le 20 hore poi tornò detto Sig.re Duca [Ferdinando Gonzaga] da me, et poco doppo vi fece venire perché io la sentisse sonare et cantare l'Adriana [Adriana Basile Baroni] con la sorella [Margherita Basile], et sotto pretesto che la camera fusse piccola, come veramente era, si andò poi in un'altra del Sig.re Duca et quivi sonò et cantò, et per finire questo

trattenimento detti ordine che si facessero venire i cavalli come seguì, et il Sig.re Duca fece venire la sua carrozza da campagna et da città per montarci [...] per andare dalla Sig.ra Duchessa di Ferrara [Margherita Gonzaga d'Este], la quale chiesi di visitare, et visitai anche in nome di V.A., di Madama Ser.ma [Cristina di Lorena], et della Ser.ma Arciduchessa [Maria Maddalena d'Austria] [...]

Firenze, 8 luglio 1613

Lettera di Francesco di Ferdinando I de' Medici a Cosimo II de' Medici

The Medici Archive Project

21.

Mando all'altezza vostra serenissima un duo, quale ho fatto per la memoria che tengo di uno che sentii cantare alla signora Adriana [Basile] e sua sorella [Margherita Basile Maselli] in camera del serenissimo granduca [Cosimo II de' Medici], che veramente non ho mai sentito cosa più esquisita e meglio concertata ...

Firenze, 9 novembre 1613

Lettera di Marco da Gagliano a corte

PICCINELLI 2000, p. 279

1614

22.

Essendo stato favorito da messer Santi Orlandi di duoi madrigali composti in musica da vostra altezza serenissima mi è parso dargli conto come gli cantammo in casa messere Marco da Gagliano alla presenza di molto gentiluomini intendenti di tal professione et accordammo il canto al suono della tiorba di messer Marco e si cantarono eccellentissimamente. Alla prima cantata havemmo un poca di difficoltà, mediante che vi erano non so che pochi errori fatti nel copiargli, ma poi ricorretti si dissero benissimo con tanto nostro gusto e particolarmente mio, che confesso a vostra altezza non havere mai cantato opera più mi sia piaciuta e perciò si reiterono più e più volte tanto che piuttosto eramo strachi che satii, però se io non havessi paura di essere notato da vostra altezza serenissima per troppo ardito la supplicherei d'essere fatto degno spesso di simile favore ...

Firenze, 15 novembre 1614

Lettera di Giovanni Del Turco a corte

PICCINELLI 2000, p. 283

1615

23.

È qui in casa mia il Signor Cavaliere Ferdinando Saracinelli però, avendomi detto che è stato a cercare di V.S. e non l'ha trovato in casa, fo intendere a V.S. come egli averebbe grandissimo gusto che ella senza suo scomodo si trasferisce questa sera fin qua, per essere insieme tutti, e il poeta e la musica, e per vedere meco dell'ultima risoluzione di ciò che si abbia a mutare; V.S. farà grazia potendo a non mancare e quanto più presto può. Con qual fine le fo riverenza e prego da N.S. ogni vero bene.

Firenze, 16 gennaio 1614 [1615]
Lettera di Francesca Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, p. 556

1616

24.

Iersera mio marito mi domandò se V.S. mi havesse mandato o portato quelle parole; ora, rispondendoli io che non sapevo niente e non avevo avuto niente, mi ha commesso che io le mandi a ricordare a V.S. con pregarla che, se le fosse comodo, mi favorissi portarmele questa sera; e così l'ultima stanza di quella canzonetta "Miro vicino". V.S. ci perdoni la briga. Credo che saranno a tempo perché penso avere andare a palazzo domani, se anderò a cantare a questo principe. E con baciarle la mano prego N.S. per ogni suo vero bene.

Firenze, 10 settembre 1616
Lettera di Francesca Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, p. 559

1617

25.

(...) A Lucca, vive nella memoria di tutti la festa delle Dame, la quale ha dato estremissimo gusto qua; ho cantato molte canzonette di V.S. ma questa non l'ho cimentata perché non s'intende qua i propri vocaboli della nostra lingua come a Lucca. (...)

Genova, 26 maggio 1617
Lettera di Francesca Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, pp. 559-560

26.

La canzonetta che V.S. mi ha mandata sopra il Volto Santissimo di N.S. è di mia grandissima soddisfazione e, per quel poco ch'io so, la giudico bellissima. Resta ora ch'io le sappia corrispondere nella parte che tocca a me, cioè nel comporla e cantarla. L'occasione di poterla cantare a loro Altezze Io la procurerò e la spero, né l'ho per difficile, sebbene non sapendo quanto io abbia da stare quassù e gli accidenti che possono occorrere, io non gliene prometti sicura del tutto, basta che non mancherò della mia parte e di tutto l'avviserò. Arrivai qui e subito Sua Altezza mi fece cantare musiche del *Passatempo* nella quale occasione il Ser.mo Gran Duca [Cosimo II de' Medici] e Madama [granduchessa Cristina di Lorena] in particolare ragionò di V.S. con molto affetto e con molta lode (...)

Pisa, 23 febbraio 1618

Lettera di Francesca Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane

COLE 2012, pp. 561-562

27.

Arrivammo ieri a Firenze a 20 ore, dove subito andammo il Signore Giulio Parigi, ed io a trovare il Signore Vincenzio Giugni, il Signore Girolamo Guicciardini, et il Bucherelli per darli conto di quanto il Serenissimo Padrone ci aveva ordinato. Dipoi trovammo questi Signori ce fanno la commedia, e dettò la mente di Loro Alteze essi prontissimi si messero insieme, e fermarono di essere la stessa sera in casa i Rinaldi [Palazzo Della Gherardesca]. M'abboccai con Messer Domenico Belli maestro delle musiche, trovai che egli aveva difficoltà ne' musici conforme che essi hanno giurato di osservare sempre mai la confusione; per rimediare a ciò trovai il Signore Cavaliere del Turco con un poco di adulazione. Egli abbraccio' il negozio, e venne anco esso a Rinaldi, dove prese la nota de' musici, e dette li ordini. Nel ragionare con amici rinveni che tra capi della musica, et i capi de recitanti ci era non so che discordia per la lunghezza, e ciascuno voleva che l'altro tagliasse dell'altra parte, e in effetto la musica non e' lunga, che così intendo, ma si bene la commedia, e perche io conosco i cervelli non volsi dir loro nulla da me, mi risolvetti trovare il Signore Piero Bonsi al quale mi presi autorità di dirli do commissione di S. A. che voleva che egli operasse ciò, e così in casa de' Rinaldi in presenza di tutti i capi, e della maggior parte de' recitanti dissi che loro Alteze avrebbero voluto che si scortasse a giust'ora, e che il Signore piero n'haveva aver la cena e così affermo' il Signore Giulio Parigi: Scusero un pezo con varie scuse. Si resto' che domani che e' sabato, si provassi ogni cosa insieme con l'assistenza nostra, tenendo l'oriuolo per veder di levare il superfluo, e di già' ha fatto buona operazione, che ne hanno levati 500 versi. La prospettiva riesce bella, e ricca assai, e piace a Parigi. Si fece nota di quello mancava, e li mando' a lista a Bucherelli e così delli abiti al Signore Giugni. Metto in considerazione a V. S. che li gentilhuomini, che recitano si sono fatti li abiti da loro, per quello dicono, superbi, e così quelli che cantano. Ma perche ci sono delle parti principali, che non possono spendere hanno avuti li abiti di guardaroba, ma fruste, e quello che e' peggio, non si possono adattare a quelli hanno a servire, tanto che parranno lane pezati e questi sono pochi. Se S.A. facesse scrivere al Signore Giugni credo sarebbe necessario che ci pensasse, che egli a ciò dara' ripiego. Questa mattina siamo stati a Baroncelli [Villa del Poggio Imperiale] con il [Andrea] Salvadori e Parigi da Serenissimi Principi, quali sono in ordine, e tutti allegri, et il Principe Mattias mi ha sempre parlato Tedesco, li anco si sono dati li ordini, e preso misure. Questa sera in casa i Rinaldi si sono ravanati i Musici e recitanti: si sono provate le zinfonie; e date le parti a chi mancavano; e si sono provati sul palco due intermedi. Io che sono ignorante non ho battuto fiato, e credo che questi due soli batterebbero a far la festa. Vorrebbero questi signori che si rimandasse il [Jacopo] Cicognino quanto prima.

Firenze, 2 marzo 1617 [1618]

Lettera di Rinolfo de' Bardi da Vernio a Andrea di Giovanni Battista Cioli

The Medici Archive Project

28.

[...] il Gran Duca [Cosimo II de' Medici] era rimasto già alcuni giorni libero dalla febbre ma in capo a due o tre di gli sopraggiunse un poco di gotta nel piè sinistro [...] I Medici tengono per manco male che il catarro sfoghi alle volte per questa via, che in altra parte più nobile [...] andò [Maria Maddalena d'Austria] la sera con l'Arciduca [Leopoldo d'Asburgo] a una commedia che si recitò in casa de Rinaldi, la quale durò dalle 24 hore fino alle sei, et se bene fu ricca di habiti et di Intermedii, et benissimo recitata, nondimeno dicono che il soggetto era tanto mesto et malinconico, ch'ella venne a noia a ognuno, ma forse per essere in venerdì di Marzo, non disconveniva [...]

Pisa, 12 marzo 1618

Lettera di Curzio Picchena a Caterina di Ferdinando I de' Medici

The Medici Archive Project

1620

29.

... la febbre è quasi del tutto mancata di modo che sua altezza [*Cosimo II de' Medici*] ha ripreso il gusto delle musiche et la signora Adriana è venuta molto opportuna per tale effetto ricevendo l'altezza sua tanto gusto di sentirla, che ogni giorno la fa cantare un'ora o due ...

Firenze, 9 giugno 1620

Lettera di Curzio Picchenna a Caterina Medici Gonzaga

PICCINELLI 2000, pp. 308 (nota n. 2)-309

1621

30.

[...] Dalla lettera che V.A. m'ha favorito di scrivermi alli 23 di Gennaio, posso comprendere che a quest'ora ella sia partita da Casale [...] Dirò principalmente all'A.V. che il Gran Duca [Cosimo II de' Medici] sta hora levato tutto il giorno, parte a sedere e parte passeggiando per le camere et ha rifatta la cera ragionevolmente. Ci è venuto un Amb.re del Duca di Parma [Ranuccio I Farnese], chiamato il Conte Federigo del Verme, giovane di 23 anni, che ha l'habito di Santo Stefano, et se n'aspetta anche uno del Duca d'Urbino [Francesco Maria II della Rovere], per congratularsi della convalescenza del Gran Duca. Dura tuttavia l'humor della Musica, essendoci ancora quel Gian Domenico [Puliaschi], et si fanno comporre delle frottole che raccontano la vita di qualcuno che il Gran Duca ha gusto di far entrare in valigia, come ultimamente Maestro Simone Cerusico [Simone Cresci] et simili, et le canta la Cecchina [Francesca Caccini] con la sua solita grazia. La mia figliuola [Caterina da Picchena-Buondelmonti] fa una commedia qui in casa dove recitano dodici fanciulle, la maggior parte nobili, et sette fanciulletti, et perchè il Gran Duca ha sentito ch'ella riuscirà cosa garbata, vuole che si faccia una volta in Palazzo [Pitti] nelle stanze delle Principesse [Margherita, Anna, Maria Cristina de' Medici], et veramente la Cecchina n'ha fatto tre intermedii graziosissimi, et

la mia figliuola recita una parte d'un Paggetto che ha più di trecento versi, et così si va passando il tempo allegramente. Ho veduto ancora portare alle Murate [Monastero Murate] et alla Crocetta [Convento Crocetta] di gran Zane d'habito da commedie o feste simili, et anche alla Villa di Baroncelli [Poggio Imperiale] dove stanno i Principini [Ferdinando II, Francesco, Gian Carlo, Leopoldo, Mattias de' Medici] [...]

Firenze, 4 febbraio 1621

Lettera di Curzio Picchena a Caterina di Ferdinando I de' Medici

The Medici Archive Project

1624

31.

Riceva vostra signoria illustrissima per segno della servitù che io ambisco di continuar seco. Il libro di poesie spirituali [Andrea Salvadori, *La natura del presepe, panegirico sacro. Recitato all'altrezza serenissima di Toscana il giorno del Santissimo Natale. Fiori del Calvario, sonetti del medesimo nella Santissima Passione*, Pietro Ceconcelli, Firenze, 1623] che io le invio, e con cortesia con la quale altre volte mi ha favorito, mi faccia grazia recapitar in mano a coteste altezze le due lettere insieme con gli altri due libri, che io mando a ciascuna di esse ...

Firenze, 9 gennaio 1623 [1624]

Lettera di Andrea Salvadori a corte

PICCINELLI 2000, p. 337

32.

(...) La Signora Francesca [Caccini] fu domenica passata a cantare in camera di S. S.tà [Papa Urbano VIII] e la prima cosa che ella cantasse fu un madrigale sopra la S.ma Vergine, opera di V.S. che piacque assaissimo a Nostro Signore e volle sapere di chi era. Cantò poi molte altre cose, latine e vulgari. Di latine, tre ode di S. S.tà e duo d'Orazio; e di vulgare la Santa Cordula del [Andrea] Salvadori, e anch'egli ebbe la sua parte di lode. Vi furono presenti l'Ecc.mo Signor Carlo Barberini, l'Ecc.ma Signora Costanza [Magalotti] e la Signora Lucrezia Vaini, e alcuni camerieri segreti, e 'l Signor Giovanni Battista Signorini, e cantò più di dua ora, con grandissima soddisfazione di chi udiva e contento di chi cantava. Se io avessi avuto l'opera di V.S. avrei procurato di scerne qualche ottava a proposito e la Signora Francesca volentierissima l'avrebbe cantata. Potrebbe essere che vi tornasse se sarò a tempo a aver qualche cosa di V.S., sia quello che si voglia, purché sia accomodata alle persone e al luogo, la darò alla Signora Francesca, la quale ha volontà grandissima di onorare la sua musica con le sue poesie. V.S. non è artificioso, né ambizioso punto. Quando la Signora Francesca si partì di Firenze, il Salvadori se le raccomandò con ogni sommissione e preghiera a cantare le sue opere. E certo ella l'ha favorito tanto che non poteva più. [...]

Roma, 3 febbraio 1624

Lettera di Mario Guiducci a Michelangelo Buonarroti il Giovane

COLE 2012, pp. 596-597.

1626

33.¹

(...) Il doppio desinare si ritirarono in una delle stanze ivi contigue e giocarono detti Signori Cardinali con la Serenissima, il Gran Duca [*Ferdinando II*] alla rovescina. In quel mentre la Ciecchina [*Francesca Caccini*] sul cimbalo e poi su l'arpe, tocchi ambedue da lei, cantò diverse arie. In capo a due ore di quel passatempo, restando le Serenissime e saliti a cavallo i Cardinali, Gran Duca e Principi furono dalla parte di dietro del Palazzo per quelle valli a far correre lepri; (...)

15 settembre -3 ottobre 1626 (Soggiorno fiorentino di Cassiano dal Pozzo)
GAETA-BERTELA 2005, pp. 320 e sgg.

1628

34.

(...) Il teatro fu nel prato a piè del cortile de' Pitti, fra le due selve e rimase illuminato ottimamente per industria e disegno del signor Alessandro Del Nero (...)

Firenze, 27 novembre 1628
Lettera di Giovan Carlo de' Medici all'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria
MAMONE 2003*b*, pp. 10-11.

1629

35.

(...) Il Signore Principe Francesco sta seguitando avanti nella sua cura con grandissima felicità, e questa sera siamo stati in Apolline [?] nella sua camera a udir le musiche e l'arie cantate dal Domenichino, parte sul chitarrone, sonato da lui medesimo, e parte sul gravicembalo, toccato dal Frescobaldi e senza che ce ne stiamo accorti, sono volate le tre ore.

Firenze, 15 ottobre 1629
Lettera di Giovan Carlo de' Medici a Mattias de' Medici
MAMONE 2003*b*, pp. 16-17

¹ Si inserisce in questa sede un estratto di questo documento nonostante non si tratti di una lettera ma di un resoconto manoscritto conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

36.

(...) E la sera esercitandoci nel consueto maglio, e l'ore che stiamo in casa la sera o il giorno, non li buttiamo al vento, ma li spendiamo trattenendoci, quanto con giocare, quanto con sentir musiche e quanto con rappresentar commedie, nelle quali il prior Giovan Cosimo ha più gusto, e non mostra tanta affannoneria, come faceva nel tempo che si doveva venir costà. [...]

Firenze, 20 ottobre 1629
Lettera di Giovan Carlo de' Medici a Mattias de' Medici
MAMONE 2003*b*, pp. 17-18

37.

(...) Madama Seren.ma [Cristina di Lorena], havendo destinato di volere menare l'Emilia [Grazi] alla Crocetta per cantare particolarmente le sue canzoni spirituali per havergliele la Signora Selvaggia de' Medici celebrategliele assaissimo che però glien'ha fatto venire desiderio di sentirle e farle anche sentire a quelle Signore Principesse [Vittoria Della Rovere e Anna de' Medici], harebbe havuto di bisogno che ella fussi qua perché harebbe potuto sperare qualcosa da lei di nuovo per tale occasione. Sarebbe seguito a quest'ora, ma le nostre figlioline tutte e tre hanno havuto tanto vaiolo e petecchie che ne haviamo havuto che fare quasi tre mesi [...]

Firenze, 2 dicembre 1629
Lettera di Giovanni Del Riccio a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, pp. 635-636.

1630

38.

La musica per noi par morta e più non s'attende a nulla. La settimana santa fecero solo con la Maria Botti che la prima sera cantò su l'arpe sonata da lei e parve una chitarrina da villa scordata, e bisognò farle fare restare onde lei sola cantò qualche verso, e così ci hanno favorito non ci dar briga perché anche assolutamente non l'haremmo volsuta perché trattano i ministri in un modo da metterci di riputatione, bisogna lasciarli sfogare, et ha qualcuno creduto di farci girare, come hanno fatto fare a qualch'un'altra, ma si sono ingannati che a girare hanno loro. Quella Vittoria che la messe tanto in alto facendola cavare della Crocetta, si maritò e gli tolsero ogni speranza di provisione et di attendere alla musica.

Firenze, 13 aprile 1630
Lettera di Giovanni Del Riccio a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, pp. 644-645

39.

(...) Martedì la Serenissima prese la medicina, il giorno si fecero musiche, ma non v'essendo l'Adriana [*Basile*] parvero molto frigide.

(...) e si desinò tutti insieme a suon di viole, e di musiche. (...)

Firenze, 1 giugno 1630

Lettera di Giovan Carlo de' Medici a Mattias de' Medici

MAMONE 2003*b*, pp. 34-35

40.

(...) La nostra peste ci pesta a posta, e se ben va in poste non lascia il posto, sì che ce ne vuol essere per un pezzo, e procuriamo di guardarci più che non si può e di star in ogni modo allegramente, però la sera ho spesso da me il Frescobaldi innanzi cena e dopo li Signori Leopoldo et io cantiamo su l'istrumento molte ottave della Secchia a onore del conte di Culagna. (...)

Firenze, 23 novembre 1630

Lettera di Giovan Carlo de' Medici a Mattias de' Medici

MAMONE 2003*b*, pp. 39-40

41.

[...] Andammo lunedì passato a caccia e volemmo sgarir la pioggia, perché partimmo a giorno mentre pioveva, ma fummo sgariti noi, e ci trattenemmo tutto di in Pratolino a far sonare un trombetto nuovo, preso da Sua Altezza al suo servizio, del quale dirò a Vostra Altezza cose non forse udite, che suona sì divina e musicalmente, che quanto vale il Frescobaldi su l'istrumento, altrettanto prevale costui con la tromba, anzi hanno fatto concerti insieme, prima in camera e poi domenica in sala, mentre desinava il Granduca [*Ferdinando II de' Medici*] con maraviglia, certo di che senti.

Ritornammo anche giovedì, doppo desinare, a caccia e pigliammo quattro lepri.

La sera io, invece di giocare, mi trattengo un pezzo a sonare, e parte m'occupo in beneficio pubblico, facendo delle pasticche da peste, dove s'occupano tutti i miei servitori, chi porta il zucchero, chi lo strugge, chi fa una cosa, chi fa l'altra. (...)

Firenze, 30 novembre 1630

Lettera di Giovan Carlo de' Medici a Mattias de' Medici

MAMONE 2003*b*, pp. 40-41

1631

42.

La stagione che corre tuttavia piovosa ci ritiene in casa, la maggior parte del tempo, ma non per questo ha ritenuto oggi a Serenissima, li Signori principi nostri fratelli, e me, che non siamo andati alla mia villa, avendo la Serenissima lodato la fabrica et il resto.

Quando le giornate son belle andiamo a fare alla palla a maglio alle stalle, et questi sono li trattenimenti che abbiamo fuora.

Le ricreazioni di casa si riducono a far qualche volta la sera a picchetto, oltre al sentir sonare il Frescobaldi e cantare Domenichino e Don Onorato. (...)

Firenze, 22 marzo 1630 [1631]

Lettera di Giovan Carlo de' Medici a Mattia de' Medici

MAMONE 2003*b*, p. 43

43.

Il Ser.mo Signor Principe Giovan Carlo [de' Medici] con l'occasione della musica che si fa alcune volte della settimana in camera sua, mi disse stamani che voleva far mettere in musica alcune delle sue frottole e che non sapeva dove l'havea a buscare. Io risposi che non havrei saputo di dove meglio S.A. le potesse havere che dalla mano sua, che li havrebbe dato non solo le frottole, ma molte altre cose da poter mettere in musica; mi soggiunse che io dicevo bene e che havrebbe havuto caro di parlargli, et io mi presi l'assunto di farlo intendere a V.S. sicome fo. Quando adunque li tornerà comodo, potrà venir una volta a Pitti che l'assicuro che potrà trattenersi e passar qualche sera con gran gusto. Et il Signor Principe l'ha in quel concetto e stima che ella merita. Et io ricordandole la mia osservanza le bacio affettuosamente le mani.

Palazzo Pitti, 24 marzo 1630 [1631]

Lettera di Jacopo Soldani a Michelangelo Buonarroti il Giovane

COLE 2012, p. 648

44.

Se bene questa sera non si fa musica in camera del Signor Principe Giovan Carlo, potrà questa sera nondimeno V.S. venire a Pitti alle stanze de' principi a ½ ora di notte, havendomi S.A. detto stamani che havrebbe caro parlare. E le bacio le mani di tutto cuore.

Firenze, 28 marzo 1631

Lettera di Jacopo Soldani a Michelangelo Buonarroti il Giovane

COLE 2012, pp. 648-649

45.

Giovedì fummo al festino del signore Alessandro del Nero, e subito arrivati demmo l'anello alla signora sposa e questo fu in circa alle 22. E di là a un po' cominciammo a ballare, e si ballò fino a due ore e mezzo.

Il festino fu tramezzato dalla festa del signore Alessandro, la quale riuscì bellissima, essendovi aggiuntovi non so che di più, et alla fine si fece una confusissima barriera, la quale durò un bel pezzo. (...)

Firenze, 11 ottobre 1631

Lettera del Principe Giovan Carlo a Mattias de' Medici

MAMONE 2003*b*, pp. 51-52

1632

46.

(...) E domenica il Signore Alessandro del Nero farà il festino et il Signor Duca di Guisa starà a Fiorenza e non verrà qua punto. (...)

Cafaggiolo, 4 febbraio 1631 [1632]

Lettera di Carlo de' Medici a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, p. 24

1633

47.

Questa settimana ove potrò dare qualche nuova a Vostra altezza e prima li dirò come siamo stati a Artimino a far due caccie di perniche, e n'abbiamo pirse comodamente. Di lì ci trasferimmi al Poggio, per fare dell'altre caccie di starne, perché di porci non ce n'è quasi rimasti più, e queste non li potemmo fare la metà, stante le continue piogge ch'avemmo per otto giorni.

Ci tratenevamo in casa a giocare il dì e la sera a fare delle comedie all'improvviso, le quali riuscivano tanto gratiose, e ridicolose, che mai a mie di ho riso tanto, quanto si faceva la sera. Alla fine vinti da tante piogge il Granduca [*Ferdinando II de' Medici*] tornò a Firenze, dove si sta allegramente, e l'altra sera andai a una veglia di gioco in casa di Alessandro del Nero. (...)

Firenze, 6 novembre 1633

Lettera del Principe Giovan Carlo a Mattias de' Medici

MAMONE 2003*b*, pp. 56-57

1634

48.

Dall'Emilia [Grazi] intesi come V.S. aveva fatto molte canzonette spirituali sopra alcune arie che si cantavano sopra parole temporali; però se fosse suo gusto, riceverei per favore e grazia che me ne desse copia di tutte quante n'ha fatte, poché avrei occasione di servirmene per la mia ragazza [Margherita Signorini]. (...)

Firenze, 14 dicembre 1634
Lettera di Francesca Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, pp. 659-660

1635

49.

Doppo che io ebbi risposto hieri a V.S. mi comparve l'altra sua, la quale fu gratissima poiché con la nuova invenzione di quei cembali haveranno minore pensiero quelle villanelle d'imparare a mente, o almeno di fidarsi interamente della memoria nel cantare; et potranno gestitare come richiede il concetto della composizione; et alla Signora Francesca [Caccini] pure era sovvenuto che la voce nel canto avesse a essere hor alta et hor rimessa. Insomma V.S. harà durato utta la fatica lei, perché con le sue facilità et invenzioni ha saputo levarla ad altri. (...)

Villa di Castello (Firenze), 10 febbraio 1634 [1635]
Lettera di Ugo Caciotti a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, pp. 665-666

1636

50.

Certe monache m'hanno domandato con molta istanza, certe canzonette spirituali, composte (dicono) da V.S. sopra il metro medesimo di certe canzonette di Mantova, e rispondendogli io che non le ho (sì come è la verità) m'hanno replicato che dico così per non dargliene. Però mi sono risoluta di pregar V.S. che mi voglia far grazia di risposta a questa mia; acciò veghino dall'istessa sua risposta che io in effetto non le ho; e che quando V.S. volesse favorirmene d'alcuna, io l'ho domandate a lei adesso, e non l'avevo prima. La prego ancora a perdonarmi se troppo l'infastidisco, e per fine le fo reverenza.

Firenze, 25 maggio 1636
Lettera di Francesca Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane
COLE 2012, p. 673

1637

51.

Prego V.S. per mia quiete a farmi sapere se il mio instrumento è in camera del Signor Principe Leopoldo [de' Medici], come mi disse Maso sarto e accordatore. Se però V.S. l'avesse inteso dal Signor Jacopo Soldani perché io ne sto con gran sospensione d'animo e caso che ci sia (come pur voglio credere) se il detto Signor Principe Leopoldo avesse inclinatione di comprarlo, mi farà grazia singulare V.S. a procurare col detto Signor Jacopo che lo compri, ché le harò per grazia grandissima che l'abbia più il Signor Principe che un'altro. In caso non lo voglia, V.S. mi farà favore grandissimo a procurare che il detto Signor Jacopo me lo faccia riportare a casa; acciò io lo posso dar via ad altri. V.S. mi perdoni che ben conosco usar con lei quella sicurtà che non devo, ma la mia costellazione di questi tempi mi sforza ad usar male creanze senza mia volontà e senza mia colpa. Le fo reverenza e le prego da Dio ogni bene.

Firenze, 10 luglio 1637

Lettera di Francesca Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane

COLE 2012, pp. 676-677

1638

52.

Qui nell'inclusa lettera di Vostra Altezza Serenissima troverà due arie fatte di nuovo in mezzo basso, conforme la sua benignità si è degnata comandarmi; ve n'è un'altra in soprano, quale non è mia, ma per essermi parso bella, ho giudicato di mandarla a Vostra Altezza Serenissima, alla quale faccio umilissimo inchino.

Firenze, 4 novembre 1638

Lettera di Domenico Anglesi a Giovan Carlo de' Medici

MAMONE 2003*b*, p. 72

53.

[...] E per essere li Signori Cardinali nepoti occupati in feste, che l'istessa sera il Signor Cardinal Antonio fece nella piazza davanti il suo palazzo, fuoci per l'allegrezza del Delfino con un bellissimo banchetto alli Ambasciatori di Francia e Savoia e la seguente mattina alla cancelleria il Signor Cardinale Francesco banchettò gli Ambasciatori dell'Imperatore e dopo li fece fare una rappresentazione in musica, tal che prima di questa mattina io non possuto far loro reverenza. [...]

Roma, 27 novembre 1638

Lettera di Alessandro Del Nero a Giovan Carlo de' Medici

MAMONE 2003*b*, p. 72

1639

54.

[...] Ieri sera in casa il Signor Alessandro del Nero feciero una commedia, io non ci fui e non so come riuscisse. [...]

Firenze, 20 gennaio 1638 [1639]
Lettera di Luca Torrigiani a Giovan Carlo de' Medici
MAMONE 2003*b*, p. 74

55.

(...) Ier sera in casa del Signor Alessandro Del Nero si fecie la commedia all'improvviso con numero grandissimo di dame, vi fu il Duca di Guisa con tutti i Principi suoi figlioli et ancora il Signor Ambasciator di Malta, che ha auto molto gusto di vedere queste ricreazioni. (...)

Firenze, 19 febbraio 1638 [1639]
Lettera di Luca Torrigiani a Giovan Carlo de' Medici
MAMONE 2003*b*, pp. 76-77

56.

[...] Mercoledì sera in casa il Signor Alessandro del Nero si fecie la commedia, pure con numero grande di dame. [...]
La barriera si tira avanti e è però stato qualche sospetto che non si dovessi fare, pure la domenica del carnevale in casa del Signor Alessandro del Nero rifarà.

Firenze, 26 febbraio 1638 [1639]
Lettera di Luca Torrigiani a Giovan Carlo de' Medici
MAMONE 2003*b*, p. 79

1640

57.

Per seguitare a dare le nuove a Vostra Altezza le dirò come fui giovedì sera in casa alla signora Madalena del Nero, dove vi fu anche la signora Filichaia, Pier Francesco et io, e si stette alegemente, come Vostra Altezza si puole imaginare. (...)

Firenze, 22 gennaio 1639 [1640]
Lettera di Giovan Carlo a Mattias de' Medici
MAMONE 2003*b*, p. 88

58.

(...) Domani in casa del Signor Alessandro Del Nero si fa la commedia (...)

Firenze, 9 febbraio 1639 [1640]
Lettera di Luca Torrigiani a Giovan Carlo de' Medici
MAMONE 2003*b*, p. 91

59.

[...] Ieri sera l'altra in casa dell'Alessandro Del Nero si fece una commedia all'improvviso, che riusciron bene e vi erano gran quantità di dame [...]

Firenze, 12 febbraio 1639 [1640]
Lettera di Luca Torrigiani a Giovan Carlo de' Medici
MAMONE 2003*b*, p. 92

1641

60.

[...] Non do a Vostra Altezza le nuove del Carnovale perché già l'avrà sapute, ne' aviamo in poco di residuo perché si fa alle volte certi festini ritirati di quattro o cinque Dame e si gioca a cocconetto, e si canta [...]

Pisa, 11 marzo 1641
Lettera di Leopoldo de' Medici a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, p. 47

61.

[...] Di Bologna e dal signore Principe di Massa mi vien raccomandata una giovane musica che vorrebbe venire a ser[vi]re Vostra Altezza. Non ha gran pretenzioni, ha gran abilità et è bella di presenza, e avrebbe caro che la Settimia gl'insegnassi.
Prego Vostra Altezza a favorirla et aiutarla. Ne ho scritto al Signore Principe Giovancarolo, ne preghi Vostra Altezza. [...]

Siena, 4 maggio 1641
Lettera di Mattias de' Medici a Ferdinando II de' Medici
MAMONE 2013, p. 48

62.

(...) Qui poi ci sono una mano di belle Dame che le cantano tanto bene, e con l'accompagnatura dei loro bei volti le fanno tanto ben comparire, che rendano proprio incantati gli spettatori. (...)

Roma, 12 maggio 1642

Lettera di Paolo del Bufalo a Giovan Carlo de' Medici

MAMONE 2013, p. 81

63.

Mando a Vostra Altezza nuove ariette, le quale non ho àuto campo di sentire cosa siano, ma saranno almeno nuove, già che non sono in su la listra, e così anderò facendo mentre che starò qua, che non sarà per molto tempo, avendo àuto buona speranza d'aver licenzia di venirmene, tal che, se Vostra Altezza mi vuol favorire di nuovi comandamenti, non tardi.

Roma, 14 giugno 1642

Lettera di Alessandro Del Nero a Ferdinando II de' Medici

MAMONE 2013, p. 83

64.

(...) i Verlicchi fecero una serenata a tre dame, che fra tutte tre non arivano a settanta libbre e sono la Rucellai, la Imbasciatrice di Lucca e la moglie di Filippo del Nero. La musica fu bella, le parole del Porcellotti bellissime, ma chi cantò non piacque troppo, che furno il Castrato del Signor Don Pietro, il Grossi e quello del Marchese del Bufalo. È venuto qui in casa nostra una musica che si chiama Cecilia, fanciulla di diciassette anni, la quale canta benissimo ma da vero e poi è la più allegra cosa che si possa trovare et anco non è brutta affatto et è stato il suo maestro Luigi et ella ha cantato a Venezia alle feste ultimamente. (...)

Firenze, 2 settembre 1642

Lettera di Camillo Del Nero al Cardinale Giovan Carlo de' Medici

MAMONE 2003*b*, pp. 100-101

1643

65.

La venuta qua del Ser.mo Signor Principe Giovan Carlo [de' Medici] ha cagionato i soliti effetti d'allegria, consumandosi il carnevale in continui balli e cocconetti, e la chiusa di esso sarà in casa il Signor Alessandro del Nero, che questo basterà per argumentarne il bel tempo, che se ne spera da chi sarà degl'eletti. (...)

Firenze, 15 febbraio 1642 [1643]
Lettera di Niccolò Panciatichi a Leopoldo de' Medici
COLE 2012, pp. 689-690

1644

66.

Arrivai in Fiorenza avanti vent'un ora, dove subito recapitai le lettere di Vostra Altezza, e la sera la Serenissima mi tenne da lei più d'un ora, dove cantai, che vi era li Serenissimi Principi Giovan Carlo, don Lorenzo e Signor Cardinale, e mostrarono di avere avuto gran piacere in sentirmi cantare.

Ho dimandato al Signor Cavaliere Guicciardini perché non hanno mandato l'ariette a Vostra Altezza e mi ha risposto che il Grasseschi non gli ha mai detto niente. (...)

Firenze, 17 gennaio 1643 [1644]
Lettera di Atto Melani a Ferdinando II de' Medici
MAMONE 2013, p. 105

67.

Il Signor Atto [*Melani*] parte di qua e lassa tutta Roma innamorata di lui, non solo per la virtù ma li suoi rari costumi e qualità. [...]

Roma, 4 luglio 1644
Lettera di Alessandro Del Nero a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, p. 111

68.

[...] Veddi a questi giorni il Signor Atto, che forse a quest'ora sarà tornato da Vostra Altezza, quale mi pare non abbia deteriorato circa alla soddisfazione dell'occhio.

Posso ragionevolmente anco vedere che abbia fatto acquisto nel cantare, et ancora accompagnarsi col sonare, meglio assai di quello che faceva, che perciò si vede ha fatto capitale de' comandamenti et avvertimenti di Vostra Altezza, e che non ha perso il tempo a Roma.

Mando a Vostra Altezza l'accluso sonetto in dialogo, quale per esser piaciuto mi sono arrisicato di mandarlo (...)

Firenze, 1 agosto 1644
Lettera di Francesco di Federico Barbolani de' Conti di Montauto a Ferdinando II de' Medici
MAMONE 2013, p. 113

69.

Il ritrovarmi con poca salute è cagione ch'io non posso dire da vantaggio del negozio che Vostra Altezza Serenissima ha comandato.

Spero un giorno di quest'altra settimana, mandare il raguaglio di due, una che è zitella, ma non zitella zittella, e l'altra puttana, ma non puttana puttana: suona da se', canta bene e non è cattiva. [...]

Roma, 22 ottobre 1644

Lettera di Alessandro Del Nero a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, p. 122

70.

S'io non trovo meglio Serenissimo Signore non credo che averò campo di servirla.

Ho veduto la mercanzia propostami.

E quella che canta e s'accompagna, è tanto deforme di vita che è più grossa che lunga et anco ha del tempo, che credo arrivi a 35 anni. L'altra per conversazione non averia del pari, non suona punto et ha bisogno del mastro. [...]

Roma, 29 ottobre 1644

Lettera di Alessandro Del Nero a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, p. 122

71.

Non risposi la passata settimana a Vostra Altezza perché non avevo che dirle, essendo svanito affatto il negozio di Nina, la quale oltre all'appoggio del Cardinale Trivulzio è innamorata d'un cavaliere, e non si vuol partire di qua, tal che sono ritornato a metter su la pratica di quella che dicevo ch'era zitella, che non m'è riuscita, come sentirà Vostra Altezza più a basso.

Questa è giovane di quindici sedici anni e mi pare che abbia quelle parti che Vostra Altezza desidera, è di bellezza più che ordinaria, ha bellissimi occhi e bellissimi denti, è graziosa, spiritosa e delle baie ne faria con chi le trovò, però con termine e con garbo, e prontissima nelle risposte, canta di buona maniera, et ha una voce bellissima.

In scena ha fatto stupir Roma, avendo modi di recitare mirabile, et un'espressiva di quello che rapresenta, dicono non aversi udito meglio, io l'ho sentita fuori di scena fare una parte di quelle che ha rapresentato, che in vero non è cosa ordinaria.

S'accompagna un poco ma non è sicura, a volerne aver gusto è necessario uno l'accompagni.

Ha la madre la più pulita donna, ch'io abbia mai veduto et hanno una casa, tenuta con tanta pulizia che la cucina è più pulita che non sono le camere di qualsivoglia Cavaliere.

Hanno del civile e non delle puttane, e vivono con quiete, e in casa ci è andato sempre gente onorata.

Non si sa che la figlia abbia fatto male se non con uno Cavaliere che l'ha tenuta un anno, e s'è impregnata, e s'è partito.

La madre ha fatto qualcosetta ma la giovane è stata tenuta sempre per zittella, e s'andava solo per sentirla cantare.

Ella è gravida di poco e non si conosce, tanto più che porta il guardinfante. Ha da partorire verso la fine d'aprile et è facile in quel tempo, essendo i giorni di devozione, farla partorire segretamente.

Io per quanto ho cercato non ho trovato meglio. Tralassavo che balla anco ragionevolmente.

(...) Mi scordavo di dirle che si va da lei ora a conversazione tutti fiorentini, servitori del Signor Cardinale, et io ancora, e poche sere ci fu quel Principe polacco, e la regalò, che se viene, come si dice, costà Vostra Altezza ne potrà aver raguaglio. (...)

Roma, 19 novembre 1644

Lettera di Alessandro Del Nero a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, pp. 125-126.

1645

72.

[...] Ier sera fui a vedere la musica, quale spero darà gusto a Vostra Altezza, e sta in una casa benissimo adobata, canta ragionevolmente garbata, in conversazione riesce benissimo, ha bisogno di studiare, lo potrà fare a Siena. Il Signor Alessandro [*Del Nero*] mi dice che sono contenti di 40 scudi, casa pagata, e levati e' posti, condurrà seco la madre. Starò a sentire il comandamento di Vostra Altezza intorno a questo. [...]

Roma, 23 gennaio 1644 [1645]
Lettera di Girolamo Maffei a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, p. 134

73.

[...] La musica è giovane di 18 anni, non è brutta e di conversazione e burla volentieri. Spero darà gusto a Vostra Altezza. [...]

Roma, 4 febbraio 1644 [1645]
Lettera di Girolamo Maffei a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, p. 135

74.

Sono stato oggi in compagnia del Signor Alessandro del Nero a parlare con la virtuosa quale è prontissima a venire ogni volta Vostra Altezza comanda, e si oferiscie, adesso che è gravida, di cantare un'ora per sera e fare 5 ore di baie. Potrà Vostra Altezza mandare una persona che la conduca.

La letiga si troverà, verrà seco la madre, è nelli sette mesi, e non ha più di 16 anni.
Crederei che Francesco Stafieri fussi a proposito di venire a condurla.

Roma, 5 febbraio 1644 [1645]
Lettera di Girolamo Maffei a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, pp. 135-136

75.

Mentre Vostra Altezza si contenta che la musica si tratenga, studierà per essere più abile a servirla di corpo e di voce. Mando a Vostra Altezza alcuni pochi avisi.

Spero fra otto giorni partire per venire a servire Vostra Altezza.

Il Signor Alessandro [*Del Nero*] giudica sia ben che la musica non parti adesso, se bene erano pronte a servire Vostra Altezza ogni volta che comandava.

Roma, 11 febbraio 1644 [1645]
Lettera di Girolamo Maffei a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, p. 136

76.

Giovedì prossimo passato la Signora Felice ebbe due ore di doglie e si pensò che partorisce, ma la levatrice disse, non crescendo, che andrà avanti dieci o dodici giorni, tal che al mio credere non penso prima di maggio possa mettersi in viaggio.

Ho fatto fare una mano di parole per farle mettere in musica, acciò le porti con lei, ch'è quanto posso a Vostra Altezza dire, con ricordarle il mio reverente ossequio, e reverentemente me l'inchino.

Roma, 1 aprile 1645

Lettera di Alessandro Del Nero a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, p. 151

77.

[...] Il Signore Principe Don Lorenzo mio fratello fa mettere in ordine commedie bellissime in Parione e l'affannone di queste è il Signor Ferdinando Ridolfi, et Sua Altezza se ne sta a Castello assai bene, e non li mancano conversazioni di Dame, particolarmente in villa del Signor Alessandro Del Nero alla Quiete. (...)

Firenze, 18 dicembre 1645

Lettera di Carlo de' Medici a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, p. 165

1651

78.

Il Serenissimo Cardinale Giovan Carlo mi scrisse ieri che io mi dovessi trasferire a Firenze con Jacopo mio fratello per doversi rapresentare venerdì prossimo la commedia in via del Cocomero.

Ho subito ubbidito stimando che questo sia il gusto di Vostra Altezza, e questo giorno doppo pranzo la Serenissima Granduchessa mi ha fatto chiamare et ho cantato diverse ariette, dove ci era il Signore Duca e Signora Di Mantova che hanno fatto mettere uno spinetto in sua camera e spesso pensa farmi cantare con mio fratello.

Mi è stato significato che il suddetto Signor Duca ha pensiero di chiedermi per condurmi seco per un mese come anche la medesima istanza ne farà la Serenissima Arciduchessa.

Se fusse con buona grazia di Vostra Altezza non mi cureria far questo viaggio, stante la stagione, e perché devo poi andare a Bologna.

Mi rimetto però ai cenni di Vostra Altezza e solamente le significato il tutto anticipatamente, acciò compiacendosi che io non vada Vostra Altezza possa aver campo di disimpegnarsi nell medesimo tempo che genere sarà fatta l'istanza.

Suplico umilmente l'Altezza Vostra Serenissima consevarmi sempre nella sua begnignissima grazia, mentre io attendendo i suoi cenni le faccio profondissima riverenza.

Firenze, 28 agosto 1651

Lettera di Atto Melani a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, p. 320

79.

(...) Con l'occasione di inviare qui incluse alcune poche lettere per Vostra Altezza le dirò ancora (...) gli avvisi di Alemagna (...). Resterà sempre servita come farò ora in esecuzione de' suoi comandamenti dicendoli che queste Serenissime Altezze di Mantova se la vanno passando la mattina sino al tardi collo stare a letto per smaltire il nutrimento di quattro pasti il giorno, che vanno facendo più che ragionevoli. Et ieri con l'occasione di andare a vedere la galleria su la loggia de' Lanzi vi si fece una sontuosa merenda, dove terminata, il Signore Duca con il Signore Marchese Corsini con sua Gentilomini in una carrozza incognito se ne andorno vedendo la città, e su il tardi scoprendo la Guardia il vascello grosso se gli dette la caccia ma non fu possibile arrivarlo. Le Serenissime Duchessa e Granduchessa di galleria se ne tornorno a palazzo, e si terminò la veglia con le visite. Questa mattina il Signor Duca incognito se ne è andato per la città, e dopo alle sue stanze hanno mangiato tutte le Serenissime Altezze insieme; e ritiratosi di poi il Granduca a su' appartamento il Signor Duca si è trattenuto per qualche ora con la musica avendoci grandissimo gusto, e con ragione, perché Sua Altezza suona di sastro e tiorba benissimo; il Signor Atto [*Melani*] pur fa restar ammirato Sua Altezza. Finalmente qui non si fa altro che dormire, mangiare e bere e per stare allegramente oggi si è andato a ragniare a' beccafichi al Imperiale a dove doppo visto il palazzo andando a spasso per il giardino, si è trovato su il terazzo sopra la grotta una tavola apparecchiata con 20 posate, e piena di sontuose vivande che stato un trattenimento sino alle 3 ore di notte, dove è intervenuto il Serenissimo Granduca, il Signor Duca, Signor Serenissimo Cardinale, le Serenissime Padrone e tutte le Dame, e per domani aviamo festino di ballo. (...)

Firenze, 29 agosto 1651
Lettera di Bartolomeo Ugolini a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, p. 322

80.

[...] Non so se Vostra Altezza sappia che l'Imperatrice è gravida sopra di tre mesi. Il Signor Duca resta tenutissimo a Atto [*Melani*] piacendoli in estremo il suo canto, e mi pare che la musica gli piaccia sonando l'Altezza Sua assai bene, et essendo buon poeta.

Firenze, 30 agosto 1651
Lettera del Cardinale Carlo di Ferdinando de' Medici a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, pp. 324-325

81.

(...) Intanto devo accennare a Vostra Altezza come queste Serenissime iermattina mangiorno tutti insieme alle stanze della Serenissima Granduchessa, dove ieri per alcune ore si trattennero con la musica e vi intervenne la Marchesina Capponi che cantò, et alle 21 ora andorno a vedere la capella e poi a spasso per la città. Iersera si fece un bellissimo festino con grandissimo numero di Dame, quali sento che da' forestieri ne ebbero grandissimo applauso, e la detta Marciesa fu la [c. 94^v.] più favorita. Il Signor Duca doppo terminato il ballo al quale detto intervennero incogniti si trasferì a cena da Monsignor Nunzio. Questa mattina se la sono passata tutta nello stare a letto, e questo giorno si va a una sontuosa merenda dal Signor Cardinale Giovan Carlo a Castello dove sarà alcuni trattenimenti boscherecci. (...)

Firenze, 31 agosto 1651
Lettera di Bartolomeo Ugolini a Mattias de' Medici
MAMONE 2013, p. 325

1655

82.

[...] Iersera il Signor Cardinale Giovan Carlo, et io fummo a trattenimento in casa la Signora Principessa di Rossano, dove era ancora la Signora Principessa di Butero, quali fecero cantare le loro Damigelle, dua delle quali che servono la Rossana sono di non ordinaria bellezza. Cantorono ancora l'Eccellenze Loro e Butero per l'età di 55 anni molto meglio dell'aspettativa. Godo di sentire la gita di Sua Altezza Serenissima al Poggio, e bacio a Vostra Altezza affettuosamente le mani.

Roma, 7 maggio 1655

Lettera del Cardinale Carlo di Ferdinando de' Medici a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, pp. 453-454

83.

[...] Io mi ritrovo giornalmente in bellissime conversazioni di Cardinali, prelati, virtuosi, e virtuose, et ho occasione di sentire i migliori, e migliore Dame che cantino che non mi puol servire se non per apprendere qualche cosa avendo ciascheduno qualche qualità considerabile in suo genere, se bene Roma sta male assai a virtuosi di musica, non ci essendo in fiore, altro che Buonaventurache pure non canta con grande artificio ma con naturalezza e voce veramente bellissima; gli altri hanno passato il Po. Di donne ci è una monaca di Campo Marzo che è un miracolo sopranaturale, poiché non si puole desiderar qualità che ella non l'abbi. Di donne che siino per la città per cantare non vi è che una tale Angiola detta la Pollarola che veramente canta bene assai, avendo bellissima voce, un cantare affettuosissimo, trillo, disposizione, e che dell' suo prononziare non se ne perdono ne pure gli accenti; questa io la stimo assai, et è donna onorata zitella, per quello che almeno ne crede Roma e che la medesima assicura; io me lo persuado perché di viso è commodamente brutta. Ci sono moltissime altre donne che cantano e sono bellissime come certe che ha in protezione il Signor Cardinale Orsino, ma s'averia più satisfazione a sentirle nel letto che in camera, che è quanto posso dire a Vostra Altezza in proposito di musica. [...]

Roma, 10 maggio 1655

Lettera di Atto Melani a Mattias de' Medici

MAMONE 2013, pp. 454-455

II.3 Dai tre *Dialoghi* di Lorenzo Parigi

I tre *Dialoghi* di Giulio Parigi furono composti tra l'estate del 1615 e quella del 1616, ma il primo e l'ultimo, e con ogni probabilità anche il secondo (sul cui frontespizio è assente una data), videro le stampe per i tipi di Zanobi Pignoni nel 1618. Il primo viene dedicato al cittadino fiorentino e ricco negoziante Benedetto Giorgini, il secondo al Duca d'Urbino Francesco Maria Feltrio, il terzo al Cardinale e mecenate Alessandro Montalto. Nel primo e nel secondo *Dialogo* i protagonisti sono Leonida Gamucci, Ottavio Archilei e il Parigi stesso, mentre il terzo vede la presenza anche di Giulio de' Conti e di Roberto Falconieri. Traendo spunto dal clima torrido e secco della stagione estiva in corso, gli interlocutori esaminano le regole di vita da osservare durante la calura per mantenersi in buona salute. In ogni *Dialogo* le conversazioni sono precedute e concluse dall'ascolto di musiche suonate e cantate al cembalo dalle due figlie del Parigi, Angela e Caterina, allieve del musicista fiorentino Pietro Benedetti, come si evince dal Terzo *Dialogo*. È in particolare quest'ultimo volume a contenere una sezione più ampia dedicata alla musica, nella quale, oltre a Pietro Benedetti, vengono citati Muzio Effrem, Giulio Caccini, Francesca Caccini, Jacopo Peri e Marco da Gagliano.

Quanto all'identità del Parigi, Giulio Negri¹ riferisce che egli fu cittadino e medico fiorentino che riscosse grande fortuna a Parigi, «ma non seppe ben maneggiarla; abusandone per godere trà Canti, e Suoni una Vita lieta, e Gioconda». Recitò e fece poi stampare un'orazione in Palazzo Vecchio il 15 ottobre 1608, in occasione del matrimonio tra Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria. Nella sua settecentesca *Istoria degli scrittori fiorentini*, lo storico e sacerdote ferrarese Giulio Negri (1648-1720) afferma inoltre, sulla base della testimonianza offerta da Giovanni Cinelli (1625-1706), medico e letterato fiorentino, nella seconda e nella quarta scansia della sua *Biblioteca Volante* (Giambattista Albrizzi, Venezia, 1742), che Parisi lasciò stampati alcuni suoi dialoghi e altre composizioni scritte in lingua toscana.

¹ NEGRI 1722, p. 379. Si tratta di un'opera postuma. Membro della Compagnia di Gesù, Negri si trasferì a Firenze da Ferrara intorno al 1685, dove il gran principe Ferdinando de' Medici lo nominò suo storico e lo incaricò di intraprendere una raccolta delle biografie dei maggiori scrittori del passato fortemente legati al tessuto sociale e politico della città.

Vengono riportati di seguito alcuni estratti dei tre *Dialoghi*; le pagine della stampa vengono indicate prima del passo di nostro interesse. Per identificare gli interlocutori si utilizzeranno le sigle *Gam.* per Leonida Gamucci, *Arch.* per Ottavio Archilei, *Par.* per Giulio Parigi, *Con.* per Giulio de' Conti e *Falc.* per Roberto Falconieri.

Per i criteri utilizzati nella trascrizione del testo a stampa si rimanda a quanto già descritto nel capitolo 2 (nota n. 9). In un singolo caso² la presenza di una macchia d'inchiostro dà luogo a una lacuna che non siamo riusciti a sanare con una *restitutio* sufficientemente affidabile e che ha reso pertanto necessario l'uso della *crux* (†).

² *Dialogo primo*, p. 15.

*Il Parigi dialogo primo sopra alcune cose di medicina,
alla state appartenenti.*

pp. 14-16

- [...]
- Arch.* Più tosto prima, che ci partiamo (già sono le 23. sonate adesso) favoriteci, che la Caterina ne canti due di quelle belle, per partirci il Signor Leonida, ed io a bocca dolce, come si dice.
- Par.* Meglio sia, Signori, che a partirci così, voi vi disponghiate a cenar meco, che ho tre eccellentissimi Poponi, e due fiasche di preziosissimo vino nel pozzo; e mentre, che le Serventi mettono in ordine la mensa, ne canterà quante voi volete, e dopo cena ancora, ma nel modo, che sa, che poco è, perocché altro ella non ha, che certa poca disposizione.
- Arch.* E molta scienza, e grazia ancora. So ben'io il valor suo.
- Par.* Come scienza? Come grazia? Non avendo se non un'anno [*sic*] imparato nello spazio di quattro, e con picciol sconcio mio, e sinistro? Voi pur sapete, che senza Maestro non si può imparare.
- Gam.* Voi dite il vero; io lo so, e sallo Iddio, come io desidero; che sia dato †† onoratissimo luogo a questa nostra virtuosa Figlioletta.
- Arch.* Anch'io ne prenderei quel piacere, e n'avrei quella soddisfazione d'animo, che conviene all'affezion, ch'io porto a voi suo Genitore, bramandovi questo godimento di più.
- Par.* Per molte prove ho conosciuto l'abbondanza dell'amor, che a me, e alle cose mie portate amenduni; ma se più tarda il soccorso, e quanto lo potrò io godere, che sono oggi mai assai ben vecchio?
- Gam.* Sperate in Dio, e ne' Serenissimi Padroni, i quali ogni dì giovano, ogni dì usano cortesie, né fanno mai altro (a somma lor gloria) che beneficiare, e innalzare altrui.
- Par.* Cortesissime non meno, che Serenissime son queste Altezze; lo confessa pure il mio libro fatto in loda loro, e so, che godono assai, in altrui beneficiando, come, che l'animo cortese, in sovvenendo, sempre sommamente goda; ma di rado avviene, Sig. Leonida, che chi non menta, come avviene a me, sia da' Gran Principi altamente favoreggiato: ma pur quando questo avvenisse da queste Altezze; da noi sicuramente, per compenso devotissimo ossequio n'avrebbero.
- Arch.* Cotesto nostro è un bel libro, e affettuoso, e pieno di bei concetti, ed io l'ho infinite volte infinitamente sentito celebrare dall'Illustriss. Sig. Cardinale Orsino, dall'Eccellentissimo Sig. Don Giovanni Medici, e dal Cavalier Vinta, dal segretario Cioli nostro Compare, e da cent'altri. Per diletto, e soddisfazione del modo non si dovrebbe tener più in chiusa.
- Gam.* L'eccellenza sua lo farebbe pure accettissimo. Egl'è un danno, che sì graziosi componimenti stien tanto sepolti; si leggerebbon pure eternamente con non poca ingordigia, se in luce venissero una volta.
- Par.* Non si leggerebbono già i miei dopo noi un secolo per la lor perfezion, come dite, non essendo in essi altro di buono, che devozione, e fede verso quest'Altezze Serenissime, ma poi per l'altezza del chiarissimo lor nome, che ha sempre seco l'eternità.
- Arch.* Quelle quattrocento lettere in un soggetto, diversissime però di concetti, che tanto piacciono, e tanto da chi ha grazia di vederle s'ammirano, a chi le dedicate voi?
- Par.* Al mio Mecenate.

- Arch.* Sì, sì, quest'è il Sig. Benedetto Giorgini dimorante in Norimbergo, il qual quando voi gli fate intendere i vostri bisogni, subitamente vi sovviene con ogni sorta d'amorevolezza. A tutti è noto a Fiorenza quanto vorrete suo.
- Par.* Signor sì; Questo è quel Signore, che quand'io mi trovo nelle secche a gola prestamente mi rinfonde; ond'io pregherò sempre il Ciel per la sua felicità che mia è ancora, e mentre ci viverò, l'onorerò, e celebrerò con la lingua, e con la penna, e così canuto lo riverirò anche affettuosamente col cuore, e quant'io sono, ch'è tuttavia poca cosa, tanto son suo. Troppo alto principio hanno l'obbligazioni, che ho seco, per gl'innnumerabili benefici ricevuti da lui, i quali non vi racconterò altrimenti, bastandomi avergli scolpiti nel cuore, oltre, che la grandezza dell'animo suo non lo vuole.
- Gam.* E ben fatto, e credo, che quel Signore sia per riceverne un pien compenso da Dio, e appresso il mondo, al qual non è punto oscura la sua gran liberalità, non poco onore, sì come al grande Augusto avvenne, che ricevè maggior gloria in mantener Virgilio, che in qual si voglia sua reale spesa.
- Par.* E per questo recandomisi per l'animo l'amorevole natura sua, maggiormente mi conforto, e tengo per costante, che da tutte le mie molestie egli m'abbia (sua mercè) a sollevare un dì. Ma già, ch'è tardi, e che in apparecchio si mette la Cena, e che la Caterina mia ha il Cembalo aperto, stiamo un poco a sentirla cantare.
- Arch.* Sì, sì, con questo, che l'Angela ne canti seco due, la qual con angelica voce canta anch'ella con grazia.
- Par.* Non che due, cantine quattro, e sei, e sola, e accompagnata, innanzi, e dopo, come voi volete. Ma cheti, Signori, che già la Caterina incomincia, benché con tremanti mani, a tastare il Cembalo.

Il Fine del primo Dialogo.

***Al sereniss. sig. duca d'Urbino il Parigi dialogo secondo,
ove di alcuni errori si discorre, che nel medicar si commettono,
e specialmente nel sollione, la sanità dell'huom riguardanti.***

pp. 7-8

- Gam.* Per rimembranza dell'alto, e dilettevole ragionamento, che l'anno passato, M. Lorenzo, ci facesti in tal dì, e del soave, e dolce canto, delle vostre due angeliche Sirene, e della nobil cena, benché allo 'mprovviso, apparecchiataci, di molta buona volontà il Sig. Ottavio, ed io ci siamo oggi ritornati per saper la vostra opinione sopra la maniera, che in mendicando tengon certi, e specialmente in questa infocata stagione, e per goderne di nuovo il canto di melodia così pieno, che pur felicemente questo gran caldo trapasseremo, con pensier di restare anche a cena con voi, che in ogni modo non cene lasceresti partire, tanto siete di cortesia, e d'ospitalità abbondante.
- Arch.* Ben'anch'io mi ricordo di quel grave, e gustoso Discorso, che ci facesti, e dell'angelico canto di chi la fama è certamente poca cosa alla verità, e della, benché sprovveduta cena, magnificamente apprestataci. Di qui sapendo quando d'amorevolezza voi siete ricco più, che a sufficienza, come ha detto il Sig. Leonida, siam venuti da voi per passarne questo fiero, e rincrescevol caldo, dall'altro intento desiderio ritirati, da esso accennato, di che voi ce ne darette quel giudizio, che non abbiam da noi, sperando poi alle noste case ritornarcene non meno ben pasciuti

d'animo, e di corpo dell'altra volta lietissimi, come che le vostre care Figliuollette sieno adesso maggiormente perfezionate, e come che non sappia alcuno alle medicinali proposizioni, e dubbi meglio, né più presto por fine di voi, tanto liete scienziato, e pratico.

Par. Voi siete ben venuti a tempo, i miei SS., perocchè di certi Medici andavo anch'io or fra me stesso contendendo, i quali nel mendicare, e massimamente in questi Canicolari giorni fanno sovente, qualche grosso marrone, di che forte anche tra voi esserne qualche bella tenzone nata potrebbe, avendo inteso stamane essercene per la Città non so che nobil bisbiglio. Ma ci bisognerebbe un novel Macaone, o Podalirio [medici, figli del medico Asclepio, personaggio della mitologia greca] ch'io non son punto il caso ad accordar l'altrui condizioni, e dubbi.
[...]

p. 17³

Arch. [...] Ma già, ch'è tardi, passiamo adesso d'una dolcezza in altra.

Gam. Sì, sì, per maggior colmo della nostra dilettazone, prima che si ceni (e sarà la cena il terzo gusto) ora che sian d'ogni piacevole dubitazione consolati, è ben, che 'l lieto, e festevol canto della Caterina, e dell'Angela vostre Figliuole si senta, acciocché gl'animi nostri vengano maggiormente ricreati.

Arch. Comincino di grazia, ch'io mene muoio di voglia. Già io le veggo apparire. Ecco che vengono cortesemente da noi per farne con l'angelica lor voce, e col celeste lor canto la nostra gioia compiutissima.

Gam. Cheto, cheto, Sig. Ottavio, che già or veggo anch'io, che con acconcia fanciullesca reverenza, volentieri il paternal comandamento accettato, vogliono graziosamente incominciare a cantare.

Par. Già che la cena non è ancora in ordine, stiamo in tanto a sentire su (che che si sia) il lor conserto.

IL FINE, del Secondo Dialogo.

All'illustrissimo sig. il sig. Cardinal Montalto il Parigi dialogo terzo, ove d'alcune cose di medicina si discorre.

pp. 1-3⁴

Gam. Di quanta possibilità, e di quanto soddisfacimento sieno i vostri ragionamenti appo noi, messer Lorenzo, ve ne potete chiarire adesso, che siamo il S. Ottavio, ed io anche quest'anno tornati da voi, con li SS. Conte, e Falconieri accompagnati, per sentirvi discorrere, e passare in tanto a questo fresco la noia del gran caldo d'oggi.

³ La stampa indica questa pagina come la numero 17 sebbene non si tratti realmente della diciassettesima pagina; dopo la pagina 11, infatti, la numerazione muta, riprendendo nuovamente da pagina 10 e procedendo per qualche pagina in modo discontinuo.

⁴ Anche in questo caso la numerazione delle pagine cambia dopo la pagina 2, cominciando nuovamente da pagina 1 e proseguendo quindi regolarmente con la numerazione.

- Con.* Gran sorte certo è stata la mia in abbattermi in questi SS.; diverrò pure anch'io godente di quanto buona pezza ho sommamente bramato.
- Falc.* Ed io il medesimo, che so, come ne' Discorsi voi siete sollecito investigator del vero.
- Arch.* E quanto ne goda Ottavio, lo sapete davanzo, che nel vostro studio vien sovente, e ci sta le belle tre ore per volta.
- Par.* Veramente, SS. (ognun si metta a sedere in cortesia) io reputo a grande onore, e amore il vostro venir'oggi da me a diporto; favorita grazia della vostra usata gentilezza procedente. Per certo io non avrei saputo maggior ventura desiderare, che da 4 amici così cari fuor d'ogn'espettazione e merito onorato vedermi.
- Falc.* Anzi onore è il nostro. Non egli il vero, S. Conte?
- Con.* Sig. sì; perche passerem pur per la non pensata virtuosamente questo giorno, e ce ne torneremo ben cibati nell'animo alle nostre case lietissimi.
- Arch.* E nel corpo ancora, facendo mestiere di restare a cena, che così è l'usato di messer Lorenzo.
- Gam.* Bene il sa, chi provato l'ha.
- Par.* Io sol debbo ringraziar tutti, il qual goderò lieto il dì in cose nuove sentendo, immaginandomi, ch'egli abbia a passare infino alle 22. ore, oltre la cena, in belle curiosità, di che voi ne siete bellissimi favellatori.
- Gam.* E le vostre risposte non son meno ingegnose, che miracolose.
- Par.* Questo no Signor Leonida, son bene acutissimo sprone a farmi più presto, e meglio contemplare più a dentro per la verità, che da me non son atto per la mia grande ignoranza a ritrovarla, la qual mi farà appo voi scusato con l'età, ch'è già giunta al declinamento.
- Falc.* Anzi voi siete quanto ogn'altro vostro pari, scienziato, e pratico, e sempre andate crescendo in saper, come negl'anni.
- Par.* Dio volessi, che voi fosse veritiero in quello, come in questi. Ben'è vero, ch'io ho sempre avuto voglia di non viverci indarno, per lasciare alcuna memoria del mio nome a' Posterì.
- Con.* Non sol ne' vostri scritti, che pur stamane io lessi con mio gran gusto la vostra ventunesima Operetta, rimarrete celebre sempre, ma ne due vostri nobilissimi pegni.
- Par.* E che cari pegni Domine son questi?
- Con.* La Caterina, e l'Angela vostre non men gloriose, che graziose Figliuole.
- Arch.* Di tal sorte, che la lor grazia ne viene invidiata non poco.
- Par.* Questo non credo già, mai n'essendo tanta in loro, quanta ne fate a gran pezza, d'una sola ne son goditrici sì bene, e d'è, che temono, e amano quel sommo Bene, e prima cagion del tutto, e portano a ciascuna reverenza, che mi fa voler loro un gran bene.
- Gam.* Io lo so, e come son due specchi di vera leggiadria, e delle virtuose, e ben create Fanciulle della nostra Città, l'odor delle cui virtù già per tutto si spande, però ciascun si muove, che n'ha contezza, ad amarle.
- Par.* L'affezion, che voi mi portate, vi fa uscir del sentier del giudicio, Signor Leonida. Dio volesse, che l'operazioni loro si conformassero con le vostre adulatrici parole. Felici loro, e certe, ch'io l'amerei a dismisura.
- Gam.* E come volete voi amarle d'avvantaggio? Elle son tanto teneramente amate, quanto sia alcun'altra Figliuola da Padre amata giammai. Ma di lor ne' due anni passati il Signor Ottavio, ed io ne ragionammo assai.
- Arch.* Signor sì. Basta adesso a questa partita sottoscrivarsi, e che si risentano anche sonare, e cantare un poco, avanti, e dopo cena, poichè con tale assegnamento son venuti questi due SS. insiememente con esso noi.

- Par.* Questo vostro curioso desiderio accetterò soltanto per comandamento; già sapendosi, che sol per gusto mio, che tanto me ne diletto, assai ferialmente suonino, e cantino, vogliose un tratto quando Iddio vorrà, e 'l mio Sereniss. Augusto di consecrarsi per umilissime spose a Cristo.
- Gam.* È così chiara, e così lodevol la vostra Figliolanza, che 'l godimento, che n'avete è la robustezza vostra, di cui voglia Iddio, che ne siate un compiuto, e lungo goditore.
- Falc.* SS. e' non è tra noi Cittadino, che a voglia sua possa meglio passare le noie, che mess. Lorenzo, avendo un così angelico concerto, e sinfonia appresso di sé.
- Par.* Gli rincrescimenti non mancano, massimamente quelli, che di necessità si porta seco la mia Casa.
- Gam.* Tutti si sanno, e che siete contro ogni dovere un segno di quell'empio Arciere, ove per aggiustare i suoi tiri, egli va malignamente dirizzando la mira.
- Par.* E per ciò in mia consolazione, e diporto solamente (lo replico) io so insegnar loro, ricreando l'animo mio faticato vie più la scienza della proporzion della voce, e de' suoni, che ogn'altro passatempo, e diletto.
- Con.* S'amano, e debitamente si cercano, per conservazione di sé questi spassi, che arrecar ne possono conforto, massimamente da chi nelle domestiche cure, e negli studi egl'è con la mente pur assai occupato, come voi.
- Gam.* Sì, che lo 'ngegno delle continue fatiche oppresso, a guisa d'arco, per molto spazio di tempo teso, senz'alcuna ricreazione pur troppo s'infievolisce di poi. Seguite adunque a ricrearvi l'animo, acciocché dal suono, e dal canto de' vostri due terreni Angeli rinfrancato, con maggior vigore a' vostri usati studi possiate ritornare.
[...]

p. 14

- Par.* [...] La sesta, e ultima cosa, non naturale appellata da' Medici, son gl'affetti, la mente nostra moventi.
- Gam.* In che modo gli conoscete voi?
- Par.* Dal polso, le cui alterazion di subito resta, cessati gl'affetti.
- Falc.* Che proprietà hann'eglino?
- Par.* Di riscaldar, di disseccar, di guastar la complessione, quando son soverchi, e d'indebolir le forze, e bene spesso fin mali pestilenziali indurne: E perché alterano assai, di grazia si sfuggano quanto si può, massimamente colei, ch'è gran dissipatrice de gli spiriti appellata, la paura cioè. Niuno adunque s'attristi, ma s'allegri, perocché infiniti *marore egrotant*,⁵ e molti *laetitia sanantur*, ciascun godendo, come io, il Canto, e 'l Suono, ottimamente la nostra mente rasserenanti.

pp. 18-22

- Gam.* Pur troppo v'abbiamo affaticato.
- Par.* No sig. Resterei ben contento, se tutti v'appagassi di me, Iddio pregando a farvi viver lieti tanto tempo, quanto Avenzoar [Abū Marwān 'Abd al-Malik ibn, Siviglia, 1091 – Siviglia, 1161, medico e chirurgo arabo], il qual ci visse 35. anni oltre a cento.
- Gam.* Io sarei ben più contento di questo, che di restare a cena.

⁵ Ovvero *maerore aegrotant*.

- Arch.* Ed io, che son degnevole, bramo insieme l'augurio, e la cena. Ma finiamo di grazia, riserbando qualche cosetta a domane in casa mia, ove invito tutti nelle mie stanze terrene, che son freschissime, ed'ivi passeremo ancor il fiero caldo allegramente, e ci sarà anche quel, che piace tanto a messer Lorenzo.
- Par.* Musica forse?
- Arch.* Signor sì.
- Par.* Cotesto sarà il più opportuno, e più lieto passatempo, che non è stato questo d'oggi.
- Con.* Tutti sono allegri, e virtudiosi diporti da desiderargli avidissimamente senza alcuna maggioranza.
- Falc.* Non si può mai trapassar meglio veramente questa fastidiosa Stagione, che con la piacevolezza del ragionare, e del musicare, lasciando star da banda gli studi, perocché assai bene studia, e guadagna chi sta sano in sì noiosi dì.
- Gam.* E gl'è stato sì grande il caldo d'oggi, che, benché 'l luogo sia freschissimo, e ch'io abbia tenuto sempre questa rosta [strumento per farsi vento] in mano, ho sudato nondimeno.
- Par.* O come a me par mill'anni, che sia domane, per sentire il concerto, e la sinfonia (tanto sono invaghito della Musica) che si promette il Sig. Ott. SS io me ne rallegro tanto, ben posso dire, essere tal la mia.
- Letizia, che trascende ogni dolore.*
O che armonia, o che consonanza di voce, e di strumenti musicali fu quella di queste sere al Casino?
- Arch.* Fu bella, e meravigliosa, e dell'Autor suo degnissima, che fu il Sig. Muzio Effrem mio amicissimo, da me per una chiara lampa de' Musici tenuto.
- Par.* Io l'ho sentito molto celebrare, e perché voi non pensiate, che anch'io non sappia allegrare autori, fino il mio Garzoncel Benedetto, che ha l'orecchia seco, lasciò star la cena per sentirla, ne poteva di poi chiuder bocca in lodandola.
- Arch.* Egl'è anche huom di grande integrità d'animo.
- Par.* Per tal lo tengo, e confesso essergli tenuto dell'onor fatto tal volta alla Caterina, e all'Angela in sentirle cantare alzune Canzonette (oltre a quelle del loro Maestro Benedetti) del Sig. Giulio Romano, Fenice certo de' nostri tempi, che sormonta ogni Cielo, e prima rinata, che morta.
- Con.* Quella d'Arabia muor ben'ella prima, che rinasca.
- Par.* E rinato il Signor Giulio ancor vivendo nella Sig. Francesca sua Figliuola, la qual novella Cantatrice ognuno afferma, che sia
Ricca d'aurate, e di purpuree piume.
- Par.* Ed io, che non fui amico lusinghiere ad alcune, ogni volta che la sento, le dico quel verso del nostro Poeta.
Questa sola fra noi del Ciel Sirena.
Così di quella Canzonetta, che incomincia. *Povero Pellegrino, che dal sepolcro viene*, messa in musica dal Semideo de' Musici, dal nostro S. Iacopo Peri cioè, e di quella *Bel Pastor, dal cui bel guardo, e dell'Ecco solinga, e delle selve amica*, ambe del Sig. Marco da Gagliano Maestro di Cappella di Sua Alt.; Musico anch'egli così gentil, come dotto, ne fu il detto Sig. Muzio (dico) assai buon gustatore.
- Arch.* E gran lodatore ancora di chi le cantò; e furon veraci le lodi, non già da soprabbondanza d'affetto, o finte, come vi pensaste, pronunziate.
- Par.* E proprio del Forestiere fin gl'immeritevoli lodare.
- Gam.* Perché tralasciate voi la Madre del Sig. Ottavio?
- Par.* Perché meglio le sue parti lodevoli che non han fine, con lo 'ntelletto discorrere, che con balbuzzante lingua esprimerle. Quest'è una Donna SS., che trascende la Natura umana, ed ha già col canto dirizzato il suo volo al Cielo, e fatto con l'angelica sua voce risonar le Stelle; onde all'altre una santa invidia recando, s'ha

- l'immortalità acquistato, e corrisposto di dentro, e di fuori al felice suo nome di Vittoria.
- Falc.* Però non fu gran fatto, che il Ser. Gran Duca Ferd. che sia in Cielo, del suo canto s'invaghisse.
- Par.* A' Gran Principi gusta sol l'Ambrosia, e 'l Nettare.
- Arch.* Deh fermate, Messer Lorenzo, le lodi di mia Madre, e ritorniam più tosto a quelle del Sig. Muzio verso la Caterina, e l'Angela (quantunque di sonare, e di cantare elle non professino, e felice quel Monistero, che l'avrà) ed io me ne son rallegrato assai più fiate con voi, ma vie più, che 'l grido di loro virtù, e bontà sia salito altissimo, e che queste Sereniss. AA. le portino particolare affetto.
- Par.* Questo cortesissimo affetto loro, il qual voglia Iddio ispirarle tostissimo a fare effettivo, esse altro non bramando, che racchiudersi in alcun di questi nostrali abituri di Monache, o poter' ivi meglio, e più spesso lodare Iddio, spiritualmente cantando; e la grazia, che m'ha novellamente concesso il Sereniss. Padrone, in avermi onorato del grado Oficial di Decime, mi stringono a desiderar maggiormente a S.A. pienezza d'anni, e perpetua felicità, imperciocché molto più stimo (con tutto che la grazia sia grande in sé) l'onorate parole, e l'affettuoso termine, con che) le è piaciuto darmi questa onoranza.
- Falc.* O che magnanimità di Principe? In fatti il nostro Sereniss. Padrone, è l'Augusto de' Letterati, come siete voi.
- Par.* Sig. Ruberto, non son lettere appo me, se non quelle, che giornalmente mi favoriscono scrivere, e Principi, e virtuosi Sig., e amici, ma sol per la rara bontà, ed eccellenza d'animo di S.A. si san tenere in somma venerazione dal Mondo. Egli è un Principe non sol de' raggi della paternal grandezza, la qual è sommissima, né può esser maggiore (*Magnus eternum animus est, cui magno nihil est magnum*) riccamente ricamato, ma dello splendor delle propie sue virtù illustrato, sì come li miei scritti lo dicono: ma sarò forse paruto troppo ardito di così gran Principe a favellar così spesso?
- Gam.* No Sig. che la gran divozione, che voi portate a S.A. vi libera da ogni biasimo, e vi fa degno di somma loda.
- Par.* E verso quest'altre Serenissime AA. io sono inoltre ossequiosissimo: Pur mi duol di non aver potuto anche loro (*nihil muliebre prater corpus gerentes*) con penna d'oro, come meritano, assai celebrare. Io spero non dimeno conseguir da loro un dì nelle mie Figliollette alcuna di quelle grazie, al benigno affetto, che ne portano, e all'antica divozion di Casa mia verso la Sereniss. Famiglia lor conformi.
- [...]
- Gam.* Orsù non più, che'egl'è già tempo a pensare ad altro, cioè che prima si canti, che si ceni. Ma che carrozza è quella che s'è fermata all'uscio?
- Par.* Ell'è una del Sig. Niccolò Berardi, la qual ne riconduce a Casa le mie Donne, dal Perdon di Santa Croce vegnenti.
- Arch.* Le son desse. Deh in virtù dell'amicizia, ch'è tra noi, favoriteci che ne cantino due adesso, attenenti a spirito però secondo l'usato loro. Già sono entrate in casa.
- Par.* Sì bene. Io non saprei mai alcuna cosa dinegarvi, che voi mi chiedessi. Ma già che sono entrate in quella Camera ad alleggerirsi facilmente di panni, e per rinfrescarsi un poco, sarà meglio in tanto servirsi della carrozza fino alle 24 della qual sempre quel gentilissimo Signore a mio piacimento n'accomoda, e andar fino alla Madonna della Quercia, o della Tossa, che appunto sarà ora. Sentite, che scoccano le 22. Intanto messer Pier verrà.
- Gam.* Chi? Il maestro forse della sera della Caterina, e dell'Angela.
- Par.* Signor sì, io lo 'nvitai stamane al Ferragosto, e alla profferta acconsentì. Ma per istar sul sicuro manderò or ora il Servidore per lui. Signori, M. Pier Benedetti Cappellano

di S.A. è un prete assai fruttuoso, canta con ogni squisitezza, e con graziosi spiriti di saper compone ancora a una, a due, e a più voci, ed è assai Compagnevole.

Arch. Noi lo conosciamo benissimo, ed è anche un buon Religioso. Ma Entriamo, Signori, in Carrozza.

Gam. Entriamo.

Il Fine del Terzo Dialogo

III. STRUMENTI

III.1 Tabella n. 1a

Compositore	Titolo del libro	Anno di ediz.	Luogo di Edizione	Stampatore	Dedicatario	Luogo dedica	Avviso al lettore
ANGELSI	<i>Libro primo d'arie musicali...</i>	1635	Firenze	G. Battista Landini	Duca Salviati	Firenze	no
BELLI	<i>Il primo libro dell'arie a una e a due voci...</i>	1616	Venezia	Ricciardo Amadino	Francesco Bonsi	Firenze	no
BENEDETTI	<i>Musiche di Piero Benedetti... Libro primo</i>	1611	Firenze	Eredi di Cristofano Marescotti	Cosimo Della Gherardesca	Firenze	no
BENEDETTI	<i>Musiche di Pietro Benedetti... Libro secondo</i>	1613	Venezia	Ricciardo Amadino	Nicolò Doni	Venezia	no
BENEDETTI	<i>Musiche di Pietro Benedetti... Libro quarto</i>	1617	Firenze	Zanobi Pignoni	Alessandro Covoni	Firenze	no
BONINI	<i>Madrigali e canzonette spirituali...</i>	1607	Firenze	Cristofano Marescotti	Padre don Simone Finardi	Badia di Ripoli	sì
BONINI	<i>Il secondo libro de' madrigali e mottetti a una voce sola...</i>	1609	Firenze	Cristofano Marescotti	Angelo Minerbetti	S. Trinita	no
BRUNELLI	<i>Arie, Scherzi, Canzonette, Madrigali... Libro primo</i>	1613	Venezia	Giacomo Vincenti	Cardinale Maffeo Barberini	Prato	sì
BRUNELLI	<i>Scherzi, Arie, Canzonette, e Madrigali... Libro secondo</i>	1614	Venezia	Giacomo Vincenti	Cosimo II de' Medici	Pisa	sì
BRUNELLI	<i>Scherzi, Arie, Canzonette, e Madrigali... Libro terzo</i>	1616	Venezia	Giacomo Vincenti	Ferdinando Saracinelli	Pisa	sì
BUCCHIANTI	<i>Arie scherzi e madrigali a una, e due voci...</i>	1627	Venezia	Gardano, Bartolomeo Magni	Maria Maddalena d'Austria	Pisa	sì
CACCINI, F.	<i>Il primo libro delle musiche a una, e due voci...</i>	1618	Firenze	Zanobi Pignoni	Cardinale [Carlo] de' Medici	Firenze	no
CACCINI, G.	<i>Le Nuove Musiche...</i>	1602	Firenze	Eredi di Giorgio Marescotti	Lorenzo Salviati	Firenze	sì
CACCINI, G.	<i>Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle...</i>	1614	Firenze	Zanobi Pignoni e compagni	Piero Falconieri	Firenze	sì
CALESTANI	<i>Madrigali et arie per sonare et cantare...</i>	1617	Venezia	Giacomo Vincenti	Isabella Malespini ne' Mastiani	Pisa	no
FALCONIERI	<i>Il quinto libro delle Musiche a una, due, e tre voci...</i>	1619	Firenze	Zanobi Pignoni	Niccolò Berardi	Firenze	no
FRESCOBALDI	<i>Primo Libro d'Arie musicali...</i>	1630	Firenze	G. Battista Landini	Ferdinando II de' Medici	s.d.	no
FRESCOBALDI	<i>Secondo libro d'arie musicali...</i>	1630	Firenze	G. Battista Landini	Roberto Obizi	s.d.	no
GAGLIANO, G. B.	<i>Varie Musiche...</i>	1623	Venezia	Alessandro Vincenti	Baccio da Sommaia	Firenze	no
GAGLIANO, M.	<i>Musiche a una due e tre voci...</i>	1615	Venezia	Ricciardo Amadino	Giovanni Francesco Grazzini	Firenze	no
PERI	<i>Le Varie Musiche...</i>	1609	Firenze	Cristofano Marescotti	(assente)	s.d.	sì*
PERI	<i>Le Varie Musiche...</i>	1619	Firenze	Zanobi Pignoni	Ferdinando Saracinelli*	(assente; Firenze?)	sì*
RASI	<i>Vaghezze di musica per una voce sola...</i>	1608	Venezia	Angelo Gardano e fratelli	Ai Lettori**	assente	no
RASI	<i>Madrigali di diversi autori posti in musica dal S. Francesco Rasi...</i>	1610	Firenze	Cristofano Marescotti	Giorgio Scali*	Firenze	no
RONTANI	<i>Le Varie Musiche di Raffael Rontani a una due e tre voci...</i>	1614	Firenze	Zanobi Pignoni	don Antonio de' Medici	s.d.	no
VISCONTI	<i>Il primo libro de arie a una e due voci...</i>	1616	Venezia	Ricciardo Amadino	Alessandro Del Nero	Venezia	no
VITALI	<i>Musiche di Filippo Vitali a dua, tre e sei voci...</i>	1617	Firenze	Zanobi Pignoni	Giovanni Corsi	Firenze	no
VITALI	<i>Arie a 1. 2. 3. voci...</i>	1622	Venezia	Gardano, Bartolomeo Magni	Michelangelo Baglioni	Venezia	no
VITALI	<i>Varie Musiche... Libro quinto</i>	1625	Venezia	Gardano, Bartolomeo Magni	Vincenzo Capponi	Firenze	No

*= dello stampatore; s.d.=senza dedica

III.1 Tabella n. 1b

Compositore	Anno di ediz.	A Iv. e b.c.	Per S	Per A	Per T	Per B	A 2v. e b.c.	A 3v. e b.c.	A 4 o più v. e b.c.	Polyfoniche senza b.c.	Voci miste	Strumentali	Brami solo	Brami 'ospiti'	A Iv. e b.c.	Per S	Per T	A 2v. e b.c.	A 3v. e b.c.	Nome/i del/i compositore/i ospite/i	Brani totali
ANGLES	1635	25	20	3	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	25
BELLI	1616	18	6	1	11	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	20
BENEDETTI	1611	18	18	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	1	1	1	0	1	0	M. da Gagliano; J. Peri	21
BENEDETTI	1613	23	21	0	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	M. da Gagliano	24
BENEDETTI	1617	22	17	0	5	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	29
BONINI	1607	27	27	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	-	28
BONINI	1609	11	11	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	12
BRUNELLI	1613	16	16	0	0	0	8	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	26
BRUNELLI	1614	14	8	0	6	0	8	0	0	0	0	0	5	5	3	2	0	0	0	G. Caccini (2); J. Peri (1); L. Allegri (1); V. Calestani (1)	27
BRUNELLI	1616	7	5	0	2	0	8	0	2	0	0	3	3	2	2	0	1	0	0	Giovanni Bettini (3)	23
BUCCHIANI	1627	24	9	0	15	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	27
CACCINI, F.	1618	32	32	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	36
CACCINI, G.	1602	25	18	1	4	2	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	27
CACCINI, G.	1614	29	21	2	5	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	29
CALESTANI	1617	26	26	0	0	0	2	0	0	0	0	0	4	3	3	0	1	0	0	G. Del Turco (2); G. Bettini (1); A. Brunelli (1)	32
FALCONIERI	1619	12	10	0	2	0	6	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	20
FRESCOBALDI	1630	16	13	0	1	2	5	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	23
FRESCOBALDI	1630	11	10	0	1	0	6	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	20
GAGLIANO, G. B.	1623	19	11	1	7	0	5	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	-	26
GAGLIANO, M.	1615	9	7	0	2	0	11	3	3	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	-	28
PERI	1609	16	13	0	3	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	18
PERI	1619	21	16	0	5	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	23
RASI	1608	25	0	0	25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	25
RASI	1610	17	1	1**	14	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	17
RONTANI	1614	11	5	5	1	0	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	17
VISCONTI	1616	19	19	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	24
VITALI	1617	1	1	0	0	0	5	5	0	3	0	1	1	0	0	0	0	0	1	G. Del Turco	16
VITALI	1622	8	3	1	4	0	3	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	15
VITALI	1625	6	6	0	0	0	5	7	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	20
Totali	-	217	141	8	65	3	63	24	5	6	1	3	5	13	11	2	3	1	-	323	

**= mezzo Soprano

III.2 Tabella n. 2

Compositore	Titolo del libro	Anno di edizione	Madrigali poetici	Canzonette	Sonetti	Ottava rima	Canzone/ stanza di canzone	Altre forme poetiche
ANGLESII	<i>Libro primo d'arie musicali...</i>	1635	3	21	1	0	0	0
BELLI	<i>Il primo libro dell'arie a una e a due voci...</i>	1616	6	4	6	2	1	1
BENEDETTI	<i>Musiche di Pietro Benedetti... Libro primo</i>	1611	16	3	0	2	0	0
BENEDETTI	<i>Musiche di Pietro Benedetti... Libro secondo</i>	1613	12	6	4	1	1	0
BENEDETTI	<i>Musiche di Pietro Benedetti... Libro quarto</i>	1617	11	12	3	0	0	3
BONINI	<i>Madrigali e canzonette spirituali...</i>	1607	8	16	0	1	0	0
BONINI	<i>Il secondo libro de' madrigali e mottetti a una voce sola...</i>	1609	7	0	1	0	0	0
BRUNELLI	<i>Arie, Scherzi, Canzonette, Madrigali... Libro primo</i>	1613	2	18	0	0	2	4
BRUNELLI	<i>Scherzi, Arie, Canzonette, e Madrigali... Libro secondo</i>	1614	10	15	0	0	1	1
BRUNELLI	<i>Scherzi, Arie, Canzonette, e Madrigali... Libro terzo</i>	1616	0	20	0	0	0	0
BUCCHIANTI	<i>Arie scherzi e madrigali a una, e due voci...</i>	1627	14	11	0	1	0	1
CACCINI, F.	<i>Il primo libro delle musiche a una, e due voci...</i>	1618	5	15	2	6	0	1
CACCINI, G.	<i>Le Nuove Musiche...</i>	1602	12	10	0	0	0	0
CACCINI, G.	<i>Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle...</i>	1614	14	12	2	1	0	0
CALESTANI	<i>Madrigali et arie per sonare et cantare...</i>	1617	16	13	0	2	1	0
FALCONIERI	<i>Il quinto libro delle Musiche a una, due, e tre voci...</i>	1619	12	7	0	0	0	1
FRESCOBALDI	<i>Primo Libro d'Arie musicali...</i>	1630	3	8	5	1	3	3
FRESCOBALDI	<i>Secondo libro d'arie musicali...</i>	1630	5	10	3	1	0	1
GAGLIANO, G. B.	<i>Varie Musiche...</i>	1623	4	17	2	0	2	1
GAGLIANO, M.	<i>Musiche a una due e tre voci...</i>	1615	8	4	4	1	2	0
PERI	<i>Le Varie Musiche...</i>	1609	9	4	4	0	1	0
PERI	<i>Le Varie Musiche...</i>	1619	8	11	4	0	0	0
RASI	<i>Vaghezze di musica per una voce sola...</i>	1608	11	9	2	2	0	1
RASI	<i>Madrigali di diversi autori posti in musica dal S. Francesco Rasi...</i>	1610	13	1	2	0	0	1
RONTANI	<i>Le Varie Musiche di Raffael Rontani a una due e tre voci...</i>	1614	5	9	2	0	0	1
VISCONTI	<i>Il primo libro de arie a una e due voci...</i>	1616	5	17	0	0	0	2
VITALI	<i>Musiche di Filippo Vitali a dua, tre e sei voci...</i>	1617	10	5	0	0	0	0
VITALI	<i>Arie a 1. 2. 3. voci...</i>	1622	1	13	0	1	0	0
VITALI	<i>Varie Musiche... Libro quinto</i>	1625	1	16	0	0	0	3
Totali		-	231	307	47	22	14	25

III.3 Incipitario dei componimenti in volgare intonati nelle edizioni a stampa delle “Nuove musiche”

Il seguente incipitario raccoglie in ordine alfabetico i primi versi dei componimenti in volgare presenti nelle 29 stampe da noi analizzate. Solo nel caso in cui il primo verso sia costituito da un quadrisillabo si è scelto di inserire i primi due versi, separati da una stanghetta (/).

Per la trascrizione degli *incipit* sono stati utilizzati i medesimi criteri usati per l'edizione dei testi della stampa di Giovanni Battista da Gagliano,¹ eccetto che per la punteggiatura, che è stata eliminata o non introdotta.

Ogni *incipit* è seguito, entro parentesi tonde, dalla sigla relativa alla stampa in cui il testo viene intonato (es. CACCINI 1618), dal numero delle voci (es. 1v., 2vv., ecc.),² quindi dal cognome del poeta, quando noto.³ Nei casi in cui lo stesso testo sia intonato da più compositori, i loro nomi vengono segnalati entro la medesima parentesi, in ordine di pubblicazione della stampa. Per quanto riguarda i brani il cui autore è diverso dal compositore cui va la responsabilità autoriale del libro a stampa, si è proceduto indicandone il nome seguito dall'abbreviazione relativa alla stampa (es. Marco da Gagliano in BENEDETTI 1611).

Gli *incipit* sono stati indicati in **grassetto corsivo**. Quelli in solo *corsivo* si riferiscono alle eventuali parti in cui alcuni componimenti risultano suddivisi: li si trova riportati sia sotto l'*incipit* principale, quello relativo alla prima parte (con un rientro a destra), sia all'interno dell'incipitario, seguendo il criterio alfabetico; nel secondo caso si indica la posizione della parte e si rinvia all'*incipit* principale (es. prima parte di...; seconda parte di...).

I testi di sicura provenienza scenico-teatrale (inclusi quelli dei balletti) sono stati contrassegnati con un asterisco in apice *; vengono invece sottolineati quei componimenti che si caratterizzano per un'intonazione polifonica che non prevede l'uso del basso continuo.

¹ *Criteri di edizione dei testi poetici*, pp. 178-181.

² Sul criterio con cui è stato stabilito il numero delle voci cfr. qui il cap. 4, nota n. 53.

³ Per le attribuzioni dei testi si rimanda a quanto già affermato nei sopra citati *Criteri di edizione dei testi poetici*. Il cognome del poeta viene preceduto dall'iniziale del nome puntata in quei casi i cui due poeti portano il medesimo cognome (ad esempio B. Tasso e T. Tasso per indicare rispettivamente Bernardo Tasso e Torquato Tasso).

A cantar in altri modi (BRUNELLI 1614, 2vv.; Bocchineri)
A che più vaneggiar folle deh ferma (BELLI 1616, 1v.)
A così dolci e sì soavi accenti (seconda parte di **O dell'alto Appenin figlio sovrano**)
A Dio contrad'amate (seconda parte di **Ecco 'l giorn'ecco l'ora**)
A' miei pianti al fine un di (FRESCOBALDI 1630*b*; 1v.)
A quei sospir ardenti (CACCINI 1614, 1v.)
A' piè della gran Croce (FRESCOBALDI 1630*a*, 1v.)
Accorta lusinghiera (BRUNELLI 1614, 2vv.; CALESTANI 1617, 1v.; RONTANI 1614, 1v.)
Addio risi addio gioie (quinta parte di **Io parto amati lumi**)
Affissando i lumi intenti (quinta parte di **Giunto 'l di che dovea il cielo**)
Ab che non può Filli crudel né vuole (seconda parte di **Or ch'i turbini d'Euro e le procelle**)
Ah ladra d'amore (GAGLIANO 1623, 1v.)
Ab purtroppo è 'l dolor ch'entro m'accora (terza parte di **Ti lascio anima mia giunta è quell'ora**)
Ab voi torcet' il guardo (seconda parte di **Deh per pietà mirate**)
Abi che tutt'altro è vano (quarta parte di **Su le piume de' venti**)
Ahi chi dal ciel affrena (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Ahi fuggitivo ben come si tosto (RASI 1608, 1v.; Rasi)
Al fonte al prato (PERI 1609 e 1619, 2vv.; CACCINI 1614, 1v.; Cini)
Al gusto e al diletto (terza parte di **Poiché non sono Adone**)
All'ombra de gl'allori (GAGLIANO 1623, 1v.)
Alla caccia alla caccia pastori (CALESTANI 1617, 1v.)
Alla perpetua fronde* (BRUNELLI 1614, 1v.; Bocchineri)
*Alle piagge alme di Gnido** (seconda parte di **Di quel nudo pargoletto**)
Alma che fai gioisco (BUCCHIANTI 1627, 2vv.)
Che spero sprezzata (seconda parte)
Alma mia deh che farai (BRUNELLI 1614, 2vv.; CALESTANI 1617, 2vv.; Saracinelli)
Alma mia dove ten vai (GAGLIANO 1615, 2vv.; Rinuccini)
Alma son io penosa alma dolente (terza parte di **Or che la notte ombrosa il ciel imbruna**)
Alme luci beate (CACCINI 1614, 1v.)
Altri canti di Marte e di sua schiera (BELLI 1616, 1v.; Marino)
Io canto Amor da questa tua guerriera (seconda parte)
Dua beg'occhi fur l'armi onde traffitta (terza parte)
Amar senza speranza (CALESTANI 1617, 1v.)
Amarilli mia bella (CACCINI 1602, 1v.; A. Guarini)
Amerai tu mio core (ANGLESI 1635, 1v.)
Amor ch'attendi (BRUNELLI 1613, 1v.; CACCINI 1614, 1v.)
Amor come consenti (BRUNELLI 1613, 2vv.)
Amor i' parto e sento nel partire (CACCINI 1602, 1v.; Guarini)
Amor l'ali m'impenna (CACCINI 1614, 1v.; T. Tasso)
Amor senno valor pietade e doglia (terza parte di **I' vidi in terra angelici costumi**)
Amorosa pargoletta / che di strali e di saetta (BRUNELLI 1613, 1v.)
Amorosa pargoletta / sdegnosetta (BENEDETTI 1617, 1v.; Benedetti)
Anima ohimè che pensi ohimè che fai (PERI 1609 e 1619, 1v.; BELLI 1616, 1v.; BENEDETTI 1617, 2vv.; Rinuccini)
Anima peccatrice (BELLI 1616, 1v.)
Antri gelati (VITALI 1625, 1v.)
Anzi crescerà sempre il mio bel foco (quarta parte di **Vostro son vostro fui e sarò vostro**)
Aprè l'uomo infelice allor che nasce (BELLI 1616, 1v.; Marino)
Fanciullo poiché non più latte il pasce (seconda parte)
Quante poscia sostiene tristo e mendico (terza parte)
Chiude al fin le sue spoglie angusto fallo (quarta parte)
Ard'il mio core ed è sì dolc'il foco (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Ard'il mio petto misero (CACCINI 1602, 1v.; Chiabrera)
Dic'ei quantunque affliggami (seconda parte)
Così folle consolasi (terza parte)
Arde misera il core (CALESTANI 1617, 1v.)

- Ardi cor mio** (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
- Ardo e taccio il mio mal** (FRESCOBALDI 1630a, 1v.; Preti)
- Ardo infelice e palesar non tento** (CACCINI 1618, 1v.; Salvadori)
Dell'aspre pene mie nunzj dolenti (seconda parte)
Talor lungi da lei soave speme (terza parte)
Sovente innanzj alla crudele e bella (quarta parte)
Clizia novella a nuovo sole intorno (quinta parte)
Care stelle d'amor come potete (sesta parte)
- Ardo ma non ardisco il chiuso ardore** (BELLI 1616, 1v.; RASI 1608, 1v.; Marino)
Ben negli sguardi e nei sospiri Amore (seconda parte, BELLI 1616)
- Ardo sì ma non t'amo** (BENEDETTI 1611; Guarini)
- Ascoltate o selve o venti** (BRUNELLI 1616, 1v.)
Aspe fier di fiori e fronde (seconda parte di **Donzelletta che nel prato**)
- Aur'amorosa** (CACCINI 1614, 1v.)
Aura in tanto lascia aura vezzosa (seconda parte di **Su la sponda del Tebro umida erbosa**)
- Aure dell'aria albergatrici erranti** (BELLI 1616, 1v.)
Movian ai balli il piè la voce ai canti (seconda parte)
- Aure fresche aure vaganti** (ANGLESÌ 1635, 1v.; Preti)
- Aure placid' e volanti** (RONTANI 1614, 1v.)
Avarissimi lumi (quinta parte di **Lasciatemi qui solo**)
- Avvolto in sottil velo** (BONINI 1609, 1v.; Marino)
- Begli occhi io non provo** (FRESCOBALDI 1630, 2vv.)
- Bel pastor dal cui bel guardo** (Marco da Gagliano in BENEDETTI 1611, 2vv.; Rinuccini)
- Bella chioma d'or pomposa** (BENEDETTI 1617, 1v.)
- Bella dea che tra le selve** (VITALI 1617, 6vv.)
- Bella donna mia nemica** (BRUNELLI 1614, 1v.; Bocchinieri)
- Bella Licori** (BRUNELLI 1616, 1v.)
- Bella luce d'amor almo mio sole** (BRUNELLI 1614, 1v.)
- Bella Neera** (VISCONTI 1616, 2vv.)
- Bella porta di rubini** (FALCONIERI 1619)
- Bella tiranna infida** (FRESCOBALDI 1630b, 2vv.; Rovetti)
Bella virtù ch'alla grand'alma (terza parte di **Deh perch'io del mio duolo possa almeno**)
- Belle donne i vostri amanti*** (BRUNELLI 1616, 5vv.)
- Belle rose porporine** (CACCINI 1602, 1v.; Chiabrera)
- Bellissima regina** (PERI 1609 e 1619, 1v.; Chiabrera o Rinuccini)
- Ben di sguardi talor mi si fa dono** (BENEDETTI 1611, 1v.; Chiabrera)
Ben miro gli occhi tuoi fiamme del core (seconda parte di **Non so chi mi saetti o punga il core**)
Ben negli sguardi e nei sospiri amore (seconda parte di **Ardo ma non ardisco il chiuso ardore**)
Ben sapevo io non già per nebbia oscura (quinta parte di **Deh perch'io del mio duolo possa almeno**)
- Ben veggio donna omai** (FRESCOBALDI 1630b, 1v.; Giovanni Della Casa)
- Bocc'amorosa** (BRUNELLI 1616, 1v.)
- Bontà del ciel eterna** (GAGLIANO 1615, 1v.)
- Caduca fiamma di leggiadri sguardi*** (CACCINI 1602, 1v.; Chiabrera)
- Caldi sospiri ch'uscite dal core** (RONTANI 1614, 1v.)
- Cantai un tempo e se fu dolce il canto** (GAGLIANO 1615, 2vv.; Bembo)
O fortunato chi raffrena in tanto il suo desio (seconda parte)
Misero che sperava esser in vita (terza parte)
- Canti più chiara tromba** (CALESTANI 1617, 1v.)
- Cantiam dunque ormai ridenti** (VISCONTI 1616, 2vv.)
- Cara dolce mia speme** (BENEDETTI 1611, 1v.)
- Care amorse piaghe** (GAGLIANO 1623, 2vv.; Policreti)
- Care luci che vaghezza** (BRUNELLI 1614, 1v.; BRUNELLI 1616, 2vv.; CALESTANI 1617, 1v.; RONTANI 1614, 1v.)
- Care mie selve addio** (RONTANI 1614, 1v.; Guarini)

Così chi 'l crederia (seconda parte)

Care stelle / crud'e belle (PERI 1619, 1v.)

Care stelle d'amor come potete (sesta parte di **Ardo infelice e palesar non tento**)

Care trecce aurati stami (Giovanni Del Turco in CALESTANI 1617, 1v.)

Caro e soave legno (PERI 1609 e 1619, 3vv.; Rinuccini?)

Caro un tempo ti fui dolce mio bene (VITALI 1617, 1v.)

Cercherò col morir tornar placabile (seconda parte di *Se l'onde ohimè che da quest'occhi piovonno*)

Ch'Amor sia nudo e pur con l'ali al tergo (CACCINI 1618, 1v.)

Ch'io mora ohimè ch'io mora (BUCCHIANTI 1627, 1v.; Marino)

Ch'io non senta per voi torment'e guai (BENEDETTI 1613, 1v.)

Ch'io non t'ami cor mio (CACCINI 1614, 1v.; VITALI 1617, 3vv.; Guarini)

Ch'io t'ami e t'amo più della mia vita (RONTANI 1614, 1v.; Guarini)

Ma che bisogna far cotanta fede (seconda parte)

Ch'io veggio nel pensier dolce mio foco (quarta parte di **Lasso ch'ì ardo e altri non mel crede**)

Che 'l cielo a' suoi preghi (BONINI 1607, 1v.; Talenti)

Che 'l tempo spenga mai quest'ardor nostro (terza parte di **Vostro son vostro fui e sarò vostro**)

Che fai alma che pensi avrem mai pace (RASI 1608; Petrarca)

Che fai cor mio duro mio cor che pensi? (BENEDETTI 1617, 1v.; Salvadori)

Che fai misero core ecco ch'in croce (CACCINI 1618, 1v.; Salvadori)

Senti l'ira del ciel, che pen'atroce (seconda parte)

Queste lacere tempie e questo crine (terza parte)

Prendi vita immortal da questa morte (quarta parte)

Che non ferite omai (CALESTANI 1617, 1v.)

Che più da me chiedete occhi crudeli? (GAGLIANO 1623, 1v.)

Che se pur non vorrete (quarta parte di **Or che poss'io dolente**)

Che sperì sprezzata (seconda parte di **Alma che fai gioisco**)

Che t'ho fatt'io (CACCINI 1618, 1v.)

Che veggio ohimè che sento (PERI 1619, 1v.)

Chi desia di saper che cosa è Amore* (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroti il Giovane)

Chi è costei che qual sorgente aurora (CACCINI 1618, 1v.)

Questa è colei che 'l cielo ard'e innamora (seconda parte)

Pregiato d'Eva avventuroso scorno (terza parte)

Così dicea la fortunata corte (quarta parte)

Chi m'asconde il mio bel sole (VISCONTI 1616, 2vv.)

Chi mi confort'ahimè chi più consolami* (CACCINI 1602, 1v.; Chiabrera)

Chi nel fior di giovinezza (VITALI 1625, 2vv.)

Chi nutrisce tua speme (BENEDETTI 1611, 2vv., GAGLIANO 1615, 2vv.; Chiabrera)

Chi più cara t'avrà chi tanto t'ama (terza parte di **Se tu parti da me Fillide amata**)

Chi provò d'Amor le gioie* (GAGLIANO 1615, 4vv.; Ginori)

Chi si fa prigionier d'un finto sguardo (ANGLESI 1635, 1v.)

Chiude al fin le sue spoglie angusto fallo (quarta parte di **Aprè l'uomo infelice all'or che nasce**)

Cinto il crin di biond'oliva (BRUNELLI 1614, 2vv.; Bocchineri)

Ciò ben prov'io ch'invan sospiro e dogliomi (seconda parte di **Troppo sotto due stelle alme e dolcissime**)

Clizia novella a nuovo sole intorno (quinta parte di **Ardo infelice e palesar non tento**)

Come in ciel balen (BRUNELLI 1616, 1v.)

Come si m'accendete (GAGLIANO 1615, 3vv.)

Come sian dolorose (VITALI 1617, 2vv.; Guarini)

Come viver poss'io (VITALI 1617, 3vv.; Villifranchi)

Con dolcezza e pietate (FRESCOBALDI 1630a, 3vv.)

Con le luci d'un bel ciglio (CACCINI 1614, 1v.)

Con sorrisi cortesi (PERI 1609, 2vv.; Chiabrera)

Corilla danzando (FRESCOBALDI 1630a, 3vv.)

Cor mio deh non piangete (BENEDETTI 1613, 1v.; Guarini)

Cor mio mentre vi miro (RASI 1608, 1v.; Guarini)

Correte all'aura correte (VITALI 1622, 1v.)

Così chi 'l crederia (seconda parte di **Care mie selve addio**)
Così dicea la fortunata corte (quarta parte di **Chi è costei che qual sorgente aurora**)
Così folle consolasi (terza parte di **Ard' il mio petto misero**)
Così mi disprezzate? (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
Così tremo e agghiacc'ove la mia (terza parte di **Ardo ma non ardisco il chiuso ardore**)
Cresca al gran cosmo la diletta prole (settima parte di **Deh perch'io del mio duolo possa almeno**)
Cruda Amarilli che col nome ancora (VISCONTI 1616, 2vv.; Guarini)
Cruda Filli io già t'amai (VISCONTI 1616, 1v.)
Cruda pur mi lasciasti (GAGLIANO 1623, 1v.)
Crudel perché mi fuggi (BENEDETTI 1617, 1v.; Guarini)
Crudel tu vuoi ch'io mora ecco ch'io moro (BENEDETTI 1617, 1v.)

D'infinita e magnanima pietade* (GAGLIANO 1615, 1v.; Ginori)
Dal celeste sereno* (BRUNELLI 1614, 1v.; Bocchineri)
Dal ciel d'amor seren (VITALI 1622, 1v.)
Dal suo sen la sacra tomba (terza parte di **Giunto 'l di che dovea il cielo**)
Dalla porta d'oriente (CACCINI 1614, 1v.; Menadori)
Damigella / tutta bella (BENEDETTI 1611, 1v.; CALESTANI 1617, 1v.; Chiabrera)
Degnati o gran Fernando (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
Deh chi d'alloro (CACCINI 1614, 1v.; Rinuccini)
Già non l'allaccia (seconda parte)
Deh chi già mai potrà Vergine bella (CACCINI 1618, 1v.)
Deh chi porge soccorso (RASI 1608, 1v.; Rasi)
Deh com'in un momento (RASI 1608, 1v.; Rasi)
Deh non languir cor mio ch'al mio partire (quarta parte di **Ti lascio anima mia giunta è quell'ora**)
Deh girate / luci amate (BENEDETTI 1611, 1v.; RONTANI 1614, 2vv.; Andreini Canali)
Deh mirate / luci ingrati (BENEDETTI 1617, 1v.)
Deh non crediate ohimè che sì crudele (seconda parte **Troppo ingrato sarei troppo infedele**)
Deh per pietà mirate (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Ah voi torcet' il guardo (seconda parte, BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Deh perch'io del mio duolo possa almeno (CALESTANI 1617, 1v; di Monte Simoncelli)
Lasso ma che dirò lagrime e pianto (seconda parte)
Bella virtù ch'alla grand'alma (terza parte)
Nata in terra e cresciuta (quarta parte)
Ben sapevo io non già per nebbia oscura (quinta parte)
Ma sparve e l'alba erane apparsa a pena (sesta parte)
Cresca al gran Cosmo la diletta prole (settima parte)

Deh perché tant'è vostra (VITALI 1622, 1v.)
Deh piangi anima mia (BONINI 1607, 1v.)
Deh scoprite / colorite (VITALI 1625, 1v.)
Deh se vuole di mercè (terza parte di **S'io men vo morirò**)
Deh vien da me pastorella (FRESCOBALDI 1630b, 2vv.)
Deh volate o mie voci dolenti (FRESCOBALDI 1630b, 2vv.)
Del bell'Arno in su la riva* (BRUNELLI 1616, 2vv.)
Del mio sol son ricciutegli (BRUNELLI 1616, 2vv.; Chiabrera)
Dell'aspre pene mie nunzi dolenti (seconda parte di **Ardo infelice e palesar non tento**)
Della mia Filli lagrimar vid'io (BENEDETTI 1617, 2vv.; Benedetti)
Di damigella (BRUNELLI 1613, 1v.; Bocchineri)
Di Licori un guardo altero (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
Di quel nudo pargoletto* (BRUNELLI 1616, 5vv.)
*Alle piagge alme di Gnido** (seconda parte)
*Nelle vaghe trecce bionde** (terza parte)

Di ros'ebbi la guancia e d'oro il crine (BRUNELLI 1616, 2vv.)
Di seguir falso duce (seconda parte di **Io che Petà solea viver nel fango**)
Di vostri occhi le facelle (BELLI 1616, 1v.)
Dic'ei quantunque affliggami (seconda parte di **Ard' il mio petto misero**)

Dimmi amore quando mai (BRUNELLI 1613, 1v.)
Disperato sperante (FALCONIERI 1619, 3vv.; Campeggi)
Dispiegate / guance amate (CACCINI 1618, 1v.; Cebà)
Dite che v'ho fatt'io (BENEDETTI 1611, 1v; FALCONIERI 1619, 1v.)
Di te o del foco mio (CACCINI 1614, 1v.)
Diteli voi se di me vi cale (quarta parte di **Fere selvaggie che per monti errate**)
Dolce Drusilla (BRUNELLI 1616, 1v.)
Dolce ferita (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Dolce fiamma al cor mi sento (VITALI 1625, 3vv.)
Dolce tiranna cara (terza parte di **Or che poss'io dolente**)
Dolci miei sospiri (RASI 1608, 1v.; RONTANI 1614, 2vv.; Chiabrera)
Dolcissime sirene (seconda parte di **Lasciatemi qui solo**)
Dolcissimo sospiro (CACCINI 1602, 1v.; Pocaterra)
Doloroso cor mio (ANGLESI 1635, 1v.)
Doloroso mio core (FRESCOBALDI 1630*b*, 3vv.)
Donn'ingrata senza amore (FALCONIERI 1619, 1v.)
Donna altera / che si fera (BRUNELLI, 1616, 2vv.; VISCONTI 1616, 1v.)
Donna che d'altro ardore (VISCONTI 1616, 1v.)
Donna siam rei di morte (FRESCOBALDI 1630*a*, 1v.; Marino)
Donzelletta che nel prato (ANGLESI 1635, 1v.)
Aspe fier di fiori e fronde (seconda parte)
Donzelletta / vezzosetta (BRUNELLI 1614, 2vv.)
Dopo si lungo error (FRESCOBALDI 1630*a*, 1v.; Della Casa)
Dopo tanti sospiri* (GAGLIANO 1615, 2vv.; Ginori)
*Sospiri avventurati** (seconda parte, 3vv.)
*Su la fumosa riva** (terza parte, 2vv.)
Dormi dormi io già non voglio (GAGLIANO 1623, 1v.)
Dov'è la bella fede (RASI 1608, 1v.; Rasi)
Dov'io credea le mie speranze avere / vi trovai mancata più la fede (FALCONIERI 1619, 1v.)
Il cor sincero che con fede amava (seconda parte)
Il mio amor la mia fede e l'altrui inganno (terza parte)
Lasso ch'io ben m'accorgo e ard'il veggio (quarta parte)
Dov'io credea le mie speranze vere / io vi trovai smarrita più la fede (CACCINI 1618, 1v.)
Il cor sincero che con fede amava (seconda parte)
Il mio amor la mia fede e l'altrui inganno (terza parte)
Lasso ch'io pur m'accorgo e ard'il veggio (quarta parte)
Dove dove Signor quieto ricetto (FRESCOBALDI 1630*a*, 1v.; Della Valle)
Dove dove sparir si ratto i di sereni (FRESCOBALDI 1630*b*, 1v.)
Dove misero mai (RASI 1610, 1v.; Chiabrera)
Dove ne vai pensiero? (FRESCOBALDI 1630*a*, 2vv.)
Dovrò dunque morire (CACCINI 1602, 1v., Rinuccini)
Dua begl'occhi fur l'armi onde traffitta (terza parte di **Altri canti di Marte e di sua schiera**)
Dunque dovrò del puro servir mio (FRESCOBALDI 1630*a*, 1v.)
Dunque omai Signor ti muova* (GAGLIANO 1615, 4vv.; Ginori)
Dunque pallida essangue (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Duro mio cor che pensi (Giovanni Del Turco in VITALI 1617, 3vv.)

È bella (ANGLESI 1635, 1v.)
Ei mi soggiuns'allora (seconda parte di **Mi diss'un giorn'Amore**)
È morto il tuo Signore (GAGLIANO 1623, 1v.; Petracchi)
E poi ch'a mortal rischio è gita invano (terza parte di **Io che l'età solea viver nel fango**)
E s'al mio mal non val forza d'oblio (seconda parte di **Interdette speranze e van desio**)
E s'altri non m'inganna (quinta parte di **O primavera gioventù dell'anno**)
E se del mio morir forse godete (quarta parte di **Questa piaga mi sia sempre nel core**)
E se di dolci accenti (seconda parte di **S'in me donna volgete**)
E se già lento il ciel la notte ha scorso (seconda parte di **Or ch'i turbini d'Euro e le procelle**)

È sì lieto il mio core (RASI 1610, 1v.; Rasi)
E su dall'alto ciel l'aure seccando (quarta parte di **O dell'alto Appenin figlio sovrano**)
E tu pur sempre rigida e fugace (seconda parte di **Mira Fillide mia come tenace**)
E vidi lagrimar quei duoi bei lumi (seconda parte di **P vidi in terra angelici costumi**)
Ecco ch'io verso il sangue (CACCINI 1618, 1v.; GAGLIANO 1623, 1 e 2vv. e coro polif. a 5vv.;
 Buonarroto il Giovane?)
Ohimè che per tuo bene (seconda parte, CACCINI 1618)
Te da servaggio acerbo (terza parte, CACCINI 1618)
Sai pur che per tuo scampo (quarta parte, CACCINI 1618)
In colonna di foco (quinta parte, CACCINI 1618)
Ecco che pur s'arriva (GAGLIANO 1623, 2vv.)
Ecco Flora il di ritorna (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Ecco 'l giorn'ecco l'ora (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
A Dio contrad'amate (seconda parte, BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Ecco l'alba che ridente (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Ecco l'alba ecco risplende (BENEDETTI 1613, 1v.)
Ecco l'ardente stella (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Ecco la sacra notte (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Ecco solinga e delle selve amica (Marco da Gagliano in BENEDETTI 1613, 1v.)
Ed io più l'amo e mentre gli occhi stillano (terza parte di **Troppo sotto due stelle alme e dolcissime**)
Era l'anima mia (BENEDETTI 1617, 2vv.; Guarini)
Eri già tutta mia (FRESCOBALDI 1630a, 2vv.)
Erme campagne in abitati lidi (terza parte di **Valli profonde al sol nemiche rupi**)

Fanciulletta / ritrosetta (GAGLIANO 1615, 2vv.)
Fanciullo poiché non più latte il pasce (seconda parte di **Apri l'uomo infelice all'or che nasce**)
Felicissimi amanti (quarta parte di **Lasciatemi qui solo**)
Fere selvaggie che per monti errate (CACCINI 1602, 1v.; Cini)
Fillide mia mia Fillide bella (seconda parte)
Per lei mi struggo come cer'al foco (terza parte)
Diteli voi se di me vi cale (quarta parte)
Ferma Dorinda mia deb ferma il piede (CALESTANI 1617, 1v.)
Ferma Signore arresta (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroto il Giovane)
Ferma Tersilla mia non vuoi ch'almeno (RASI 1610, 1v.; Rasi)
Figliuol del Sole (BRUNELLI 1613, 1v.; Bocchineri)
Filli ascoltami (GAGLIANO 1623, 1v.)
Filli mia Filli dolce al tuo ritorno (BENEDETTI 1613, 1v.)
Filli mia Filli dolce o sempre novo (RASI 1610; G. B. Strozzi)
Filli mira che fuggono i venti (RASI 1608, 1v.; Rasi)
Filli mirando il cielo (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
Filli te bramo (BENEDETTI 1617, 1v.; Benedetti)
Filli tu vuoi partire (RASI 1610, 1v.)
Fillide mia mia Fillide bella (seconda parte di **Fere selvaggie che per monti errate**)
Fillide mia se di beltà sei vaga (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
Fillide mira oh come bell'e chiaro (RASI 1610, 1v.; Rasi)
Folgorate / saettate (BENEDETTI 1617, 1v.; CALESTANI 1617, 1v.)
Forse vien fuor l'aurora (CALESTANI 1617, 1v.)
Fortunata ombrosa valle (don Simone Finardi in BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Fortunato augellino (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
Freddo core che in amore (PERI 1619, 1v.)
Fresca rosa che de' fiori (VITALI 1617, 3vv.)
Fresche aurette (CACCINI 1618, 2vv.)
Fu così grav'il duolo (FALCONIERI 1619, 1v.)
Fuggendo spera i suoi dolor finire (quarta parte di **Quest'umil fera un cor di tigre o d'orsa**)
Fuggi fuggi o mio core (BENEDETTI 1613, 1v.; Marino)
Fuggite incauti amanti (CALESTANI 1617, 1v.; Marino)

Gentile e bella (VISCONTI 1616, 1v.)
Getta pur l'arco Amor gli strali e 'l foco (quarta parte di **Interdette speranze e van desio**)
Già di paglia 'n su la riva (BRUNELLI 1616, 2vv.)
Già non l'allaccia (seconda parte di **Deh chi d'alloro**)
Già scarco avea lasciato (BONINI 1607, 1v.; Marino)
Gioite gioite (GAGLIANO 1623, 1v.; VITALI 1625, 3vv.)
Gioite o selve o colli (GAGLIANO 1623, 5vv.)
Gioite o selve o venti (FRESCOBALDI 1630*b*, 2vv.)
Girate occhi girate (RASI 1608, 1v.; Chiabrera)
Giunt'alla tomba (BENEDETTI 1613, 1v.; T. Tasso)
Giunto 'l di che dovea il cielo (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroti il Giovane)
Nuon'aurora di splendore (seconda parte, CACCINI 1618)
Dal suo sen la sacra tomba (terza parte, CACCINI 1618)
Vieni o Donna vieni o Dea (quarta parte, CACCINI 1618)
Affissando i lumi intenti (quinta parte, CACCINI 1618)
Gloria al ciel pace al mondo (VITALI 1625, 3vv.)
Gloriosa verginella (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Goda pur lieto P'ore (ANGLESII 1635, 1v.)
Godi di tua begl'occhi alti e divini (quarta parte di **Vassi la primavera trasformando**)
Godi felice Alfea già torna Aprile (Brunelli in CALESTANI 1617, 2vv.)
Grazie e gloria al re del cielo (BRUNELLI 1613, 1v.)

Ha d'oro le chiome (ANGLESII 1635, 1v.)
Ho visto al mio dolore (PERI 1609 e 1619, 1v.; Alessandro Striggio il Giovane)
Ho visto al pianto mio (BENEDETTI 1617, 1v.; T. Tasso)

I bei legami (BRUNELLI 1613, 2vv.; Chiabrera)
I pregi il vanto tuo Prence felice (BUCCIANI 1627, 1v.)
P' vidi in terra angelici costumi (GAGLIANO 1615; BELLI 1616; BENEDETTI 1617, 1v.; Petrarca)
E vidi lagrimar quei duoi bei lumi (seconda parte, BELLI 1616)
Amor senno valor pietade e doglia (terza parte, BELLI 1616)
P' vo piangendo i miei passati tempi (BENEDETTI 1613, 1v., BONINI 1609, 2vv.; Petrarca)
Il cor sincero che con fede amava (seconda parte di **Dov'io credea le mie speranze avere/vere**)
Il mio amor la mia fede e l'altrui inganno (terza parte di **Dov'io credea le mie speranze avere/vere**)
Il piè snello girare (BRUNELLI 1613, 1v.)
In colonna di foco (quinta parte di **Ecco ch'io verso il sangue**)
In qual parte del ciel in qual(e) idea (PERI 1609 e 1619, 1v.; BENEDETTI 1617, 1v.; Petrarca)
Qual ninfa in fonti in selve mai qual dea (seconda parte, PERI 1609 e 1619)
Per divina bellezza indarno mira (terza parte, PERI 1609 e 1619)
Non sa com'Amor sana e come ancide (quarta parte, PERI 1609 e 1619)
In tristo umor vo li occhi consumando (seconda parte di **Tutto 'l di piango e poi la notte quando**)
In un limpido rio (GAGLIANO 1615, 2vv.)
Indarno Febo il suo bell'oro eterno* (RASI 1608, 1v.; Chiabrera)
Indarno occhi girate (RASI 1608; Rasi)
Infinita bellezza e poca fede (seconda parte di **Lasso ch'ard e altri non mel crede**)
Ineffabile ardore* (CACCINI 1602, 6vv.; Chiabrera)
Intenerite voi lagrime mie (BENEDETTI 1613, 1v.; Rinuccini)
Interdette speranze e van desio (BENEDETTI 1613, 1v.; Sannazzaro)
E s'al mio mal non val forza d'oblio (seconda parte)
Usin le stelle e 'l ciel tutte lor prove (terza parte)
Getta pur l'arco Amor gli strali e 'l foco (quarta parte)
Interrotto sospir che sì m'accendi (BRUNELLI 1613, 3vv.)
Intro nave dorata (FRESCOBALDI 1630*a*, 1v.)
Io canto Amor da questa tua guerriera (seconda parte di **Altri canti di Marte e di sua schiera**)
Io che Petà solea viver nel fango (CACCINI 1614, 1v.; Della Casa)
Di seguir falso duce mi rimango (seconda parte, CACCINI 1614)

- E poi ch'a mortal rischio è gita invano* (terza parte, CACCINI 1614)
Reggami per pietà tua santa mano (quarta parte, CACCINI 1614)
- Io dir solea*** (RONTANI 1614, 1v.; Chiabrera)
Io mi credeva misero (GAGLIANO 1623, 1v.)
Io mi distruggo e ardo (CACCINI 1618, 2vv.)
Io mi parto cor mio (BENEDETTI 1611)
Io mi sento mancare (VISCONTI 1616, 1v.)
Io mi sento morir quando non miro (BENEDETTI 1611, 1v.; RONTANI 1614; Guarini)
Io parto ahi dura voce (BRUNELLI 1614, 1v.)
Io parto amati lumi (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
Io parto occhi sereni (seconda parte)
Io part'o stelle o soli (terza parte)
Sospir tormenti e doglie (quarta parte)
Addio risi addio gioie (quinta parte)
- Io parto io parto ohimè convien ch'io mora*** (seconda parte di ***Ti lascio anima mia giunta è quell'ora***)
- Io parto lasso e lo consenti Amore*** (BUCCHIANTI 1627, 1v.; Macedonio)
Oh potes'io partir dal viv'ardore (seconda parte)
Miser'amante abandonand'il core (terza parte)
Pur mi consolo e prend'alcun conforto (quarta parte)
- Io part'o stelle o soli* (terza parte di ***Io parto amati lumi***)
Io parto occhi sereni (seconda parte di ***Io parto amati lumi***)
Io perché tra fresch'onde oh sorte rea (seconda parte di ***O miser'Atteone***)
Io pur deggio partire (CALESTANI 1617, 1v.)
Io so com'in un punto si diletua (seconda parte di ***Or so come da sé 'l cor si disgiunge***)
Io veggio i campi verdeggiar fecondr*(CACCINI 1618, 1v.; Buonarroti il Giovane)
Io vissi un tempo in dolce libertate (CALESTANI 1617, 1v.)
Io vo' cantar io vo' gioire anch'io (seconda parte di ***Oh che nuovo stupor mirate intorno***)
- L'onda che limpida*** (BRUNELLI 1613, 1v.; Chiabrera)
La bella man vi stringo (BENEDETTI 1613, 1v.; CACCINI 1614, 1v.; Guarini)
La mia bella pargoletta (BENEDETTI 1617, 1v.; Benedetti)
La mia donna lusinghiera (BENEDETTI 1617, 1v.)
La mia leggiadra Filli (BENEDETTI 1611; Ongaro)
La mia ninfa d'amore (ANGLESI 1635, 1v.)
La mia pallida faccia (FRESCOBALDI 1630b, 1v.; Balducci Pegolotti)
La pastorella mia spietata e rigida (BRUNELLI 1613, 1v. e 2 o 3vv. (2 versioni); BRUNELLI 1614, 2vv.; FALCONIERI 1619, 1v.; RONTANI 1614, 2vv.; Sannazzaro)
- La pastorella mia tra i fiori e 'l giglio**** (CACCINI 1618, 1v.)
Lacrim perché vi versate (VISCONTI 1616, 2vv.)
Lampi amorosi (GAGLIANO 1623, 1v.)
Lancia soave (BONINI 1607, 1v.; Marino)
Lasciatemi morire (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Lasciatemi qui solo (CACCINI 1618, 1v.; Rinuccini)
Dolcissime sirene (seconda parte)
Placidissimi venti (terza parte)
Felicissimi amanti (quarta parte)
Avarissimi lumi (quinta parte)
- Lascio del letto mio l'umide piume****(BENEDETTI 1617, 1v.; Saracinelli)
Lasso ch'ì ardo e altri non mel crede (PERI 1609 e 1619, 1v.; Petrarca)
Infinita bellezza e poca fede (seconda parte)
Quest'arder mio di che vi cal sì poco (terza parte)
Ch'io veggio nel pensier dolce mio foco (quarta parte)
- Lasso ch'io ben m'accorgo e ard'il veggio*** (quarta parte di ***Dov'io credea le mie speranze vere***)
Lasso ch'io pur m'accorgo e ard'il veggio (quarta parte di ***Dov'io credea le mie speranze vere***)

Lasso che pur dall'un e l'altro sole (terza parte di *Tutto 'l di piango e poi la notte quando*)
Lasso ma che dirò lagrime e pianto (seconda parte di *Deh perch'io del mio duolo possa almeno*)
Lasso ma che mi val s'amor che ride (seconda parte di *Mentre che il caro pargoletto estinto*)
Leggiadra rosa (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Le note ove son chiusi i miei tormenti (CALESTANI 1617, 1v.; Marino)
Lidia mi fugge (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Lieta gioisca ogn'alma (VITALI 1625, 4vv.)
Lieto mio cor già mai non fu (VISCONTI 1616, 1v.)
Luce che 'l tuo splendore (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Luci liete / che splendete (RASI 1608, 1v.; Rasi)
Luci serene (BENEDETTI 1611, 1v.)
Luci serene a Dio (BENEDETTI 1611, 1v.)
Luci stelle d'amor (GAGLIANO 1623, 1v.)
Lunga stagion io spesi in traer guai (BENEDETTI 1611, 1v.; Chiabrera)
Lungi dal vostro lume (PERI 1609 e 1619, 1v.)

Ma che bisogna far cotanta fede (seconda parte di *Ch'io t'ami e t'amo più della mia vita*)
Ma lasso il mio sperar vaneggia ed erra (terza parte di *Mira Fillide mia come tenace*)
Ma poi per non finire (terza parte di *O miser'Atteone*)
Ma se le mie speranze oggi non sono (quarta parte di *O primavera gioventù dell'anno*)
Ma se resti al mio ben al mio contento (seconda parte di *Se tu parti da me Fillide amata*)
Ma se timor v'assale (terza parte di *Deh per pietà mirate*)
Ma sparve e l'alba erane apparsa a pena (sesta parte di *Deh perch'io del mio duolo possa almeno*)
Ma tempo è cara madre omai ch'io torni (VISCONTI 1616, 1v.)
Ma tu alma che fai (seconda parte di *Su le piume de' venti*)
Maddalena chiedendo a Dio pietate (FALCONIERI 1619, 1v.)
Maria dolce Maria (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroti il Giovane)
Mentre che fra doglie e pene (CACCINI 1614, 1v.)
Mentre che il caro pargoletto estinto (RONTANI 1614, 1v.; Marino)
Lasso ma che mi val s'amor che ride (seconda parte)
Messaggier di speranza (RASI 1608, 1v.; Chiabrera)
Mi comanda Amor tiranno (BRUNELLI 1613, 1v.; Bocchineri)
Mi diss'un giorn'Amore (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Ei mi soggiuns'allora (seconda parte)
Mi ferite / m'incenerite (VITALI 1622, 2vv.)
Mie speranze lusinghiere (GAGLIANO 1615, 1v.; Buonarroti il Giovane)
Mira Fillide mia come tenace (GAGLIANO 1615, 2vv.; Ongaro)
E tu pur sempre rigida e fugace (seconda parte)
Ma lasso il mio sperar vaneggia ed erra (terza parte)
Mira le form'impresse (terza parte di *Su le piume de' venti*)
Mirar le fresche rose (BENEDETTI 1613, 1v.)
Mirate in sul mattin candida splende (BENEDETTI 1611, 1v.; T. Tasso)
Miser'amante abbandonand'il core (terza parte di *Io parto lasso e lo consenti Amore*)
Misera sconsolata (VISCONTI 1616, 1v.)
Misero che sperava esser in vita (terza parte di *Cantai un tempo e se fu dolce il canto*)
Mori mi dici e mentre (BENEDETTI 1613, 1v., Marino)
Movetevi a pietà del mio tormento (CACCINI 1602, 1v.; G. B. Strozzi)
Movetevi a pietade occhi lucenti (BENEDETTI 1617, 1v.; Benedetti)
Movian ai balli il piè la voce ai canti (seconda parte di *Aure dell'aria albergatrici erranti*)
*Muove sì dolce e sì soave guerra** (CACCINI 1602, 1v.; Chiabrera)

Nata in terra e cresciuta (quarta parte di *Deh perch'io del mio duolo possa almeno*)
Nato è 'l Re d'eterna pace (VITALI 1625, 5vv.)
Nato è il Re d'eterna pace (GAGLIANO 1623, 1v.)
Ne l'altrui braccia ahi lasso (RASI 1610, 1v.; A. Guarini)
Né men farai se ti lusinga 'l core (terza parte di *O dell'alto Appenin figlio sovrano*)

Nel cammino aspro ed erto (CACCINI 1618, 1v. ; Buonarroto il Giovane)
Nel profondo silenzio (BONINI 1609, 1v.)
*Nelle vaghe trecce bionde** (terza parte di **Di quel nudo pargoletto**)
Ninfe cantiam poich'è di primavera (BRUNELLI 1613, 3vv.)
Ninfe prole del ciel donne e regine (GAGLIANO 1623, 2vv.)
Ninfe vezzose (BRUNELLI 1613, 1v.)
Non avea Febo ancora (BRUNELLI 1614, 1v.; Rinuccini)
Non fia no ch'il core ardente (VISCONTI 1616, 1v.)
Non ha 'l ciel cotanti lumi (CACCINI 1614, 1v.; Rinuccini)
Non ha l'oriente perle né rubini (terza parte di **Vassi la primavera trasformando**)
Non mi negar aita (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Non mi negate ohimè (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
Non perché Borea argente (VITALI 1617, 6vv.)
Non più d'amore (BENEDETTI 1613, 1v.; Buonarroto il Giovane)
Non più guerra pietate (CACCINI 1602, 1v.; Guarini)
Non può più la virtù fragile e stanca (terza parte di **Quest'umil fera un cor di tigre o d'orsa**)
Non sa com'Amor sana e come ancide (quarta parte di **In qual parte del ciel in qual/e idea**)
Non sa qual doglia può rapir di vita (BENEDETTI 1617, 1v.; Moro)
*Non sdegnar tra i nostri balli** (GAGLIANO 1623, 1v.; Cicognini)
Non so chi mi saetti o punga il core (BENEDETTI 1611, 1v.)
Ben miro gli occhi tuoi fiamme del core (seconda parte)
Non so famosa Augusta (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Non so se quel sorriso (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroto il Giovane)
Non sperar mio cor tradito (VITALI 1625, 3vv.)
Non tocca erba il bel piè che non s'infiori (quarta parte di **Su la sponda del Tebro umida erbosa**)
Non vi partite (FRESCOBALDI 1630b, 2vv.)
Non vuoi ch'io t'ami (VISCONTI 1616, 1v.; Ginori)
Nube gentil che di lucente velo (CACCINI 1618, 1v.)
*Num'infernali e vor** (BRUNELLI 1614, 1v.; Bocchineri)
Nuov'aurora di splendore (seconda parte di **Giunto 'l di che dovea il cielo**)

O begl'occhi o pupillete (CALESTANI 1617, 1v.; Chiabrera)
O bei lumi o lumi ardenti (VITALI 1625, 3vv.)
O bella Clori (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
O belle lagrimette (BONINI 1607)
O bellezza del ciel chiare pupille (FALCONIERI 1619, 1v.)
O ben mio dove sei (FALCONIERI 1619, 3vv.; Caccianemici)
O che felice giorno (RASI 1608, 1v.; CACCINI 1614, 1v.; Rasi)
O chiome belle (CACCINI 1618, 1v.)
O chiome erranti o chiome (VITALI 1625, 3vv.; Marino)
O mio cor dolce mia vita (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
O core infiammato (PERI 1619, 1v.)
O cortese saluto o grat'incontro (BENEDETTI 1613, 1v.)
O crudeli e 'nfedeli (FALCONIERI 1619, 2vv.)
O dell'alto Appenin figlio sovrano (Jacopo Peri in BRUNELLI 1614, 1v.; Saracinelli)
A così dolci e sì soavi accenti (seconda parte)
Né men farai se ti lusinga 'l core (terza parte)
E su dall'alto ciel l'aure seccando (quarta parte)
O dell'anima mia parte più cara (BENEDETTI 1613, 1v.)
O dolc'anima mia dunque è pur vero (BENEDETTI 1613, 1v.; Guarini)
O dolce anima mia dunque è pur vero (PERI 1609 e 1619, 1v.; Guarini)
O dolcezza d'amore (RASI 1610, 1v.; Rasi)
O dolcezze amarissime d'amore (terza parte di **O primavera gioventù dell'anno**)
O dolore o ferita (FRESCOBALDI 1630b, 3vv.)
O durezza di ferro e di diamante (PERI 1609 e 1619, 1v.)
O felici antri e caverne (BONINI 1607, 1v.; Talenti)

- O felici o fortunate*** (GAGLIANO 1615, 4vv.; Ginori)
O Filli mia che tanto amai (RASI 1608, 1v.; Rasi)
O giorno del Signore (BRUNELLI 1613, 1v.)
O luci belle / o luci chiare (BENEDETTI 1617, 1v.; Benedetti)
O luci belle / o stelle amate (CALESTANI 1617, 1v.)
O mar tant'ira (VITALI 1622, 1v.)
O meraviglie belle (GAGLIANO 1615, 2vv.)
O mia vita non fuggire (FALCONIERI 1619, 2vv.)
O miei giorni fugaci o breve vita (BELLI 1616, 1v.; BONINI 1609, 1v.; PERI 1609 e 1619, 1v.; Rinuccini)
O miei vedovi lumi (BENEDETTI 1613, 1v.)
O miracol altero (VITALI 1625, 1v.)
O mio cor che di spene (VITALI 1622, 3vv.)
O miser'Atteone (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Io perbè tra fresch'onde oh sorte rea (seconda parte)
Ma poi per non finire (terza parte)
O nel ciel d'un bel volto (CALESTANI 1617, 1v.)
O notte amata (GAGLIANO 1623, 2vv.; Cicognini)
O piante o selve ombrose (CACCINI 1614, 1v.; Rinuccini)
O primavera gioventù dell'anno (Giovanni Bettini in CALESTANI 1617, 1v.; RONTANI 1614, 1v.; VISCONTI 1616, 1v.; Guarini)
Tu quella sei pur quella (seconda parte)
O dolcezze amarissime d'amore (terza parte)
Ma se le mie speranze oggi non sono (quarta parte)
E s'altri non m'inganna (quinta parte)
O pura o chiara stella (RASI 1610, 1v.; Rasi)
O rimembranz'amara (RASI 1608, 1v.; Rasi)
O rosetta che rosetta (RONTANI 1614, 2vv.; Chiabrera)
O selve o fiumi o fonti o ninfe amate (VISCONTI 1616, 1v.)
O soave dolore (BRUNELLI 1614, 2vv.; Buonarroti il Giovane)
O tronchi innamorati (CALESTANI 1617, 1v.; Marino)
O tu che fra le selve occulta vivi (BELLI 1616, 1v.)
O viso bello al par del sole (BUCCHIANTI 1627, 2vv.)
O vita nostra al fin polvere e ombra (GAGLIANO 1615, 2vv.)
O vive rose (CACCINI 1618, 2vv.)
O voi che sète amante (ANGLESI 1635, 1v.)
O voi del ciel ch'ognor d'angel' i canti (BELLI 1616, 1v.)
Occh'immortali (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
Occhi belli a me severi (BELLI 1616, 1v.)
Pur son io quel che cantai (seconda parte)
Occhi belli e fia ver ch'in lungo pianto (Giovanni Del Turco in CALESTANI 1617, 1v.)
Occhi belli occhi cari occhi amorosi (FALCONIERI 1619, 1v.)
Occhi belli occhi celesti (BELLI 1616, 1v.; Giovanni Bettini in BRUNELLI 1616, 2vv.)
Occhi belli occhi vezzosi (VISCONTI 1616, 1v.)
Occhi che fia già mai (RASI 1610, 1v.; G. A. Capponi)
Occhi che sète (FRESCOBALDI 1630a, 2vv.)
Occhi se foste pronti a riguardare (BENEDETTI 1613, 1v.)
Occhi sempre sereni (RASI 1610; Rasi)
Occhi sì dolcemente Amor vi move (RASI 1610, 1v.; Rasi)
Occhi un tempo mia vita (CALESTANI 1617, 1v.; Guarini)
Occhi vaghi occhi lieti occhi lucenti (FALCONIERI 1619, 2vv.)
Odi Euterpe il dolce canto (CACCINI 1602, 1v.; Cebà)
Oggi la dea del cielo (FALCONIERI 1619, 2vv.)
Oh che nuovo stupor mirate intorno (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroti il Giovane)
Io vo' cantar io vo' gioire anch'io (seconda parte)
Voglio a quei sacri piè nudi e tremanti (terza parte)

Voglio alla Madre Vergine beata (quarta parte)

Oh felice quel giorno (VITALI 1622, 1v.)

Oh fortunato chi raffrena in tanto il suo desio (seconda parte di **Cantai un tempo e se fu dolce il canto**)

Oh potes'io partir dal viv'ardore (seconda parte di **Io parto lasso e lo consenti Amore**)

Oh s'io potessi dire (ANGLESINI 1635, 1v.)

Ohimè begli occhi quando (CACCINI 1614, 1v.)

Ohimè che fur che sono (FRESCOBALDI 1630b, 1v.)

Ohimè che per tuo bene (seconda parte di **Ecco ch'io verso il sangue**)

Ohimè che troppo è vero e cotal frutto (Vincenzo Calestani in BRUNELLI 1614, 1v.)

Ohimè Signor e quando (BONINI 1607, 1v.; Talenti)

Ombre romit'e solitari sassi (seconda parte di **Or che la notte ombrosa il ciel imbruna**)

Onde omai spero pietà (seconda parte di **S'io men vo morirò**)

Or ch'a gioirn'invita (BONINI 1607, 1v.; Talenti)

Or ch'a noi rimena (RASI 1608, 1v.)

Or ch'i turbini d'Euro e le procelle (ANGLESINI 1635, 1v.)

Spiri Zefiro omai l'aure novelle (seconda parte)

E se già lento il ciel la notte ha scorso (terza parte)

Ab che non può Filli crudel né vuole (quarta parte)

Or ch'io non seguo più (VITALI 1625, 1v.)

Or che fuggit'è 'l giorno (RASI 1608, 1v.; Chiabrera)

Or che gl'augelli (PERI 1619, 1v., VITALI 1625, 2vv.)

Or che il gelido rigore (ANGLESINI 1635, 1v.)

Or che l'empie catene (ANGLESINI 1635, 1v.)

Or che la notte ombrosa il ciel imbruna (BUCCHIANTI 1627, 1v.)

Ombre romit'e solitari sassi (seconda parte)

Alma son io penosa alma dolente (terza parte)

Or che lungi da voi (CACCINI 1614, 1v.; Chiabrera)

Or che Maggio il mondo adorna (VISCONTI 1616, 1v.)

Or che poss'io dolente (BUCCHIANTI 1627, 1v.)

Potrei forse volendo (seconda parte)

Dolce tiranna cara (terza parte)

Che se pur non vorrete (quarta parte)

Or conosco crudel che non m'amavi (BENEDETTI 1617, 1v.; Benedetti)

Or mai la nott'in giro (BUCCHIANTI 1627, 1v.)

Or so come da sé 'l cor si disgiunge (RASI 1608, 1v.; Petrarca)

Io so com'in un punto si dilegua (seconda parte)

So come sta tra' fiori ascoso l'angue (terza parte)

Oscure selve (FRESCOBALDI 1630b, 1v.; Cavalcabò)

Ovunque irato Marte in terra scende* (GAGLIANO 1615, 1v.; Buonarroto il Giovane)

Parlo misero o taccio (BONINI 1609, 1v.; Guarini)

Pastor levate su (GAGLIANO 1615, 1v.)

Pastorella ove t'ascondi (VISCONTI 1616, 1v.)

Pensier che nato sei (FALCONIERI 1619, 1v.)

Per divina bellezza indarno mira (terza parte di **In qual parte del ciel in qual/e idea**)

Per lei mi struggo come cer'al foco (terza parte di **Fere selvaggie che per monti errate**)

Per sostener la Chiesa alta di Dio (BRUNELLI 1613, 1v.; Bocchineri)

Perché duo baci sol mi diè costei (BRUNELLI 1614, 1v.; Querini)

Perché piangi pastore (FALCONIERI 1619, 2vv.)

Perché splendete (VITALI 1625, 1v.)

Perfidissimo volto (BENEDETTI 1611, 1v.; CACCINI 1602, 1v.; Guarini)

Pescatrice ligurina (RONTANI 1614, 1v.)

Piagate amori (VITALI 1622, 2vv.)

Piaghe non son ma stelle (BONINI 1607, 1v.; Marino)

Piangerem sempre (BRUNELLI 1616, 2vv.)

Piangono al pianger mio le fere e i sassi (CALESTANI 1617, 1v.; Rinuccini)

Pien d'amoroso affetto (CACCINI 1614, 1v.)
Pietà mercede aita (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroto il Giovane)
Più di stral che d'arco scocchi (VITALI 1617, 2vv.)
Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi duole (quarta parte di **Tutto 'l di piango e poi la notte quando**)
Placidissimi venti (terza parte di **Lasciatemi qui solo**)
Poiché non sono Adone (ANGLESI 1635, 1v.)
Se ben ho fatto il callo (seconda parte)
Al gusto e al diletto (terza parte)
Porta gl'occhi d'amor nel vago volto (BENEDETTI 1617, 1v.; Celiano)
Poss'io morir se ci torno mai più (ANGLESI 1635, 1v.)
Potrei forse volendo (seconda parte di **Or che poss'io dolente**)
Povere d'ogni ben ricche di duolo* (GAGLIANO 1615, 2vv.; Ginori)
Precipitanti sassi alte dirupi (seconda parte di **Valli profonde al sol nemiche rupi**)
Pregiato d'Eva avventuroso scorno (terza parte di **Chi è costei che qual sorgente aurora**)
Prendi vita immortal da questa morte (quarta parte di **Che fai misero core ecco ch'in croce**)
Press'un fiume tranquillo (VITALI 1617, 3vv.; Marino)
Pupilette / vezzosette (FALCONIERI 1619, 1v.)
Pupille arciere (GAGLIANO 1623, 1v.)
Pupillette vezzosette (VITALI 1625, 3vv.)
Pur mi consolo e prend'alcun conforto (quarta parte di **Io parto lasso e lo consenti Amore**)
Pur si rupp'il fiero laccio (BRUNELLI 1614, 1v.)
Pur son io quel che cantai (seconda parte di **Occhi belli a me severi**)
Pur venisti cor mio (GAGLIANO 1615, 2vv.; Arrighetti)

Qual cadavero spirante (PERI 1619, 1v.)
Qual dolor qual martire (BRUNELLI 1614, 1v.)
Qual ninfa in fonti in selve mai qual dea (seconda parte di **In qual parte del ciel in qual/e idea**)
Qual trascorrendo per gli eteri campi* (CACCINI 1602, 1v.; Chiabrera)
Qualor mia Filli a contemplar rivolto (ANGLESI 1635, 1v.)
Quand'il bell'anno primavera infiora* (CACCINI 1602, 6vv.; Chiabrera)
Quando con dolce invito (VITALI 1622, 1v.)
Quando dall'ocean l'alba vien fuori (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Quando dentr'al tuo seno (BUCCHIANTI 1627, 1v.)
Quando il sol apparisce (BRUNELLI 1613, 2vv.)
Quando tremol e ridenti (quarta parte di **Occhi belli a me severi**)
Quando vide / pria d'Alcide (Giovanni Bettini in BRUNELLI 1616, 1v.)
Quante poscia sostien tristo e mendico (terza parte di **Aprè l'uomo infelice all'or che nasce**)
Quanto affanno il cor soffri (BRUNELLI 1616, 2vv.)
Quanto più sorda sète (FRESCOBALDI 1630b, 3vv.)
Quasi vermiglia rosa (BELLI 1616, 2vv.)
Quel rosignuol che dolcemente'a l'ombra (RASI 1610, 1v.; Rasi)
Quell'augellin che canta (VISCONTI 1616, 1v.; Guarini)
Quella crudele (VISCONTI 1616, 1v.)
Quest'arder mio di che vi cal sì poco (terza parte di **Lasso ch'i' ardo e altri non mel crede**)
Quest'è pur il mio core (BUCCHIANTI 1627, 1v., GAGLIANO 1615, 3vv.; Guarini)
Quest'umil fera un cor di tigre o d'orsa (PERI 1609 e 1619, 1v.; Petrarca)
Se 'n breve non m'accoglie o non mi smorza (seconda parte)
Non può più la virtù fragile e stanca (terza parte)
Fuggendo spera i suoi dolor finire (quarta parte)
Questa chi'in atto supplice e pentita (BONINI 1607, 1v.; Marino)
Questa del mar d'amor bella Sirena (BENEDETTI 1611)
Questa è colei che 'l cielo ard'e innamorata (seconda parte di **Chi è costei che qual sorgente aurora**)
Questa piaga mi sia sempre nel core (VITALI 1622, 2vv.)
Viva pur nel mio petto il suo dolore (seconda parte, VITALI 1622, 2vv.)
Sia la mia pena in me sempre maggiore (terza parte)
E se del mio morir forse godete (quarta parte)

Queste lacere tempie e questo crine (terza parte di *Che fai misero core ecco ch'in croce*)
Queste lagrim'amare (CACCINI 1602, 1v.)
Questi raggi ch'io vesto e questa luce (VISCONTI 1616, 1v.)
Qui fra mille trofei e mille palme (BELLI 1616, 1v.)

Rasserenati cielo (BRUNELLI 1613, 1v.)
Reggami per pietà tua santa mano (quarta parte di *Io che l'età soleva viver nel fango*)
Rendi alle mie speranze il verde e i fiori (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroti il Giovane)
Ride di liete e verdeggianti spoglie (terza parte di *Su la sponda del Tebro umida erbosa*)
Riede la primavera (CALESTANI 1617, 1v.; VITALI 1617, 2vv.; Marino)
Rimant'in pace omai idol mia vita (ANGLESI 1635, 1v.)
Rose e viole e gigli (BRUNELLI 1613, 1v.)
Rubinetti / belli vaghi eletti (VISCONTI 1616, 1v.)

S'avete saettato (ANGLESI 1635, 1v.)
S'in me donna volgete (BENEDETTI 1617, 1v.)
E se di dolci accenti (seconda parte)
S'io men vo morirò (CACCINI 1618, 2vv., ritornello)
S'ora il cor non ha virtù (prima parte)
Onde omai spero pietà (seconda parte)
Deb se vuole di mercè (terza parte)
S'io per te vivo e moro (BENEDETTI 1613, 1v.; Ginori)
S'io vivo anima mia (CACCINI 1614, 1v.)
S'ora il cor non ha virtù (prima parte di *S'io men vo morirò*)
S'una fede amorosa un cor non finto (RASI 1610, 1v.; Petrarca)
Sacrato orrore (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Sai pur che per tuo scampo (quarta parte di *Ecco ch'io verso il sangue*)
Salve del ciel Regina (BENEDETTI 1617, 2vv.)
Scenda dal bel Parnaso il biondo Apollo (BRUNELLI 1613, 2vv.)
Scenda quella / dal canoro (BRUNELLI 1614, 2vv.)
Schiera d'aspri martiri (RASI 1608, 1v.; Chiabrera)
Se 'l sospirar fu indarno (BRUNELLI 1614, 1v.; Bocchineri)
Se 'n breve non m'accoglie o non mi smorza (seconda parte di *Quest'umil fera un cor di tigre o d'orsa*)
Se ben ho fatto il callo (seconda parte di *Poiché non sono Adone*)
Se in questo scolorito languido volto (CACCINI 1614, 1v.; Rinuccini)
Se l'aura spira (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
A balli, a balli (seconda parte)
Suoi dolci versi (terza parte)
Se l'onde ohime che da quest'occhi piovono (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
Cercherò col morir tornar placabile (seconda parte)
Se per amar chi tanto odia il mio vivere (terza parte)
Se lontana voi sète (BENEDETTI 1617, 1v.; Ariosti)
Se m'amate io v'adoro (FRESCOBALDI 1630a, 2vv.)
Se muove a giurar fede (CACCINI 1618, 1v.)
Se nasce in cielo (BRUNELLI 1613, 2vv.)
Se per amar chi tanto odia il mio vivere (seconda parte di *Se l'onde ohime che da quest'occhi piovono*)
Se pur è ver che la città del pianto (VITALI 1617, 6vv.)
Se ridete gioiose (Giulio Caccini in BRUNELLI 1614, 1v.; CACCINI 1614, 1v.; Chiabrera)
Se sète la mia vita (BENEDETTI 1617, 2vv.; Benedetti)
Se tu parti da me Fillide amata (PERI 1609, 1v.; Buonarroti il Giovane)
Ma se resti al mio ben al mio contento (seconda parte)
Chi più cara t'avrà chi tanto t'ama (terza parte)
Se tu sei bella (GAGLIANO 1623, 2vv.)
Se tu vuoi ch'io resti involto (VITALI 1617, 2vv.)
Se voi lagrime a pieno (CACCINI 1614, 1v.)

Se voi sète il mio core (Benedetti 1613, 1v.; Celano)
Senti l'ira del ciel che pen'atroce (seconda parte di **Che fai misero core ecco ch'in croce**)
Sento Filli sent'il il core (BENEDETTI 1617, 2vv.; Benedetti)
Sento l'antica fiamm'incenerirsi (RASI 1610, 1v.; Rasi)
Serena fronte (FALCONIERI 1619, 1v.)
Serenatevi o stelle (BENEDETTI 1617, 2vv.)
Sfogava con le stelle (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
Si da me pur mi desviano (RASI 1608, 1v.; Chiabrera)
Si mi dicesti sì ch'io voglio amarti (ANGLESI 1635, 1v.)
Sia la mia pena in me sempre maggiore (terza parte di **Questa piaga mi sia sempre nel core**)
Signor, ch'ora fra gli ostri (FRESCOBALDI 1630, 1v.)
So come sta tra' fiori ascoso l'angue (terza parte di **Or so come da sé 'l cor si disgiunge**)
Soffrir non posso (FRESCOBALDI 1630b, 2vv.; Buonarroto il Giovane)
Sola fra suoi più cari (BONINI 1607, 1v.; Marino)
Solitario augellino (PERI 1609 e 1619, 1v.)
Son arcieri (BRUNELLI 1614, 1v.)
Son d'altrui le luci ardenti (BRUNELLI 1616, 1v.)
Son ferito son morto (FRESCOBALDI 1630b, 1v.)
Sopra al sol tanto v'alzai (terza parte di **Occhi belli a me severi**)
Sorga da l'onde (VITALI 1622, 3vv.)
Sospir tormenti e doglie (quarta parte di **Io parto amati lumi**)
*Sospiri avventurati** (seconda parte di **Dopo tanti sospiri**)
Sott'aspetto ridente (ANGLESI 1635, 1v.)
Sotto rustico tetto (BONINI 1609, 1v.; Marino)
Sovente innanzi alla crudele e bella (quarta parte di **Ardo infelice e palesar non tento**)
Sovra un fonte cristallino (VITALI 1622, 1v.)
Sparga lagrime mille (BONINI 1609, 1v.)
Sparite ohimè sparite (CALESTANI 1617, 1v.)
Spera sempre mi dice (ANGLESI 1635, 1v.)
Spiegh'i rai sereni e belli (GAGLIANO 1623, 1v.)
Spiri Zefiro omai l'aure novelle (seconda parte di **Or ch'i turbini d'Euro e le procelle**)
Splendete splendete (BENEDETTI 1613, 1v.; BRUNELLI 1613, 1v.)
Stassi tra due stelle il sol mirando (seconda parte di **Vassi la primavera trasformando**)
Stella del mare (GAGLIANO 1623, 1v.)
Su dal ciel l'aure secando (Giovanni Bettini in BRUNELLI 1616, 1v.)
*Su la fumosa riva** (terza parte di **Dopo tanti sospiri**)
Su la sponda del Tebro umida erbosa (RONTANI 1614, 2vv.; Marino)
Aura in tanto lasciva aura vezzosa (seconda parte)
Ride di liete e verdeggianti spoglie (terza parte)
Non tocca erba il bel piè che non s'in fiori (quarta parte)
Su le piume de' venti (CACCINI 1618, 1v.; Buonarroto il Giovane)
Ma tu alma che fai (seconda parte)
Mira le form'impresse (terza parte)
Abi che tutt'altro è vano (quarta parte)
Su su disarmate omai l'arco del ciglio (ANGLESI 1635, 1v.)

T'amai mi amasti ingrata (RONTANI 1614, 2vv.; Marino)
T'amo mia vita (VITALI 1617, 2vv.; Guarini)
Talor lungi da lei soave speme (terza parte **Ardo infelice e palesar non tento**)
Te da servaggio acerbo (terza parte di **Ecco ch'io verso il sangue**)
Te la fiamma e l'ardore (BONINI 1607, 1v.; Marino)
Tempo ben fu (GAGLIANO 1623, 1v.; VITALI 1625, 1v.)
Ti lascio anima mia giunta è quell'ora (FRESCOBALDI 1630b, 1v.; Preti)
Io parto io parto ohimè convien ch'io mora (seconda parte)
Ab purtroppo è 'l dolor ch'entro m'accora (terza parte)
Deb non languir cor mio ch'al mio partire (quarta parte)

Tirannetta del mio core (VITALI 1622, 3vv.)
*Torna deh torna pargoletto mio** (Jacopo Peri in BENEDETTI 1611, 1v.; CACCINI 1614, 1v.; Rinuccini)
Torna sereno (BUCCHIANI 1627, 1v.)
Tornat'ò mia Licori (CALESTANI 1617, 1v.)
Tra le donne onde s'onora (PERI 1609 e 1619, 1v; Rinuccini)
Tra le lagrime e i sospiri (PERI 1619, 1v.)
*Tra le più meste e sconsolate genti** (GAGLIANO 1615, 1v.; Ginori)
Troppo ingrato sarei troppo infedele (VITALI 1622, 1v.)
Deh non crediate ohimè che s' crudele (seconda parte)
Troppo sotto due stelle alme e dolcissime (FRESCOBALDI 1630a, 1v.)
Ciò ben prov'io ch'invan sospiro e dogliomi (seconda parte)
Ed io più l'amo e mentre gli occhi stillano (terza parte)
Tu ch'hai le penne Amore (CACCINI 1614, 1v.)
Tu languisci e tu mori (GAGLIANO 1623, 1v.)
Tu parti a pena giunto fuggitivo (BUCCHIANI 1627, 1v.)
Tu piangevi mio core (BENEDETTI 1611, 1v.)
Tu piangi al mio partire (Lorenzo Allegri in BRUNELLI 1614, 1v.; BRUNELLI 1616, 1v.; Saracinelli)
Tu quella sei pur quella (seconda parte di **O primavera gioventù dell'anno**)
Tu sai pur dolce mio bene (FRESCOBALDI 1630b, 1v.)
Tu sei pur bella (BUCCHIANI 1627, 2vv.)
Tua chioma oro simiglia (Giulio Caccini in BRUNELLI 1614, 1v.; Chiabrera)
Tutto 'l di piango e poi la notte quando (PERI 1609 e 1619, 1v.; CACCINI 1614, 1v.; Petrarca)
In tristo umor vo li occhi consumando (seconda parte)
Lasso che pur da l'un all'altro sole (terza parte)
Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole (quarta parte)

Udite le mie pene (BUCCHIANI 1627, 1v.; Moro)
Udite udite amanti (CACCINI 1602, 1v.; Rinuccini)
Un dì soletto (PERI 1609 e 1619, 1v.; Chiabrera)
Un guardo ohimè ch'io moro (RASI 1610, 1v.; Rasi)
Un guardo un guardo no troppa pietate (RASI 1610, 1v.; Chiabrera)
Un sol bacio per pietà (ANGLESI 1635, 1v.)
Usin le stelle e 'l ciel tutte lor prove (terza parte di **Interdette speranze e van desio**)

Vaga su spin'ascosa (Caccini 1614, 1v.; Chiabrera)
Vagh'e dolc'augelletto (BUCCHIANI 1627, 1v.)
Vagheggiando le bell'onde (CALESTANI 1617, 2vv.)
Vago pensiero (don Virginio in BONINI 1607, 1v.; don Virginio)
Valli profonde al sol nemiche rupi (GAGLIANO 1615, 1v.; Tansillo)
Precipitanti sassi alte dirupi (seconda parte)
Erme campagne in abitati lidi (terza parte)
Vanne o carta amorosa (FRESCOBALDI 1630b, 1v.; Preti)
Vassi la primavera trasformando (BELLI 1616, 1v.)
Stassi tra due stelle il sol mirando (seconda parte)
Non ha l'oriente perle né rubini (terza parte)
Vedrò 'l mio sol vedrò prima ch'io muoia (CACCINI 1602, 1v., A. Guarini)
Vedrò Signor già mai prima ch'io mora (BONINI 1609, 1v.; Talenti)
Venite al fonte venite (VITALI 1625, 2vv.)
Venticello innamorato (ANGLESI 1635, 1v.)
Vergine amante e sposa (BRUNELLI 1613, 2vv.)
Vergine bella che di sol vestita (BELLI 1616, 1v.; BENEDETTI 1613, 1v.; GAGLIANO 1615, 1v.; Petrarca)
Vergine bella sopra l'altre belle (BELLI 1616, 2vv.; dal Bene)
Vergine chiara e stabile in eterno (GAGLIANO 1615, 2vv.; Petrarca)

Verginelle / fide ancelle (BONINI 1607, 1v.; Talenti)
Verginella liet'e bella (BENEDETTI 1617, 1v.)
Vermigli e bianchi fiori (BENEDETTI 1613)
Verson quest'occhi pianto (VITALI 1617, 3vv.)
Vezzosetta pastorella che mi struggi (BRUNELLI 1614, 1v.)
Vieni o Donna vieni o Dea (quarta parte di **Giunto 'l di che dovea il cielo**)
Vili prima saran le Perle e l'Ostro (seconda parte di **Vostro son vostro fui e sarò vostro**)
Vita dell'alma mia pur giunta è l'ora (FALCONIERI 1619, 2vv.)
Viva pur nel mio petto il suo dolore (seconda parte di **Questa piaga mi sia sempre nel core**)
Voglio a quei sacri piè nudi e tremanti (terza parte di **Oh che nuovo stupor mirate intorno**)
Voglio alla Madre Vergine beata (quarta parte di **Oh che nuovo stupor mirate intorno**)
Voi ch'in seno amor provate (GAGLIANO 1623, 1v.)
Voi che l'anima mia (RASI 1608, 1v.; Rasi)
Voi mi dite ch'io non v'ami (VITALI 1622, 3vv.)
Voi partite mio sole (FRESCOBALDI 1630a e 1630b, 1v.; Balducci Pegolotti)
Voi pur da me partite anima dura (BELLI 1616, 1v.; Guarini)
Voi pur da me partite anima mia (BENEDETTI 1611, 1v.; Guarini)
Voi pur vi dipartite anima dura (RASI 1608, 1v.; Guarini)
Voi state immote (VITALI 1625, 2vv.)
Volgi Ìole / i tuoi bei lumi (BRUNELLI 1613, 2vv., CALESTANI 1617, 1v.; Chiabrera)
Vostro son vostro fui e sarò vostro (RASI 1608, 1v.; B. Tasso)
Vili prima saran le Perle e l'Ostro (seconda parte)
Che 'l tempo spenga mai quest'ardor nostro (terza parte)
Anzi crescerà sempre il mio bel foco (quarta parte)

III.4. Incipitario dei componenti in latino intonati nelle nelle edizioni a stampa delle “Nuove musiche”

Adorate Dominum (CACCINI 1618, 1v.)

Anima mea liquefacta est (BONINI 1609, 1v.)

Beate Sebastiane (CACCINI 1618, 1v.)

Ecce nunc benedicite (BONINI 1609, 1v.)

Ego dormio et cor meum (BONINI 1607, 1v.)

Haec dies quam fecit Dominus (CACCINI 1618, 1v.)

Iesu corona virginum (CACCINI 1618, 1v.)

Laudate Dominum de coelis (CACCINI 1618, 1v.)

Miserere mei (BONINI 1609, 1v.)

O Domine Iesu Christe (BONINI 1607, 1v.)

Regina Coeli (BONINI 1609, 1v.; CACCINI 1618, 1v.)

Te lucis ante terminum (CACCINI 1618, 1v.)

Vulnerasti cor meum (BONINI 1607, 1v.)

III.5. Apparato iconografico



1.

CESARE DANDINI

(Firenze, 1596-1657)

Ritratto di Checca Costa (Anna Francesca Costa)

Olio su tela in ovale, 75 x 60 cm

Milano, Collezione Koelliker

P I A C E R E .



GIOVANE, con la chioma di color d'oro, & inanelata, nella quale si vedranno con ordine molti fiori, e farà circondato ai perle vna ghirlanda di mortella fiorita, far à ignudo, & alato, le ali faranno di diversi colori, & in mano terrà vn'Arpa, e nelle gambe porterà stivalletti d'oro.

La chioma profumata, & ricciuta con arte, sono segni di delicatezza, di lasciata, e d'effeminati costumi; Vi sono moltissimi esempi appresso i Poeti, che per mostrar d'hauer dato bando a' piaceri, dicono di non acconciarsi i capelli; ma lasciargli andar negletti, & senza arte; però al Piacere si faranno con artificio inanelati.

Le Gemme, & i fiori, sono ministri, & incitamenti al piacere.

La

2.

Il Piacere

CESARE RIPA, *Iconologia*, Roma, 1603, p. 399.



ciarli i capelli, ma lasciargli andar negletti, & senza arte; però al Piacere si faranno con artificio inanellati.

Le Gemme, & i fiori, sono ministri, & incitamenti al piacere.

La Corona di mirto, nota l'istesso, per esser dedicato a Venere, & si dice che quando ella s'espose al giudicio di Paride, era coronata di questa pianta.

L'ali mostrano, che il piacere presto va a fine, & uola, e fugge; e però fu da gl'Antichi Latini dimandato *Voluptas*.

L'Arpa, per la dolcezza del suono, si dice hauer conformità con Venere, e con le Grazie, che come questo, così quella diletta gl'animi, e ricerca li spiriti.

Gli stivaletti d'oro, conuengono al piacere, per mostrare, che l'oro lo tiene in poco conto, se non gli serue per sodisfarne gl'appetiti, ouero perche p'gliandosi i piedi molte volte per l'inconstanza, secondo il Salmo. *Mai autem penè moti sunt pedes, si scuopre, che volentieri s'impiega a no-*
uità.

3.

Il Piacere

CESARE RIPA, *Iconologia*, Padova, 1611, p. 424.



leuto, & alli piedi vi farà vn flauto, & vn libro di musica aperto.

Si dipinge vecchio lo Scandolo; percioche sono di maggior considerationi gli errori commessi dal vecchio, che dal giouane, & percid ben disse il Petrarca in vna sua Canzone, il principio della quale,

Ben mi credea passar, &c.

Ch n giouanil fallire, è men vergogna.

Il tenere la bocca aperta significa, che non solo con i fatti, ma con le parole fuor de i termini giusti, & ragioneuoli, si dà grandemente Scandolo, & si fa con esse cadere altrui in qualche mala operatione, con danno, & con ruina grandissima, come ben dimostra S. Thomaso in 2. 2. quest. 43. art. prim. dicendo, che Scandolo è detto, d fatto meno dritto, che dà occasione a gl'altri di ruina.

I capelli ricciuti; la barba bianca artificiosamente acconcia, l'habito vago, & gli stromenti sopradetti dimostrano, che nel vecchio è di molto Scandolo lassare in disparte le cose graui, & attendere alle lasciue, conuitti, giuochi, feste, canti, & altre vanità conforme al detto di Cornelio Gallo.

O 3 Turpe

4.

Lo Scandalo

CESARE RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. II, 213.



Crimes amara iscos crimò conuini a caritur.
O miseris quorum gaudia crimes habent.
 Perché, si come dice Seneca in Hippolito
 atto 1.

Al giovane l'allegrezza.
Al vecchio si conuien seuerò il ciglio.
Leuis inuicem fronts decet tristis seuerum.
 Il tene, e, ch'ogn'ua veda, le carte da gioca-
 re, è chiaro segno come habbiamo detto di
 fra solo, e particolarmente nel vecchio, essen-
 do che non solo non fugge il giuoco, ma dà ma-
 nta, che li giovani facciano il medesimo ad imi-
 tatio, e d'è suo male effempio.

SCELERATEZZA, O VITIO.
VN Naso iproportionato, guercio di cat-
 nagio e bruna, di pelo rosso, & che ab-
 bracci u' Hydra

Le iproportio u' del corpo si domandano vi-
 tij della natura, perchè come in v' huomo ar-
 to ad operare bene, che s'impiega al male, quel-
 male si domanda vizio & sceleratezza; perchè

pende dalla voloutà per electione male ha-
 bitata.

Così si chiama vizio tutto quello, che nõ è se-
 condo la sua pportione in v' corpo, che per ciò
 si dipinge la forma d'orso, che habbia viti della
 natura, come al contrario si fa per significar
 la virtù, essendo che secondo il Filosofo, la pro-
 portione di belli lineamenti del corpo, argui-
 sce l'animo bello e bene operare; stimandosi,
 che come i panni s'accociano al dolo, così i li-
 neamenti e le qualità del corpo si conformano
 con le perfettioni dell'anima; però Socrate fu
 anse l'egli d'opioio, che le qualità del corpo,
 e dell'anima, habbino insieme conuenienza.

Guercio, brutto, e di pelo rosso si rappre-
 senta, perchè queste qualità sono stimate
 comunemente viziose, onde à questo propo-
 sito disse Martiale xvi de suoi epigrammi.

Crine ruber, niger ore, breuis palis, lunius de' lac.
Rom magnum praesul. Zala, si bonus es.

Si dipinge, che abbracci l'Hydra, la quale ha
 due

5.

Lo Scandalo

CESARE RIPA, *Iconologia*, Padova, 1618, p. II, 461.



6.

JUSTUS SUSTERMANS
(Anversa, 1597 - Firenze, 1681)

Ritratto di Maria Maddalena d'Austria come Santa Maria Maddalena (n. inv. 163)

Olio su tela, 168 x 90 cm

Firenze, Galleria Palatina e Appartamenti Reali (Palazzo Pitti)



7.

GIOVANNI BATTISTA DA GAGLIANO,
Varie Musiche (1623), Frontespizio

30

Ecco ch'io verso il sangue

Ecco ch'io verso il sangue

Flaccid' inel lo stegno

Flaccid' inel lo stegno

Già vedi in Croce il tuo Signor sfangue

Popol cotanto ingrato.

Già vedi in Croce il tuo Signor sfangue

Popol cotanto amato Popol cotanto ingrato

Ripondi o Popol mio In che t'offese fi mai che t'ho fatt' i o.

Ripondi o Popol mio In che t'offese fi mai che t'ho fatt' i o.

Ripondi o Popol mio In che t'offesi mai che t'ho fatt' i o.

Ripondi o Popol mio In che t'offesi mai che t'ho fatt' i o.

Ripondi o Popol mio

Ripondi o Popol mio

31

O mine che per tuo bene Armado il braccio inuitto L'empia Città d'Egitto.

Alti vapori g. *opoziti ogni vapori*

Con piaghe fingella d'orribil pene Tu mi pigli le membra

opoziti *opoziti*

Ne di ciò fi pincembra.

Sie replica il Choro. 3. 5. Riposodi.

De sang guacer bo Inffi fuor di periglio B' d'entoro in ar ver.

miglio Per te lomena' P'aron f'acer bo Tu mi dai per mercede.

A chi mai morte: che de

Si replica il Choro. 3. 5.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

Fonti musicali antiche a stampa

- ANGLESÌ, Domenico (1635), *Libro primo d'Arie musicali per cantarsi nel gravicembalo, e tiorba. A voce sola. Di Domenico Anglesì*, Giovanni Battista Landini, Firenze.
- BELLI, Domenico (1616), *Di Domenico Belli il primo libro dell'Arie a una e due voci. Per sonarsi con il chitarrone. Novamente composto et dato in luce*, Ricciardo Amadino, Venezia.
- BENEDETTI, Pietro (1611), *Musiche di Piero Benedetti nell'Accademia degli Elevati di Fiorenza detto l'Invaghito*, Cristofano Marescotti, Firenze.
- BENEDETTI, Pietro (1613), *Musiche di Pietro Benedetti nell'Accademia degli Elevati di Fiorenza. Detto l'Invaghito. Libro secondo. Nuovamente poste in luce*, Ricciardo Amadino, Venezia.
- BENEDETTI, Pietro (1617), *Musiche di Pietro Benedetti a una, e dua voci con alcune spirituali nel fine. Libro quarto*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- BONINI, Severo (1607), *Madrigali e canzonette spirituali del M.R.P.D. Crisostomo Talenti Vallombrosano et del Sig. Giovambattista Marino posti in musica dal R. P. Don Severo Bonini da Firenze, Monaco di Vallombrosa. Per cantare a una voce sola, sopra il chitarrone, o spinetta, o altri stromenti*, Cristofano Marescotti, Firenze.
- BONINI, Severo (1609), *Il secondo libro de' madrigali e mottetti a una voce sola per cantare sopra gravicembali, chitarroni, et organi, con passaggi, e senza. Del molto R. P. D. Severo Bonini Monaco di Vallombrosa. Dedicati al molto illustre Commendatore Angelo Minerbetti*, Cristofano Marescotti, Firenze.
- BRUNELLI, Antonio (1613), *Arie, scherzi, canzonette, madrigali. A una, due, e tre voci per sonare, e cantare. Di Antonio Brunelli Maestro di Cappella della Nobilissima Terra di Prato in Toscana. Dedicati all'Illustrissimo, e Reverendissimo Cardinale Barberino Legato di Bologna. Opera Nona*, Giacomo Vincenti, Venezia.
- BRUNELLI, Antonio (1614), *Scherzi, arie, canzonette, e madrigali. A una, due, e tre voci per sonare, e cantare con ogni sorte di stromenti. Al Serenissimo gran Duca di Toscana suo Signore dedicati da Antonio Brunelli Maestro di Cappella di sua Altezza Serenissima nell'Illustrissima, e Sacra Religione de' Cavalieri di Santo Stefano in Pisa. Libro secondo. Opera decima*, Giacomo Vincenti, Venezia.
- BRUNELLI, Antonio (1616), *Scherzi, arie, canzonette, e madrigali. A una, due, e tre voci, per sonare sul chitarrone, et stromenti simili. Di Antonio Brunelli. Maestro di Cappella del Serenissimo Gran Duca di Toscana nell'Illustrissima, e Sacra Religione de' Cavalieri di S. Stefano in Pisa. Libro terzo. Opera duodecima*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1616.
- BUCCHIANTI, Giovan Pietro (1627), *Arie e scherzi, e madrigali a una, e due voci. Per cantare nel clavicembalo, chitarrone o altro simile istrumento. Di Gio. Pietro Bucchianti Musico nella Cappella della Sacra, et Illustrissima Religione de' Cavalieri di S. Stefano in Pisa*, stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, Venezia.

- CACCINI, Francesca (1618), *Il primo libro delle Musiche a una, e due voci. Di Francesca Caccini ne' Signorini. Dedicate all'Illustriss. e Reverendissimo Signor Cardinale de' Medici*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- CACCINI, Giulio (1602), *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*, appresso i Marescotti, Firenze.
- CACCINI, Giulio (1614), *Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle, con due arie particolari per Tenore che ricerchi le corde del Basso, nelle quali si dimostra che da tal Maniera di scrivere con la pratica di essa si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'Arte senza necessit  del Canto dell'Autore; adornate di Passaggi, Trilli, Gruppi e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- CALESTANI, Vincenzo (1617), *Madrigali et Arie per sonare et cantare nel chitarrone leuto o clavicembalo. A una, e due voci. Di Vincenzo Calestani parto primo. Novamente composto, et dato in luce*, Giacomo Vincenti, Venezia.
- FALCONIERI, Andrea (1619), *Il quinto libro delle Musiche a una, due, e tre voci. Di Andrea Falconieri napoletano. Dedicate al molto illustre Signore Niccolo Berardi*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- FRESCOBALDI, Girolamo (1630a), *Primo libro d'Arie musicali per cantarsi nel gravicimbalo, e Tiorba. A una, a dua, e a tre voci. Di Girolamo Frescobaldi Organista del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Giovanni Battista Landini, Firenze.
- FRESCOBALDI, Girolamo (1630b), *Secondo d'Arie musicali per cantarsi nel gravicimbalo, e tiorba. A una, a due, e a tre voci*, Giovanni Battista Landini, Firenze.
- GAGLIANO da, Giovanni Battista (1623), *Varie Musiche di Gioambattista da Gagliano. Libro primo. Novamente composto, et dato in luce. Con privilegio*, Alessandro Vincenti, Venezia.
- GAGLIANO da, Marco (1615), *Musiche a una, dua e tre voci di Marco da Gagliano Maestro di Cappella del Serenissimo Granduca di Toscana*, Ricciardo Amadino, Venezia.
- PERI, Jacopo (1609), *Le Varie Musiche del Signor Iacopo Peri. A una due, e tre voci con alcune spirituali in ultimo. Per cantare nel clavicembolo, e chitarrone, et ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo. Nuovamente poste in luce*, Cristofano Marescotti, Firenze.
- PERI, Jacopo (1619), *Le Varie Musiche a una, due, e tre voci del Signore Iacopo Peri. Con aggiunta d'arie nuove dell'istesso, et alcune spirituali in ultimo. Dedicate all'Illustriss. Sig. Cav.^{re} Ferdinando Saracinelli Cameriere segreto del Sereniss. G. D. di Toscana, e Bali di Volterra*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- RASI, Francesco (1608), *Vaghezze di musica per una voce sola di Francesco Rasi gentiluomo aretino. Raccolte da don Bassano Casola vice maestro di Cappella del Serenissimo di Mantova. Novamente Stampati*, Angelo Gardano e fratelli, Venezia.
- RASI, Francesco (1610), *Madrigali di diversi autori posti in musica dal S. Francesco Rasi nobile aretino*, Cristofano Marescotti, Firenze.
- RONTANI, Raffaello (1614), *Le Varie Musiche di Raffael Rontani a una due e tre voci per cantare nel clavicembolo, et chitarrone, Libro primo. Novamente poste in luce. Dedicate a l'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Don' Antonio Medici*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- VISCONTI, Domenico (1616). *Il primo libro de' Arie a una e due voci di Domenico Visconti. Novamente composte, et date in luce*, Ricciardo Amadino, Venezia.

- VITALI, Filippo (1617), *Musiche di Filippo Vitali a dua, tre e sei voci. Libro primo*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- VITALI, Filippo (1622), *Arie a 1.2. 3. Voci. Da cantarsi nel chitarrone chitarra spagnuola, et altri stromenti. Di Filippo Vitali Libro Quarto. Con Privilegio*, stampa del Gardano, Venezia.
- VITALI, Filippo (1617), *Varie Musiche di Filippo Vitali. Libro Quinto*, stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, Venezia.

Fonti musicali in edizione moderna

- BRUNELLI, Antonio (2001), *Scherzi, arie, canzonette, e madrigali. A una, due e tre voci per sonare, e cantare con ogni sorte di stromenti*, Giacomo Vincenti, Venezia; ed. moderna a cura di Marco Mangani, Prefazione di Piero Gargiulo, ETS, Pisa.
- CACCINI, Francesca (2004), *Francesca Caccini's «Il primo libro delle musiche» of 1618. A modern Critical Edition of the Secular Monodies*, edited by Ronald James Alexander and Richard Savino, Indiana University Press, Bloomington.
- CACCINI, Giulio (1978), *Le «Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle»*, edited by Hugh Wiley Hitchcock, A-R Editions, Middleton.
- _____ (2009), *Le «Nuove Musiche»*, edited by Hugh Wiley Hitchcock, A-R Editions, Middleton.
- D'INDIA, Sigismondo (1989) *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV, V (1609-1623)*, a cura di John Joyce, 2 voll., Olschki, Firenze.
- FRESCOBALDI, Girolamo (1998), *Arie musicali per cantarsi nel gravicimbalo e tiorba, a una, a due, e a tre voci. Libri primo e secondo (1630), e brani sparsi*, a cura di Claudio Gallico e Stefano Patuzzi, Suvini Zerboni, Milano.
- GAGLIANO, Marco da (1969), *Music for One, Two and Three Voices, 1615*, edited by Putnam Calder Aldrich, Theodore Presser, Bryn Mawr.
- _____ (2006), *«La Dafne» di Marco da Gagliano nell'Accademia degli Elevati l'Affannato rappresentata in Mantova*, edited by Suzanne Court, PRD Productions, Albany.
- LUZZASCHI, Luzzasco (1965), *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani*, a cura di Adriano Cavicchi, L'Organo-Bärenreiter, Brescia-Kassel.
- PERI, Jacopo (1985), *Le «Varie musiche» and other songs*, edited by Tim Carter, A-R Editions, Madison.
- RASI, Francesco (1998), *Vaghezzze di musica: per una voce sola, 1608*, a cura di Marco Giuliani, Nova scuola musicale, Trento.

Altre fonti a stampa cinque e seicentesche

- AGAZZARI, Agostino (1607), *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena, Domenico Falcini (rist. fotomecc. Forni, Bologna, 1969); ed. moderna a cura di Roberto Carnevale, Graziella Concas, Massimo Licandro, Nuove edizioni Neopoiesis, Catania, 2003.
- BALDINUCCI, Filippo (1681-1728), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le bell'arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione. Opera di*

- Filippo Baldinucci fiorentino, distinta in secoli, e decennali*, 6 voll., Santi Franchi, Firenze; ed. in 7 voll., Vincenzo Batelli, Firenze, 1845-1846.
- BANCHIERI, Adriano (1609), *Conclusioni nel suono dell'organo*, Eredi di Giovanni Rossi Bologna (ed. facs. Forni, Bologna, 1968).
- BARDI, Ferdinando (1637), *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria principessa d'Urbino*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- BARGAGLI, Girolamo (1581), *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, Alessandro Gardane, Venezia; ed. critica a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, Introduzione di Riccardo Brusagli, Accademia senese degli Intronati, Siena, 1982.
- BARGAGLI, Scipione (1587), *I trattenimenti*, Giunti, Venezia; ed. moderna a cura di Laura Riccò, Salerno Editrice, Roma, 1989.
- BONINI, Severo (c. 1640-1663), *Discorsi e regole*, ms; ed. moderna a cura di Mary Ann Bonino, Brigham Young University Press, Brigham, 1979.
- BOCCHI, Francesco (1581), *Discorso di Francesco Bocchi sopra la musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo la ragione alla politica pertinente*, Marescotti, Firenze.
- BORGHINI, Raffaello (1584), *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella*, Giorgio Marescotti, Firenze.
- BRONZINI, Cristoforo (1624-1625), *Della dignità, & nobiltà delle donne. Dialogo di Cristofano Bronzini d'Ancona. Diviso in quattro settimane; e ciascheduna di esse in sei giornate; Settimana prima, e giornata prima [-terza]; Settimana prima e giornata quarta [-sesta]*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- _____ (1628), *Della dignità, e nobiltà delle donne Dialogo di Christofano Bronzini d'Ancona. Settimana seconda, e giornata ottava. Alle ss. spose nouvelle*, Simone Ciotti, Firenze.
- _____ (1632), *Della virtù e valore delle donne illustri dialogo di Christofano Bronzini d'Ancona. Diviso in quattro settimane; e ciascheduna di esse in sei giornate. Settimana seconda, giornata settima*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- CAMILLO, Giulio (2015), *L'idea del teatro con «L'idea dell'eloquenza», il «De transumatazione» e altri testi inediti*, a cura di Lina Bolzoni, Adelphi, Milano.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1528), *Il libro del Cortegiano*, eredi di Filippo Giunta, Firenze; ed. moderna a cura di Nicola Longo, Introduzione di Amedeo Quondam, Garzanti, Milano, 2007.
- CICOGNINI, Jacopo (1624), *Il Martirio di S.^a Agata rappresentazione del Dot. Iacopo Cicognini Accademico Inconstante. Dedicata all.^{mo} Sig.^r Cav.^{re} Andrea Cioli Segretario di Stato del Serenissimo Gran Duca di Toscana, et Gran Cancelliere dell'Illustrissima, et Sacra Religione di S. Stefano*, Giunti, Firenze.
- _____ (1625), *Il Gran Natale di Christo Salvador nostro. Dedicato al Ser.^{mo} Ladislao Principe di Pollonia, e Svezia. Del Dottor Iacopo Cicognini. Accademico Incostante*, Giunti, Firenze.
- DE' BARDI, Giovanni, *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica, e 'l cantar bene*, ms, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberinianus latinus 3990 [c.1578]; ed. e trad. inglese in PALISCA 1989, pp. 90-131.
- DELLA VALLE, Pietro (1640), *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, in *De' trattati di musica di Gio. Batista Doni patrizio fiorentino. Tomo secondo ne' quali si esamina e dimostra la forza e l'ordine della musica antica e per qual*

- via ridur si possa alla pristina efficacia la moderna, raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori, Stamperia Imperiale, Firenze 1763, pp. 249-264; edito in SOLERTI 1903, pp. 148-179.*
- DONI, Giovanni Battista (1640), *Annotazioni sul Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica. Con un discorso sopra la perfezione de' Concerti*, Andrea Fei, Roma.
- _____ (1635), *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica. Con un discorso sopra la perfezione de' Concerti*, Andrea Fei, Roma.
- _____ (c.1640-1647), *Trattato della musica scenica*; pubblicato da Anton Francesco Gori e Giovanni Battista Passeri in *Lyra barberina. De' trattati di musica* (1763), Stamperia Imperiale, Firenze; rist. anast., Forni, Bologna, 1974.
- GALILEI, Vincenzo (1581), *Dialogo di Vincenzio Galilei nobile fiorentino. Della musica antica et della moderna*, Giorgio Marescotti, Firenze (rist. anast. Accademia Reale d'Italia, Roma, 1934); ed. moderna parziale col titolo *Dialogo della Musica Antica e della Moderna* (1947), a cura di Fabio Fano, Alessandro Minunziano, Milano.
- GIUSTINIANI, Vincenzo (1628), *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*; I ed. a cura di Salvatore Bongi, Tipografia Giusti, Lucca, 1878; poi in SOLERTI 1903, pp. 103-128.
- GRAZZINI, Anton Franco (1520-1570 ca.), *Le Cene di Anton Francesco Grazzini detto Il Lasca*; ed. moderna a cura di Ettore Mazzali, con un'Introduzione di Giorgio Barberi Squarotti, Rizzoli, Milano, 1989.
- GUAZZO, Stefano (1574), *La civil conversatione*, Bozzola, Brescia; ed. critica, a cura di Amedeo Quondam, 2 voll., Bulzoni, Modena, 2010.
- GUIDI, Camillo, *Relazione delle feste fatte in Fiorenza sopra il ghiaccio del fiume d'arno l'ultimo dì di dicembre MDCIV*, Sermartelli, Firenze, 1604; ristampata presso Antonio Guiducci.
- Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (1983), ed. moderna a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Olschki, Firenze.
- Le Muse sacre, Scelta di Rime spirituali, de' più Eccellenti Autori d'Italia, del sig. Pietro Petracchi. All'Illustriss. Sig. Marino Battitore Conte Palatino, et c. Dedicare* (1608), Evangelista Deuchino e Giovanni Battista Pulciano, Venezia.
- MEI, Girolamo (1602), *Discorso sopra la musica antica et moderna*, Giovan Battista Ciotti, Venezia (rist. anast. Forni, Bologna, 1968).
- _____ (1567-1573), *De modis musicis antiquorum ad Petrum Victorium*; inedito, incluso in RESTANI 1990, pp. 105-149.
- PARIGI, LORENZO (1618a), *Il Parigi dialogo primo sopra alcune cose di medicina, alla state appartenenti*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- _____ (1618?b), *Al sereniss. sig. duca d'Urbino il Parigi dialogo secondo, ove di alcuni errori si discorre, che nel medicar si commettono, e specialmente nel sollione, la sanità dell'huom riguardanti*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- _____ (1618c), *All'illustrissimo sig. il sig. Cardinal Montalto il Parigi dialogo terzo, ove d'alcune cose di medicina si discorre*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- RINUCCINI, Camillo (1608), *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana d. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Giunti, Firenze.
- ROMANO, Remigio (1618), *Prima raccolta di bellissime canzonette musicali, e moderne, Di Aurtori gravissimi nella Poesia, et nella Musica. Per il Sig. Remigio Romano. All. Sig. Francesco Duodo, fil dell'Ill. Sig. Alvise*, Angelo Salvadori, Vicenza.

- UBERTI, Grazioso (1630), *Contrasto musico. Opera dilettevole Del Signor Gratoso Uberti da Cesena*, Lodovico Grignani, Roma; ed. moderna a cura di Giancarlo Rostirolla, LIM, Lucca, 1991.
- VICENTINO, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli dei tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, Antonio Barre, Roma.
- ZACCONI, Lodovico (1592), *Prattica di musica utile et necessaria sì al Compositore per Comporre i Canti suoi regolatamente, sì anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri [...] Composta dal R. P. F. Lodovico Zacconi da Pesaro, del Ordine di Santo Agostino, Musico del Serenissimo Duca di Baviera, et c.*, Girolamo Polo, Venezia (facs. Forni, Bologna, 1967).
- ZARLINO, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni Harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; nelle quali; oltra le materie appartenenti alla musica; Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, e di Filosofi; Sì come nel leggerle si potrà facilmente vedere*, s.n., Venezia; ed. moderna, *L'Istituzioni Armoniche* (2011), a cura di Silvia Urbani, Diastema, Treviso.
- _____ (1588), *Sopplimenti Musicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia. Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia. Ne i quali si dichiarano molte cose contenute nei Due primi Volumi, delle Istitutioni et Dimostrations; per essere staet mal intese da molt; et si risponde insieme alle loro Calonnie. Con due tavole, l'una che contiene i capi principali delle materie, et l'altra le cose più notabili, che si trovano nell'opera. Terzo volume*, Francesco de' Franceschi, Sanese, Venezia.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- ABBADO, Elena (2015), «*La celeste guida*». *La fortuna dell'oratorio musicale a Firenze tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, tutor prof.ssa Fiamma Nicolodi.
- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena (2009), «*Parlar cantando*»: *the Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Berna.
- _____ (2014), *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Ashgate, Aldershot (Royal Musical Association Monographs, 26).
- ADAMO, Giorgio (2001), *Il nuovo interesse per la prassi esecutiva, il «popolare» e l'esotico nella cultura musicale tra Cinque e Seicento*, in *Colori della musica 2001*, pp. 64-73.
- ADEMOLLO, Alessandro (1888a), *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Pasqualucci, Roma.
- _____ (1888b), *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova. Contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del Seicento*, Lapi, Città di Castello.
- ADRIANI, Maurilio (1990), *Firenze sacra*, Presentazione di Franco Cardini, Nardini, Firenze.
- AERCKE, Kristiaan P. G. (1994), *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*, State University of New York Press, Albany.
- AGO, Renata (1998), *Economia barocca: mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Donzelli, Roma.

- ALBERTI, Maria (1997), *Un emiro alla corte dei granduchi. Feste e spettacoli a Firenze in onore di Faccardino, Gran Signore de' Drusi (1613-1615)*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, «Medioevo e Rinascimento», 11, n.s. 8, pp. 281-300.
- _____ (1999), *Le «barriere» di Cosimo II granduca di Toscana*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, LIM, Lucca, pp. 81-95.
- ALDRICH, Putnam Calder (1966), *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody, with an Antology of Songs and Dances*, W. W. Norton, New York.
- ANTOLINI, Bianca Maria (1978), *La carriera di cantante e compositore di Loreto Vittori*, «Studi musicali», 7, pp. 141-188.
- _____ (1989), *Cantanti e letterati a Roma nella prima metà del Seicento: alcune osservazioni*, in *In cantu et in sermone 1989*, pp. 347-362.
- ARANCI, Gilberto (1997), *Formazione religiosa e santità laicale a Firenze tra Cinque e Seicento. Ippolito Galantini fondatore della Congregazione di San Francesco della dottrina cristiana di Firenze (1565-1620)*, Pagnini, Firenze.
- _____ (2002), *Il modello catechistico tridentino*, in *Diventare cristiani. La catechesi come percorso formativo*, a cura di Luciano Meddi, Luciano Editore, Napoli, pp. 159-166.
- ARNOLD, Frank Thomas (1931), *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVII and the XVIII Centuries*, Humphrey Milford, London.
- Art and Music in the Early Modern Period: Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz* (2003), edited by Katherine Ann McIver, Ashgate, Aldershot – Burlington.
- ASSENZA, Concetta (1991), *La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI*, «Rivista Italiana di Musicologia», 26, 2, Olschki, Firenze, pp. 205-240.
- _____ (1997), *La canzonetta dal 1570 al 1615*, LIM, Lucca.
- AUSONI, Alberto (2005), *La musica*, Electa, Milano.
- AVERSANO, Luca (2007), *Il termine e il concetto di monodia nella letteratura musicale italiana*, in *La monodia in Toscana 2007*, pp. 13-24.
- Barocco Padano 7, Atti del XV Convegno Internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII – XVIII, Milano, 14 – 16 luglio 2009*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, AMIS, Como.
- BARON, John H. (1968), *Monody: a Study in Terminology*, «The Musical Quarterly», 54, 4, pp. 462-474.
- BASCIALLI, Francesca (2001), *La musica alla corte dei Granduchi*, in *La musica e i suoi strumenti 2001*, pp. 35-51.
- BATTAGLIA, Salvatore (1904-1971), *Grande dizionario della lingua italiana*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino.
- BECHERINI, Bianca (1959), *Catalogo dei Manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel-Basel-London- New York.
- _____ (1964), *I manoscritti e le stampe rare della Biblioteca del Conservatorio di Firenze*, Olschki, Firenze.
- BELARDINI, Manuela (2005), *Musica dietro le grate. Vita e processo di Maria Vittoria Frescobaldi, «monaca cantatrice» del Seicento fiorentino*, in *I monasteri femminili 2005*, pp. 45-72.
- BELTRAMI, Pietro (2011), *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna.

- BERNARDINI, Giampiero (1993), *Domenico Belli e la monodia da camera del primo Seicento*, «Studi Musicali», 22, 2, pp. 297-334.
- BERNER, Samuel (1971), *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Studies in the Renaissance», 18, pp. 203-246.
- BERTELLI, Sergio (2002), *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in *La Corte di Toscana dai Medici ai Lorena, Atti delle giornate di studio, Firenze, Archivio di Stato e Palazzo Pitti, 15 – 16 dicembre 1997*, a cura di Anna Bellinazzi e Alessandra Contini, Ministero per i Beni e le attività culturali direzione generale per gli archivi, Roma, pp. 11-109 (disponibile all'indirizzo <http://www.storiadifirenze.org/wp-content/uploads/2014/06/169-Corte_Bertelli.pdf>).
- _____ (2003), *Vivere a palazzo*, in *Vivere a Pitti* 2003, pp. VII-XXIV.
- BERTI, Luciano (1967), *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, EDAM, Firenze.
- BERTOLI, Gustavo (2011), *Autori ed editori a Firenze nella seconda metà del sedicesimo secolo: il «caso» Marescotti*, «Annali di Storia di Firenze», 2, pp. 77-114 (disponibile all'indirizzo <<http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/9837>>).
- BERTOLOTTI, Antonino (1980), *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Ricordi, Milano (rist. anast. Forni, Bologna, 1969).
- BERTONE, Giorgio (1993), *Appunti per una ricerca metricologica su Chiabrera*, in *La scelta della misura* 1993, pp. 321-341.
- BESUTTI, Paola (2000), *Dal madrigale alla musica scenica: il ruolo degli interpreti tra teoria e prassi*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento* 2000, pp. 149-171.
- _____ (2001), *Costa, Anna Francesca*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O00627>> (ultimo accesso 6 febbraio 2017).
- _____ (2003a), *La formazione musicale delle donne nei conventi italiani ed europei tra Medioevo e prima età moderna*, in *Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l'anno Mille e il 1700*, a cura di Patricia Adkins Chiti, Electa – Fondazione Adkins Chiti Donne in musica, Milano, pp. 29-35.
- _____ (2003b), *«Pasco gli occhi e le orecchie»: la rilevanza dell'«actio» nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento*, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento, Atti del Convegno, Torino, 28 – 29 novembre 2001*, a cura di Alessandro Pontremoli, Olschki, Firenze, pp. 281-300.
- _____ (2004), *Musica in villa fra Rinascimento ed età moderna*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura* 2004, pp. 319-353.
- _____ (2005), *Variar «le prime 7 stanze della luna»: ritrovati versi di ballo per Jacopo Peri*, «Studi Musicali», 34, 2, pp. 319-374.
- _____ (2007), *Spaces for Music in Renaissance Mantua*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, edited by John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 76-94.
- _____ (2013), *The 1620s: The Rebirth of «Arianna»*, «Studi Musicali», n.s., 4, 2, pp. 259-282.

- BIANCONI, Lorenzo (1975), *Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento*, in *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, Catalogo della Mostra*, a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, presentazione di Gianfranco Folena, Pozza, Vicenza, pp. 15-24.
- _____ (1978), *Scelte poetiche e vincoli stilistici*, Prefazione all'edizione di *Antonio Il Verso, Madrigali a tre e a cinque voci con sei madrigali di Pomponio Nenna, Tiburtio Massaino, Ippolito Baccusi e Giovan Battista Bartoli*, Olschki, Firenze, pp. IX-XXXII.
- _____ (1982), *Il Seicento*, EDT, Torino («Storia della musica», IV; rist. 1991 come vol. V).
- _____ (1985), *I fasti musicali del Tasso, nei secoli XVI e XVII*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di Andrea Buzzoni, Nuova Alfa, Bologna, pp. 143-150.
- _____ (1986), *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, 6 voll., Einaudi, Torino, VI (*Teatro, musica, tradizione dei classici*), pp. 319-363.
- _____ (1993), *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, il Mulino, Bologna.
- BIGNAMI, Paola (2005), *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma.
- BIZZOCCHI, Roberto (1994), *Cultura di città, cultura nobiliare della Toscana del Cinquecento*, in *Colle Val d'Elsa, diocesi e città tra '500 e '600, Atti del Convegno di Studi*, Colle Val d'Elsa, 22 – 24 ottobre 1992, a cura di Pietro Nencini, Società storica della Valdelsa, Castelfiorentino, pp. 83-96.
- BLACK, Christopher F. (1989), *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. a cura di Anna Fare, *Le confraternite italiane del Cinquecento* (1992), Rizzoli, Milano.
- BOLZONI, Lina (1995), *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino.
- _____ (1998), *Il gioco degli occhi. L'arte della memoria fra antiche esperienze e moderne suggestioni*, in *Memoria e memorie, Convegno Internazionale di Studi, Roma, 18 – 19 maggio 1995*, a cura di Lina Bolzoni, Vittorio Erlindo, Marcello Morelli, Olschki, Firenze, pp. 1-28.
- BONECHI, Maddalena (2012), *Il primo (1611) e il secondo (1613) libro delle «Musiche» di Pietro Benedetti, monodista fiorentino*, «Philomusica online», 11, 1, pp. 1-35.
- _____ (2017), *Stanze di ottava rima nella monodia accompagnata fiorentina*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di Maurizio Agamennone (di prossima pubblicazione).
- BOSCOLO, Lucia (2005), *Echi degli impropri liturgici del Venerdì santo nel repertorio laudistico*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo, Atti del Convegno "Attorno ai gruppi lignei della Deposizione"*, Milano, Museo diocesano, Fondazione "S. Ambrogio" – Università Cattolica del Sacro Cuore, Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, 15 – 16 maggio 2003, a cura di Francesca Flores D'Arcais, Vita e Pensiero, Milano, pp. 161-188.
- BOUTIER, Jean – PAOLI, Maria Pia (2005), *Letterati cittadini e principi filosofi. I milieux intellettuali fiorentini tra Cinque e Settecento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, sous la direction de Jean Boutier,

- Brigitte Marin et Antonella Romano, *École française de Rome*, Rome, pp. 331-403.
- BRADSHAW, Murray C. (1991), *Cavalieri and Early Monody*, «The Journal of Musicology», 9, 2, pp. 238-253.
- BRISCOE, James R. (2004), *New Historical Anthology of Music by Women*, Indiana University Press, Bloomington.
- BROSIUS, Amy (2008), «*Il suon, lo sguardo, il canto*»: *the Function of Portraits of Mid-Seventeenth-Century «Virtuose» in Rome*, «Italian Studies», 63, 1, pp. 17-40.
- BROWN, Howard Mayer (1973), *Sixteenth-Century Instrumentation. The Music for the Florentine Intermedii*, American Institute of Musicology, Roma.
- _____ (1981), *The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad*, «Early Music», 9, 2, pp. 147-168; trad. it. parziale in *Firenze e la Toscana dei Medici* 1983, II, pp. 469-486.
- BRUNI, Roberto L. (2003), *Tipografia fiorentina del Seicento: le edizioni Marescotti*, «La Bibliofilia», 110, pp. 291-305.
- _____ (2004), *Editori e tipografi a Firenze nel Seicento*, «Studi secenteschi», 45, pp. 325-419.
- BRUNO, Silvia (2005), *Arte e teatro nelle residenze romane dei Barberini*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX). Atti del Convegno Internazionale, Pistoia, 22 – 23 settembre 2000*, a cura di Danilo Romei, Polistampa, Firenze, pp. 67-88.
- _____ (2008), *Musici e pittori tra Firenze e Roma nel secondo quarto del Seicento*, «Studi secenteschi», 49, pp. 185-217.
- BUELOW, George J. (2004), *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, Bloomington.
- Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici* (2016), *Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Galleria d'arte moderna e Giardino di Boboli, 19 maggio – 11 settembre 2016*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Simona Mammana, Sillabe, Livorno.
- BUCCHI, Gabriele (2006), *Alcune attestazioni del decasillabo anapestico nella poesia per musica del primo Seicento*, «Stilistica e metrica italiana», 6, pp. 255-261.
- BUKOFZER, Manfred Fritz (1947), *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & Company, New York; ed. it. a cura di Paolo Isotta, trad. it. di Oddo Piero Bertini, *La musica barocca* (1982), Rusconi, Milano.
- BURATTELLI, Claudia (1999), *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Le Lettere, Firenze.
- BURCHI, Guido. (1983), *Vita musicale e spettacoli alla Compagnia della Scala di Firenze fra il 1560 e il 1675*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, pp. 9-50.
- CALCATERRA, Carlo (1951), *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Zanichelli, Bologna.
- CAMERINI, Luigi Silvestro (1980), *I Giunti tipografi editori di Firenze (1571-1625). Annali inediti*, Giunti – Barbera, Firenze.

- CANCEDDA, Flavia – CASTELLI, Silvia (2001), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, con un'Introduzione di Sara Mamone, Alinea, Firenze.
- CANGUILHEM, Philippe (2007), *Monodia e contrappunto a Firenze nel Cinquecento: dal «canto alla lira» al «canto alla bastarda»*, in *La monodia in Toscana 2007*, pp. 25-42.
- CANGUILHEM, Philippe – GAGNÉ, John (2009), *The Madrigal en Route to Florence (1540-1545)*, «*Recercare*», 21, 1-2, pp. 35-73.
- CANAL, Pietro (1881), *Della musica in Mantova*, Tipografia Antonelli, Venezia, Segreteria del Regio Istituto nel Palazzo Ducale (rist. anast. Forni, Bologna, 1977).
- Cantate Domino. Musica nei secoli per il Duomo di Firenze* (2001), *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 23 – 25 maggio 1997*, a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli, Carolyn Gianturco, Edifir, Firenze.
- CANTELLI, Giuseppe (1999), *Lo spazio del Principe e la decorazione degli interni da Cosimo I a Cosimo III de' Medici*, in *L'architettura civile in Toscana: il Cinquecento e il Seicento*, a cura di Amerigo Restucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 157-299.
- CAPITANI, Eugenio (1947), *Musica nella poesia italiana: Gabriello Chiabrera*, «*Letteratura*», 9, 2, pp. 119-121.
- Cappelle musicali fra corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento* (2007), *Atti del Convegno Internazionale, Camaiore, 21 – 23 ottobre 2005*, a cura di Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni, Andrea Chegai, Olschki, Firenze, pp. 11-37.
- CAPPELLETTI, Francesca – TESTA, Laura (1994), *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma*, Argos, Roma.
- CARACI VELA, Maria (1990), *Osservazioni intorno al «Settimo libro dei madrigali a cinque voci»*, in *Luca Marenzio. Musicista europeo*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala, Edizioni di Storia Bresciana, Brescia, pp. 9-48.
- _____ (1993), *Lamento polifonico e lamento monodico da camera all'inizio del Seicento: affinità stilistiche e reciprocità di influenze*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno Internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII, Lenno – Como, 23-25 giugno 1989*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, AMIS, Como, pp. 339-383.
- _____ (2005-2013), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., LIM, Lucca.
- CARANDINI, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento* (1990), Laterza, Bari.
- CARCHIOLO, Salvatore (2007), *Una perfezione d'armonia meravigliosa: prassi cembalo-organistica del basso continuo italiano dalle origini all'inizio del XVIII secolo*, LIM, Lucca.
- CARLTON, Richard A. (2000), *Florentine Humanism and the Birth of Opera: The Roots of Operatic «Conventions»*, «*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*», 31, 1, pp. 67-78.
- Carte di scena, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 21 Dicembre 1998 – 20 Marzo 1999* (1998), a cura di Giovanni Lazzi, Edizioni Polistampa, Firenze.
- CARTER, Tim (1980), *Jacopo Peri*, «*Music & Letters*», 61, 2, pp. 121-135.
- _____ (1983), *A Florentine Wedding of 1608*, «*Acta Musicologica*», 55, 1, pp. 89-107.

- _____ (1986-1987), *Music Publishing in Italy, c.1580-c.1625: Some Preliminary Observations*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 20, pp. 19-37.
- _____ (1987), *Giulio Caccini (1551-1618): New Facts, New Music*, «Studi Musicali», 16, 1, pp. 13-31.
- _____ (1988), *Caccini's «Amarilli mia bella»: Some Questions (and a Few Answer)*, «Journal of the Royal Musical Association», 113, 2, pp. 250-273.
- _____ (1989), *Music-Selling in Late Sixteenth-Century Florence: The Bookshop of Piero di Giuliano Morasi*, «Music & Letters», 70, 4, pp. 483-504.
- _____ (1990a), *Music-Printing in Late Sixteenth-and Early Seventeenth-Century Florence: Giorgio Marescotti, Cristofano Marescotti and Zanobi Pignoni*, «Early Music History», 9, pp. 27-72.
- _____ (1990b), *Produzione e distribuzione di musica nella società europea del XVI e XVII secolo*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, 1990, I, pp. 235-336.
- _____ (1991), *Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence: The Case of Jacopo Corsi (1561-1602)*, «I Tatti studies: Essays in the Renaissance», 1, pp. 57-104; poi in ID. (2000a), *Music, Patronage and Printing*, vii.
- _____ (1992), *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, Batsford, London.
- _____ (1993), «*An Air New and Grateful to the Ear*»: *The Concept of «Aria» in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, «Music Analysis», 12, 2, pp. 127-145.
- _____ (1996), *Intriguing Laments: Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi, and Dido «alla parmigiana» (1628)*, «Journal of the American Musicological Society», 49, 1, pp. 32-69.
- _____ (1999), *Finding a Voice: Vittoria Archilei and the Florentine «New Music»*, in *Feminism and Renaissance Studies*, edited by Lorna Hutson, Oxford University Press, Oxford, pp. 450-467.
- _____ (2000a), *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, Ashgate, Aldershot (include tredici saggi di Tim Carter pubblicati dal 1979 al 1996).
- _____ (2000b), «*Per cagione di bene, et giustamente vivere*». *On the Musical Patronage of Giovanni de' Bardi*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento 2000*, pp. 137-146.
- _____ (2000c), *Printing the «New Music»*, in *Music and Cultures of Print*, edited by Kate Van Orden, Garland, New York, pp. 3-37.
- _____ (2002), *The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology*, «Urban History», 29, 1, pp. 8-18.
- _____ (2004), *L'editoria musicale tra Cinque e Seicento*, in *Il libro di musica 2004*, pp. 137-162.
- _____ (2006), *Italy (iii), 1600-1640*, in *European Music 1520-1640*, edited by James Haar, The Boydell Press, Woodbridge, pp. 91-100.
- _____ (2012), *The Seventeenth Century: an Overview*, in *The Cambridge History of Musical Performance*, edited by Colin Lawson and Robin Stowell, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 377-397.
- _____ (2013), *The Power of the Patron? A Case from the Life of Jacopo Peri (1561-1633)*, in *Studi sulla musica dell'età barocca*, a cura di Giorgio Monari, LIM, Lucca, pp. 3-20.

- CARTER, Tim – GOLDTHWAITE, Richard (2013), *Orpheus in the Marketplace: Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, «I Tatti Studies in Italian Renaissance History», Harvard University Press, Cambridge.
- CASINI, Corrado (1995), *Le belle cerimonie: Don Antonio de' Medici all corte fiorentina fra '500 e '600*, tesi di laurea, Università di Firenze, rel. prof. Siro Ferrone, a.a. 1994-95.
- Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library* (1999), edited by Aleksandra Patalas, Musica Iagellonica, Kraków.
- CATALUCCI, Valentina (2011), *Per la storia del gusto a Firenze: le collezioni della famiglia del Nero*, tesi di dottorato, 2 voll., Istituto italiano di scienze umane – Istituto di studi umanistici dell'Università di Firenze, Dottorato di ricerca in studi di Antichità, Medioevo, Rinascimento, tutor prof. Alessandro Cecchi.
- _____ (2014a), *La Famiglia del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni. Il Palazzo del Nero (oggi Torrigiani in piazza dei Mozzi). I parte*, «Studi di Storia dell'Arte», 24, pp. 147-180.
- _____ (2014b), *La Famiglia del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni. Il Palazzo del Nero (oggi Torrigiani in piazza dei Mozzi). II parte*, «Studi di Storia dell'Arte», 25, pp. 109-144.
- CATSALIS, Marie-Louise (2004), *The Serenata: a Movable Feast*, in *Music Research: New Directions for a New Century*, edited by Michael Ewans, Rosalind Halton and John A. Phillips, Cambridge Scholars Press, London, pp. 15-26.
- CAVALLO, Sandra – STOREY, Tessa (2013), *Healthy Living in Late Renaissance Italy*, Oxford University Press, Oxford.
- CECCHI, Paolo (2005), *La fortuna musicale della «Canzone della Vergine» e il madrigale spirituale cinquecentesco*, in *Petrarca in musica, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18 – 20 marzo 2004*, a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, LIM, Lucca.
- Censura ecclesiastica e cultura politica in Italia tra Cinque e Seicento, VI Giornata Luigi Firpo, Atti del Convegno, 5 marzo 1999*, a cura di Cristina Stango, Olschki, Firenze.
- CERVELLI, Luisa (1955), «*Del sonare sopra 'l basso con tutti gli stromenti*». *Note sugli strumenti usati in Italia per la realizzazione del basso continuo*, «Rivista Musicale Italiana», 57, 2, pp. 121-135.
- CHAMBERS, David Sanderson (1987), *The «Bellissimo Ingegno» of Ferdinando Gonzaga (1587-1626), Cardinal and Duke of Mantua*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50, pp. 113-147.
- CHAMBERS, David Sanderson – QUIVEGER, François (1995), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, London.
- CHAUVINEAU, Hélène (2003), *Nella camera del Granduca (1590-1660)*, in *Vivere a Pitti 2003*, pp. 69-108.
- CHEGAI, Andrea (1994), *Musicalità vs musicabilità. L'«Aminta» fra recezione madrigalistica e fortuna critica*, «Il Saggiatore musicale», 1, pp. 315-334.
- CHIABRERA, Gabriello (1998), *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di Giulia Raboni, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Milano-Parma.
- CHIARINI, Marco (2001), *I Medici e il collezionismo*, in *La musica e i suoi strumenti 2001*, pp. 27-33.

- CIANCARELLI, Roberto (2008), *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma.
- CIANFOGNI, Piernolasco (1804), *Memorie storiche dell'Ambrosiana real Basilica di S. Lorenzo di Firenze*, a cura di Domenico Moreni, Domenico Ciardetti, Firenze (ripr. facs. Pagnini, Firenze, 2005).
- _____ (1816-1817), *Continuazione delle memorie storiche dell'Ambrosiana imperial basilica di S. Lorenzo di Firenze*, 2 voll., Francesco Daddi, Firenze (ripr. facs. Pagnini, Firenze, 2007).
- CINELLI CALVOLI, Giovanni (1734-1747), *Biblioteca volante*, Giambattista e Girolamo Albrizzi, Venezia (ripr. facs., sala Bolognese, Forni 1979).
- CIVAI, Alessandra (1990), *Dipinti e sculture in casa Martelli*, Opus Libri, Firenze.
- «Civiltà musicale» (2007), 21, 61-62, numero monografico a cura di Donatella Righini, *Musica sacra a Firenze fra archivio e prassi esecutiva*.
- COCHRANE, Eric (1973), *Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, University of Chicago press Chicago – London.
- COELHO, Victor Anand (1995), *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music*, Garland, New York.
- _____ (1999), *Public Works and Private Contexts: Lorenzo Allegri and the Florentine Intermedi of 1608*, in *Luths et luthistes en Occident, Actes du Colloque organisé par la Cité de la musique, Paris, Musée de la musique, 13 – 15 mai 1998*, Cité de la musique, Paris, pp. 101-112.
- _____ (2003), *The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for «Le nuove musiche»*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 9, 1, pp. 48-67 (disponibile all'indirizzo <<http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/coelho.html>>).
- COHEN, Judith (1993), *Words to Dance and Music – Music to Dance and Words. The Case of the «Gioco della cieca»*, in BORODA, Mojsej Grogor'evic, *Fundamentals of Musical Language: an Interdisciplinary Approach*, Brockmeyer, Bochum, pp. 175-195.
- COLE, Janie (2007), *A Muse of Music in Early Baroque Florence. The Poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Olschki, Firenze.
- _____ (2008), *Self-Fashioning in Early Seventeenth-Century Florence: Music-Theatre Under the Medici Women*, in *Le donne Medici 2008*, II, pp. 691-708.
- _____ (2009), *Image-Making and Female Rule in Seicento Florence: Music-Theatre Under the Medici Women*, «Studi secenteschi», 50, pp. 209-227.
- _____ (2012), *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 2 voll., Olschki, Firenze.
- Collezionismo mediceo e storia artistica, I. Da Cosimo I a Cosimo II, 1540-1621* (2002), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, 2 voll., SPES, Firenze.
- Collezionismo mediceo e storia artistica, II. Il Cardinal Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666* (2005), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, 3 voll., SPES, Firenze.
- Collezionismo mediceo e storia artistica, III. Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628-1667* (2007), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, 2 voll., SPES, Firenze.

- COLLINS, Timothy A. (2004), *Musica Secreta Strumentali: The Aesthetics and Practice of Private Solo Instrumental Performance in the Age of Monody (Ca. 1580 – Ca. 1610)*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 35, 1, pp. 47-62.
- COLLISANI, Amalia (1996), *Affetti e passioni: i modi barocchi della rappresentazione musicale*, «Studi Musicali», 25, 1-2, pp. 5-16.
- «*Con che soavità*»: *Essays in Italian Baroque Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, edited by Tim Carter and Ian Fenlon, Clarendon Press, Oxford,
- Colori della musica: dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento* (2001), a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Skira, Milano.
- CONTINI, Alessandra (1997), *Le nobiltà toscane e il potere mediceo tra Cinque e Seicento. A proposito di una recente discussione*, «Archivio Storico Italiano», 4, pp. 753-754.
- COOK, Susan – LAMAY, Thomasin K. (1984), «*Virtuose*» in *Italy 1600-1640: a Reference Guide*, Garland, New York.
- COOPER, Tracy E. (2012), *The Place of Music in the Artist's Home*, in *The Music Room 2012*, pp. 51-75.
- CORBOZ, Yves (1980), *L'oeuvre de Domenico Belli: une contribution au "stile recitativo" et "rappresentativo"*, «Schweizerische Musikzeitung», 120, pp. 213-225.
- CORSARO, Antonio (2009), *Manuscript Collections of Spiritual Poetry in Sixteenth-Century Italy*, in *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, edited by Abigail Brundin and Matthew Treherne, Ashgate, Aldershot, pp. 33-56.
- CORTELLAZZO, Angela Teresa (1969), *Il melodramma di Marco da Gagliano*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni, Congresso Internazionale, Venezia – Manotova – Cremona, 3 – 7 maggio 1968*, a cura di Raffaello Monterosso, pp. 583-598.
- COX, Virginia (2008), *Women's Writing in Italy 1400 – 1650*, JHU Press, Baltimore.
- CRINÒ, Anna Maria (1960), *Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del Seicento*, «Studi secenteschi», 1, pp. 175-193.
- _____ (1961), *Documenti inediti sulla vita di Jacopo e di Giacinto Andrea Cicognini*, «Studi secenteschi», 2, pp. 255-286.
- Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Medieval and Renaissance Confraternities*, edited by Konrad Eisenbichler, Medieval Institute publications, Kalamazoo.
- CUMMINGS, Anthony M. (1992), *The Politicized Muse: Music for Medici Festivals, 1512-1537*, Princeton Essays on the Arts, Princeton University Press, Princeton.
- _____ (2004), *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, The American Philosophical Society, Philadelphia.
- _____ (2006), *MS Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX, 164-167*, Ashgate Publishing Limited, for the Royal Musical Association, Aldershot.
- CUSICK, Suzanne G. (1993), *Of Women, Music, and Power: a Model from Seicento Florence*, in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth Solie, University of California Press, Berkeley.
- _____ (2005), *Epilogue: Francesca Among Women, a '600 Gynecentric View*, in *Musical Voices of Early Modern Women. Many-Headed Melodies*, edited by Thomasin LaMay, Ashgate, Aldershot, pp. 425-443.

- _____ (2007), *This Music Which is not One: Inaudible Order and Representation of the Feminine in Francesca Caccini's Primo libro delle musiche (1618)*, «Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal», 2, pp. 127-162.
- _____ (2009), *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- _____ (2015), *He Said, She Said? Men Hearing Women in Medicean Florence*, in *Rethinking Difference in Music Scholarship*, edited by Olivia Bloechl, Melanie Lowe and Jeffrey Kallberg, Cambridge, pp. 53-76.
- CYPESS, Rebecca (2015), *Frescobaldi's «Toccate e partite... libro primo» (1615-1616) as a Pedagogical Text. Artisanry, Imagination, and the Process of Learning*, «Recercare», 27, 1-2, pp. 103-138.
- CYR, Mary (1972), *A Seventeenth-Century Source of Ornamentation for Voice and Viol: British Museum MS, Egerton 2971*, «RMA Research Chronicle», 9, pp. 53-72.
- D'ACCONE, Frank A. (1982), *Repertory and Performance Practice in Santa Maria Novella at the Turn of the 17th-Century*, in *A Festschrift for Albert Seay: Essays by His Friends and Colleagues*, edited by Michael D. Grace, Colorado College, Colorado Springs, pp. 71-136.
- _____ (2006), *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*, Ashgate, Burlington.
- _____ (2007), *Music and Musicians in 16th-Century Florence*, Ashgate, Aldershot.
- D'ADDARIO, Arnaldo (1972), *Aspetti della Controriforma a Firenze*, Pubblicazioni Archivi di Stato, Roma.
- DAHLHAUS, Carl (1962), *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, «Die Musikforschung», 15, 4, pp. 315-340.
- DE ANGELIS, Marcello (1986), *Ferdinando de' Medici: L'«Orfeo» dei principi*, in *Il giardino d'Europa 1986*, pp. 102-106
- _____ (1987), *Il teatro di Pratolino tra Scarlattini e Perti: il carteggio di Giacomo Antonio Perti con il principe Ferdinando de' Medici (1705-1710)*, «Nuova rivista musicale italiana», 21, pp. 605-640.
- _____ (2000), *Il gran principe Ferdinando, le feste barocche, 1688-1713*, in *Lo «Spettacolo meraviglioso». Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, a cura di Marcello de Angelis, Elvira Garbero Zorzi, Loredana Maccabruni, Piero Marchi, Luigi Zangheri, Pagliani, Firenze, pp. 146-155.
- DE GOEDE, Therese (2005), *From Dissonance to Note-Cluster: the Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Solo Music*, «Early Music», 33, 2, pp. 233-250.
- DE PASQUALE, Marco – MONTANARI, Giuliana (2001), *Per una storia degli strumenti musicali del Principato di Toscana*, in *La musica e i suoi strumenti 2001*, pp. 69-95.
- DELFIOL, Renato (1977), *I Marescotti, librai, stampatori ed editori a Firenze tra Cinque e Seicento*, «Studi secenteschi», 18, pp. 147-204.
- DELL'ANTONIO, Andrew F. (2005), «Particular gusto e diletto alle orecchie»: *Listening in the Early Seicento*, in *Culture and Authority in the Baroque*, edited by Massimo Ciavolella and Patrick Coleman, University of Toronto Press, Toronto, pp. 106-121.
- _____ (2011), *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles.

- DENNIS, Flora (2006), *Music*, in *At Home in Renaissance Italy*, edited by Marta Ajmar-Wollheim and Flora Dennis, summary catalogue edited by Elizabeth Miller, Victoria and Albert Museum Publications, London, pp. 228-243.
- _____ (2008), *Sound and Domestic Space in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy*, «Studies in the decorative arts», 16, 1, pp. 7-19.
- _____ (2010a), *Unlocking the Gates of Chastity. Music and the Erotic in the Domestic Sphere in Fifteenth and Sixteenth-Century Italy*, in *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, edited by Sara F. Matthews-Grieco, Ashgate, Farnham.
- _____ (2010b), *Resurrecting Forgotten Sound: Fans and Handbells in Early Modern Italy*, in *Everyday Objects: Medieval and Early Modern Material Culture and Its Meanings*, Ashgate, Farnham and Burlington, pp. 191-210.
- _____ (2011), *Scattered Knives and Dismembered Song: Cutlery, Music and the Rituals of Dining*, in *Re-thinking Renaissance Objects: Design, Function and Meaning*, Renaissance Studies Special Issues, 5, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 156-184.
- _____ (2012), *When is a Room a Music Room? Sounds, Spaces and Objects in Non-Courtly Italian Interiors*, in *The Music Room 2012*, pp. 37-49.
- DIAZ, Furio (1980), *L'idea di una nuova élite sociale negli storici e trattatisti del Principato*, in «Rivista Storica Italiana», 92, 3-4, pp. 572-587; poi in *Firenze e la Toscana dei Medici 1983*, II, pp. 665-682.
- Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, a cura di Sylvia Ferino Padgen e Luiz C. Marques, Skira, Milano.
- Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici* (2015), *Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 10 marzo – 7 giugno 2015*, a cura di Giovanna Giusti e Riccardo Spinelli, Sillabe, Livorno.
- DOLMETSCH, Arnold (1994), *L'interpretazione della musica dei secoli XVII e XVIII*, Polyhymnia, Milano.
- DONÀ, Mariangela (1967), *Affetti musicali nel Seicento*, «Studi secenteschi», 8, pp. 75-94.
- DONATI, Paolo (1817), *Descrizione del gran teatro farnesiano di Parma e notizie storiche sul medesimo di Paolo Donati parmigiano, architetto teatrale, accademico di Bologna e professore della Reale Accademia di Firenze*, Blanchon, Parma.
- DURANTE, Elio – MARTELLOTTI, Anna (1979), *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, SPES, Firenze.
- _____ (1989), *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano poeta per musica del secolo decimosesto*, SPES, Firenze.
- _____ (1996), *Il lessico musicale del tardo rinascimento e del barocco: alcune puntualizzazioni*, «Nuova rivista musicale italiana», 30, pp. 7-29.
- DURANTE, Sergio (1987), *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll., Torino, EDT, IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 347-415.
- EINSTEIN, Alfred (1942), *The Golden Age of the Madrigal*, AMS Press, New York.
- _____ (1949), *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton University Press, Princeton (rist. 1971).

- EISENBICHLER, Konrad (1988), *Plays at the Archangel Raphael's*, «Fifteenth-Century Studies», 13, pp. 519-534.
- _____ (1992), *Il ruolo delle confraternite nell'educazione dei fanciulli: il caso di Firenze*, in *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo, Atti del II Convegno Internazionale, 1990, Chianciano – Montepulciano*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Guerini, Milano, pp. 109-119.
- _____ (1994), «Cosa degna»: *il teatro nelle confraternite di fanciulli a Firenze nel Rinascimento*, in *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, Schena, Fasano, pp. 823-836.
- _____ (1995), *Strutture amministrative di una confraternita di giovani a Firenze prima e dopo Trento*, in *Studi in onore di Arnaldo D'Addario 1995*, III, pp. 951-964.
- _____ (1996), *Devotion to the Archangel Raphael in Renaissance Florence*, in *Saints: Studies in Hagiography*, edited by Sandro Sticca, Medieval & Renaissance texts & studies, Binghamton – New York, pp. 251-267.
- _____ (1998), *The Boys of the Archangel Raphael. A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, University of Toronto Press, Toronto.
- _____ (2000), *The Acquisition of Art by a Florentine Youth Confraternity: The Case of the Arcangelo Raffaello*, in *Confraternities and Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, edited by Barbara Wisch and Diane Cole Ahl, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 102-116.
- EL BIBAS, Kaled (2010), *L'emiro e il granduca: la vicenda dell'emiro Fakhr ad-Din II del Libano nel contesto delle relazioni fra la Toscana e l'Oriente*, Le Lettere, Firenze.
- ELIAS, Norbert (1980), *La società di corte*, il Mulino, Bologna.
- EVANGELISTA, Anna Maria (1984), *Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653)*, in *Le Commedie dell'Arte*, a cura di Sara Mamone, «Quaderni di Teatro», 6, 24, pp. 50-72.
- FABBRI, Mario (1983), *La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, pp. 51-62.
- FABBRI, Mario – SETTESOLDI, Enzo (1964), *Aggiunte e rettifiche alle biografie di Marco e Giovanni Battista Gagliano*, «Chigiana», 21, 10, pp. 131-142.
- FABBRI, Paolo (1985), *Monteverdi*, EDT, Torino.
- _____ (1990), *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: «La poetica toscana all'uso di Giuseppe Gaetano Salvadori»*, in *Opera e libretto*, I, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro, Giovanni Morelli, Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta - Opera e libretto, Olschki, Firenze, pp. 1-31.
- _____ (1991), *Politica editoriale e musica strumentale in Italia dal Cinque al Settecento*, «Recercare», 3, pp. 203-216.
- _____ (1995), *Origini del melodramma. Caratteri e funzioni dell'opera. Diffusione dell'opera. L'apogeo dell'opera*, in *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, UTET, Torino, pp. 59-157.
- _____ (1996), *Musica e stregoneria*, in *Stregoneria e streghe nell'Europa moderna*, a cura di Giovanna Bosco e Patrizia Castelli, Pacini, Pisa, pp. 211-214.

- _____ (2003), *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma (ed. riveduta e ampliata).
- _____ (2007), *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino.
- FABBRI, Paolo – POMPILIO, Angelo – VASSALLI, Antonio (1986), *Frescobaldi e le raccolte con composizioni a voce sola del primo Seicento*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ferrara, 9 – 14 settembre 1983*, a cura di Sergio Durante e Dinko Fabris, Olschki, Firenze, pp. 233-260.
- FABRIS, Dinko (1987), *Andrea Falconieri napoletano. Un liutista compositore del Seicento*, Torre d'Orfeo, Roma.
- _____ (2003), *La notte a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento*, in *Rime e suoni alla spagnola 2003*, pp. 15-34.
- FAINI, Fiammetta – PUNTRI, Anna Maria (1995), *La villa mediceo lorenese del Poggio Imperiale*, Presentazione di Antonio Paolucci, Introduzione di Maria Pampinella, Becocci-Scala, Firenze.
- FANTAPPIÈ, Francesca (1999), *Il cerimoniale alla corte medicea: Diario Primo del granduca di Toscana, di Cesare Tinghi aiutante di camera*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, rel. prof. Siro Ferrone, a.a. 1998-1999.
- _____ (2001), *La celebrazione memorabile: potere, arte e spettacolo nelle memorie di corte di Ferdinando I dei Medici*, «Arte Musica Spettacolo», 2, pp. 203-240.
- _____ (2003), *Sale per lo spettacolo a Pitti (1600-1650)*, in *Vivere a Pitti 2003*, pp. 135-180.
- _____ (2011), *Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali*, «Annali di Storia di Firenze», 3, pp. 147-193 (disponibile all'indirizzo: <<http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/9850/9144>>).
- FANTONI, Marcello (1994a), *Corte e stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI*, in *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, a cura di Giorgio Chittolini, Anthony Mohlo, Pierangelo Schiera, il Mulino, Bologna, pp. 449-466.
- _____ (1994b), *La corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma.
- _____ (2002), *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*, Bulzoni, Roma.
- FANTONI, Marcello – GORSE, George – SMUTS Malcolm (2009), *The Politics of Space: European Courts ca. 1500-1750*, Bulzoni, Roma.
- Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900* (2014), edited by Isabella Campagnol and Valeria de Lucca, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.
- Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. I. Da Ferdinando I alle reggenti (1587-1628)* (2005), a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze.
- Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, II. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze.
- FEDERHOFER, Hellmut (1957), *Monodie und musica reservata*, «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft», 2, pp. 30-36.

- FENLON, Iain (1982), *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____ (1995), *The Origins of the Seventeenth-Century Staged Ballo*, in «*Con che soavità*» 1995, pp. 13-40.
- _____ (2001), *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Mario Armellini, Bonnard, Milano.
- _____ (2002), *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford University Press, Oxford.
- _____ (2005), *The Claims of Choreography: Women Courtiers and Danced Spectacle*, in *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts*, edited by Nicole Schwindt, Barenreiter, Kassel, pp. 75-90.
- FERRARI BARASSI, Elena (1969), *Il madrigale spirituale nel Cinquecento e la raccolta monteverdiana del 1583*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni, Congresso Internazionale, Venezia – Mantova – Cremona, 3 – 7 maggio 1968*, a cura di Raffaello Monterosso, Stamperia Valdona, Verona, pp. 218-252.
- _____ (1971), *A proposito di alcuni bassi ostinati del periodo rinascimentale e barocco*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi*, Amis, Bologna, pp. 347-364.
- FERRONE, Siro (2011), *Attori mercanti corsari*, Einaudi, Torino.
- _____ (2014), *La commedia dell'arte*, Einaudi, Torino.
- FERRONE, Siro – ZORZI, Lodovico – INNAMORATI, Giuliano (2006), *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, con interventi di Gianfranco De Bosio, Roberto Guicciardini, Aldo Trionfo, con il film di Siro Ferrone Teatri d'Italia, Morlacchi, Perugia.
- FERRUZZI, Ferruccio (1986), *La Camera del Granduca*, in «*Rivista d'arte. Studi documentari per la storia delle arti in Toscana*», s. 4, 38, 2, Olschki, Firenze, pp. 299-326.
- FILIPPI, Daniele Valentino (2004). *Spiritualità, poesia, musica. Per ricomprendere le esperienze oratoriane del Cinque-Seicento*, «*Annales Oratorii*», 3, pp. 91-137.
- _____ (2008), *Selva armonica. La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Brepols, Turnhout.
- Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, a cura di Cecilia Bacherini, Giacomo Sciommeri, Agostino Ziino, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma.
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500* (1983), *Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 9 – 14 giugno 1980*, a cura di Giancarlo Garfagnini, 3 voll., Olschki, Firenze.
- Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza* (2010), a cura di Alessandro Nova, Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Marsilio, Venezia.
- FORTUNE, Nigel (1951-1952), *A Florentine Manuscript and Its Place in Italian Song*, «*Acta musicologica*», 23, 4, pp. 124-136.
- _____ (1953a), *Continuo Instruments in Italian Monodies*, «*Galpin Society Journal*», 6, pp. 10-13.
- _____ (1953b) *Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey*, «*The Musical Quarterly*», 39, 2, pp. 171-195.

- _____ (1953c), *Italian Secular Song from 1600 to 1635. The Origins and Development of Accompanied Monody*, Ph.D. dissertation, 2 voll., University of Cambridge.
- _____ (1954), *Italian 17th-Century Singing*, «Music & Letters», 35, 3 pp. 206-219.
- _____ (1963), *A Handlist of Printed Italian Secular Monody Books, 1602-1635*, «R.M.A. Research Chronicle», 3, pp. 27-50.
- _____ (1968), *Solo Song and Cantata*, in *The New Oxford History of Music*, edited by Gerald Abraham, 7 voll., Oxford University Press, London, IV, pp. 125-217.
- FRAJESE, Vittorio (2014), *La censura preventiva in Italia. Dall'Inquisizione alla Polizia*, Laterza, Roma-Bari.
- FREITAS, Roger (2009), *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GAETA BERTELÀ, Giovanna (1997), *La Tribuna di Ferdinando I de' Medici. Inventari 1589-1631*, Panini, Modena.
- GAGLIARDI, Isabella (2007), *Sola con Dio. La missione di Domenica da Paradiso nella Firenze del primo Cinquecento*, Sismel Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze.
- GAI, Vinicio (1969), *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Museo del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze. Cenni storici e catalogo descrittivo*, Licoso, Firenze.
- GALASSO CALDERARA, Estella (1985), *La granduchessa Maria Maddalena d'Austria: un'amazzone tedesca nella Firenze medicea del '600*, presentazione di Giorgio Spini, Sagep, Genova.
- GALLI STAMPINO, Maria (2006), *A Regent and Her Court: Towards a Study of Maria Maddalena d'Austria's Patronage (Florence, 1621-1628)*, «Forum Italicum», 40, 1, pp. 22-35.
- GALLICO, Claudio (1991), *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, EDT, Torino.
- GARAVAGLIA, Andrea (2005), *Sigismondo d'India «drammaturgo»*, EDT, Torino.
- _____ (2007), *La rappresentazione del potere nella cantata italiana del Seicento*, in *Libidine dei potenti e angoscia dei vinti. Drammaturgia della crisi alla fine del Rinascimento*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Torre d'Orfeo, Roma, pp. 369-404.
- _____ (2012a), *L'aria barocca made in Italy: interpretazione antropologica del modello italiano*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie», 32, pp. 195-218.
- _____ (2012b), *«La brevità non può mover l'affetto». The time scale of the Baroque aria*, «Recercare», 24, 1-2, pp. 35-61.
- GARBERO ZORZI, Elvira (1986), *I teatri di Pratolino*, in *Il giardino d'Europa 1986*, pp. 93-99
- GARGIULO, Piero (1985), *Strumenti musicali alla corte medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1553-1609)*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 3, pp. 55-71.
- _____ (1990), *Rinascimento fiorentino e cultura «instrumentalis»: le «collectiones» medicee tra committenza, destinazione e pregio artistico*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia 1990*, III, pp. 745-749.
- _____ (1992), *«Così d'Arno sul lido». Madrigali e autori fiorentini ospiti nelle sillogi di area medicea (1594-1629)*, «Revista de Musicologia», 16, 5, 1993, pp. 2521-2530.
- _____ (1993), *La cappella granducale medicea: musiche e protagonisti (1539-1653)*, in *San Lorenzo, i documenti e i tesori nascosti*, Marsilio, Venezia, pp. 37-39.

- _____ (1996), *Sui manoscritti musicali delle biblioteche fiorentine*, in *Studi e fantasie. Saggi, versi, musica e testimonianze in onore di Leonardo Pinzauti*, a cura di Daniele Spini, Passigli, Firenze, pp. 135-141.
- _____ (2000), «*E che 'l cantar sia proprio alla scena*». *Il teatro per musica di Andrea Salvadori (1613-1630)*, «Studi Musicali», 29, 1, pp. 59-70.
- _____ (2004), *La musica nei trattati italiani tra Cinque e Seicento*, in *Il libro di musica 2004*, pp. 163-191.
- _____ (2005), *Petrarca in monodia: «I' vidi in terra angelici costumi» nelle intonazioni di Marco da Gagliano (1615) e Domenico Belli (1616)*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18 – 20 marzo 2004*, a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, LIM, Lucca, 2005, pp. 399-424.
- GAVITO, Cory Michael (2006), *The «Alfabeto» Song in Print, 1610-ca. 1665: Neapolitan Roots, Roman Codification, and «il gusto popolare»*, Ph.D. dissertation, The University of Texas at Austin.
- GAZZOLA, Silvia (2010), *Introduzione alla lettura dell'«Arte de' cenni» di Giovanni Bonifacio*, «Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura», 39, 1, pp. 147-169.
- GEHL, Paul F. (1996), *Libri per donne: le monache clienti del libraio Piero Morosi, 1588-1607*, in *Donna e disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di Gabriella Zarri, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 67-82.
- _____ (1998), *Describing (and Selling) Bindings in Sixteenth Century Florence*, «Italian Studies», 53, pp. 38-51.
- GETTO, Giovanni (2000), *Il Barocco letterario in Italia*, Premessa di Marziano Guglielminetti, Mondadori, Milano.
- GHISI, Federico (1934), *Del «Fuggiloto Musicale» di Giulio Romano (Caccini): saggio critico in relazione ai primi sviluppi delle forme vocali del '600, con un'appendice sui codici 66-24-25 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, de Santis, Roma.
- _____ (1940), *Alle fonti della monodia: due nuovi brani dalla «Dafne» e il «Fuggiloto Musicale» di G. Caccini*, Bocca, Milano (rist. AMIS, Bologna, 1970).
- _____ (1948), *An Early Seventeenth Century ms. with Unpublished Italian Monodic Music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano*, «Acta Musicologica», 20, pp. 46-60.
- _____ (1949), *Ballet Entertainments in Pitti Palace, Florence, 1608-1625*, «The Musical Quarterly», 35, 3, pp. 421-436.
- GIANTURCO, Carolyne (1982), *Nuove considerazioni su il tedio del recitativo delle prime opere romane*, «Rivista italiana di musicologia», 17, 2, pp. 212-239.
- GINORI LISCI, Leonardo (1972) *I Palazzzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Cassa di Risparmio, Firenze.
- GISELBRECHT, Elisabeth (2012), *Finding the Voice of the Italian Baroque*, «Early Music», 40, 1, pp. 142-145.
- GIULIANI, Marco (2002), «*Musica spirituale di eccellentissimi autori» (1586): un itinerario devoto collettivo nel mondo del madrigale*, «Rivista Italiana di Musicologia», 37, 2, pp. 219-248.
- GOLDBERG, Edward L. (1983), *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton University Press, Princeton.

- GOLDTHWAITE, Richard (1972), *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, «American Historical Review», 77, 4, pp. 977-1012.
- GOUDRIAAN, Elisa Johanna (2013), «*Un recitativo per il signor Antonio con un scherzetto di un'arietta fatta fresca fresca*»: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the Exchange of Music Between Rome and Florence in the Correspondence of Marchese Filippo Niccolini, «*Recercare*», 25, 1-2, pp. 39-74.
- _____ (2015), *The Cultural Importance of Florentine Patricians. Cultural Exchange, Brokerage Networks, and Social Representation in Early Modern Florence and Rome (1600-1660)*, Ph.D. dissertation, Centre for the Arts in Society (LUCAS), Faculty of Humanities, Leiden University (disponibile all'indirizzo <<http://hdl.handle.net/1887/32883>>).
- GREGORI, Mina (2008), *Cantatrici, pittori, eroine. Da Maria Callas a Checca Costa, un percorso personale*, in *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Marsilio, Venezia, pp. 145-175.
- GUALANDRI, Francesca (2001), *Affetti, passioni, vizi e virtù. La retorica del gesto nel teatro del '600*, Peri, Milano.
- GUARDUCCI, Giampiero (2001), *Annali dei Marescotti tipografi editori di Firenze (1563-1613)*, Olschki, Firenze.
- Guarini, la musica, i musicisti* (1997), a cura di Angelo Pompilio, LIM, Lucca.
- HAAR, James (1986), *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- HAMMOND, Frederick (1974), *Musicians at the Medici Court in the Mid-Seventeenth Century*, «*Analecta Musicologica*», 14, pp. 151-169.
- _____ (1987), *Girolamo Frescobaldi: New Biographical Information*, in *Frescobaldi Studies*, edited by Alexander Silbiger, Duke University Press, Durham, pp. 13-29.
- _____ (1994), *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage Under Urban VIII*, Yale University Press, New Haven – London.
- _____ (2010), *The Ruined Bridge: Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle, 1631-1679*, Harmonie Park Press, Sterling Heights.
- HANNING RUSSANO, Barbara (1980), *Of Poetry and Music Power: Humanism and the Creation of Opera*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- _____ (1995), *Some Images of Monody in the Early Baroque*, in «*Con che soavità*» 1995, pp. 1-12.
- HARNESS, Kelley Ann (1996), «*Amazzoni di Dio*»: Florentine Musical Spectacle Under Maria Maddalena d'Austria and Cristina di Lorena (1620-30), Ph.D. dissertation, University of Illinois.
- _____ (1998), «*La Flora*» and the End of Female Rule in Tuscany, «*Journal of the American Musicological Society*», 51, 3, pp. 437-476.
- _____ (2002), *Chaste Warriors and Virgin Martyrs in Florentine Musical Spectacle*, in *Gender, Sexuality, and Early Music*, edited by Todd M. Borgerding, Routledge, New York and London, pp. 73-121.
- _____ (2006), *Echoes of Women's Voices: Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, University of Chicago Press, London.

- HARTMANN, Arnold (1953), *Battista Guarini and «Il Pastor Fido»*, «The Musical Quarterly», 39, 3, pp. 415-425.
- HILL, John Walter (1979a), *Oratory Music in Florence, I: «Recitar Cantando», 1583-1655*, «Acta Musicologica», 51, pp. 108-136; poi in *The Garland Library of the History of Western Music* (1985), edited by Ellen Rosand, 14 voll., Garland Publishing, New York, *Baroque Music: 17th-Cent*, V, pp. 86-114; trad. it. di Claudio Annibaldi, *Nuove musiche «ad usum infantis»: le adunanze della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello fra Cinque e Seicento*, in *La musica e il mondo* 1993, pp. 113-137.
- _____ (1979b), *Oratory Music in Florence, II: At San Firenze in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, «Acta Musicologica», 51, pp. 246-267.
- _____ (1983), *Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600*, «Early Music», 11, 2, pp. 194-208.
- _____ (1986a), *Florentine Intermedi Sacri e Morali, 1549-1622*, in *La Musique et le Rite Sacre et Profane, Actes du XXX^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie*, edited by Marc Honegger and Paul Prevost, 2 voll., Association des Publications près les Universités de Strasbourg, Strasbourg, II, pp. 265-301.
- _____ (1986b), *Le «Arie» di Frescobaldi e la cerchia musicale del Cardinal Montalto*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ferrara, 9 – 14 settembre 1983*, a cura di Sergio Durante e Dinko Fabris, Olschki, Firenze, pp. 215-232.
- _____ (1986c), *Oratory Music in Florence, III: The Confraternities from 1655 to 1785*, «Acta Musicologica», 58, 1, pp. 129-179.
- _____ (1989), «*O che nuovo miracolo: a New Hypothesis About «Aria di Fiorenza»*», in *In cantu et in sermone* 1989, pp. 283-322.
- _____ (1993), *Florence: Musical Spectacle and Drama, 1570-1650*, in *The Early Baroque Era from the Late 16th Century to the 1660s*, edited by Curtis Price, Prentice Hall, Englewood Cliffs.
- _____ (1997), *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles Around Cardinal Montalto*, 2 voll., Clarendon press, Oxford.
- _____ (2003), *L'accompagnamento «rasgueado» di chitarra: un possibile modello per il basso continuo dello stile recitativo?*, in *Rime e suoni alla spagnola* 2003, pp. 35-57.
- _____ (2004), *Florentine Cembalo Concertos in the Ricasoli Collection*, in *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, edited by Colleen Reardon and Susan Parisi, Harmonie Park Press, Warren, pp. 2098-2229.
- _____ (2007), *La monodia in Toscana: nuovi appunti sui manoscritti*, in *La monodia in Toscana* 2007, pp. 43-80.
- _____ (2010), *The Solo Songs in the Florentine Intermedi for «La pellegrina» of 1589: Some New Observations*, in «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni, Annunziato Pugliese, 2 voll., LIM, Lucca, I, pp. 569-582.
- _____ (2014), *Francesca Caccini and Jacopo Peri: New Ascriptions*, in *Firenze e la musica* 2014, pp. 189-212.
- _____ (2015), *Traveling Players and Venetian Opera: Further Parallels Between «Commedia dell'arte» and «Dramma per musica»*, in *Passaggio in Italia* 2015, pp. 131-148.

- HILL, John Walter – WARD, Tom (1989), *Two Relational Database for Finding Text Paraphrases in Musicological Research*, «Computer and Humanities», 23, 2, pp. 105-111.
- HITCHOCK, H. Wiley, (1970), *Vocal Ornamentation in Caccini's «Nuove Musiche»*, «The Musical Quarterly», 56, 3, pp. 389-404.
- _____ (1974), *Caccini «Other» «Nuove Musiche»*, «Journal of the American Musicological Society», 27, 3, pp. 438-460.
- HOLZER, Robert Rau (1992), «Sono d'altro garbo... le canzonette che si cantano oggi»: *Pietro della Valle on Music and Modernity in the Seventeenth Century*, «Studi Musicali», 21, 2, pp. 253-306.
- HOPPE, Ilaria (2008), *Uno spazio di potere femminile. Villa del Poggio Imperiale, residenza di Maria Maddalena d'Austria*, in *Le donne Medici 2008*, II, pp. 681-689.
- _____ (2012), *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale in Florenz*, Reimer Verlag, Berlin.
- HOWARD, Deborah (2012), *Introduction. Music-Making in Domestic Spaces*, in *The Music Room 2012*, pp. 1-15.
- I mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici (1537-1737)* (1997), a cura di Enrico Colle, con un saggio di Alvar González-Palacios, Centro Di, Firenze.
- I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco* (2005), *Atti del Convegno Storico Internazionale, Bologna, 8 – 10 dicembre 2000*, a cura di Gianna Pomata e Gabriella Zarri, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque* (2012), edited by Michell Erhardt and Amy Morris, Brill, Leiden and Boston.
- Il giardino d'Europa. Pratolino come modello della cultura europea* (1986), *Catalogo della mostra*, a cura di Alessandro Vezzosi, Mazzotta, Milano.
- Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, l'Epos, Palermo.
- Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi* (1975), *Catalogo della mostra, Firenze, 31 maggio – 31 ottobre 1975*, a cura di Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani, Introduzione di Ludovico Zorzi, Electa, Milano.
- Il Madrigale tra Cinque e Seicento* (1988), a cura da Paolo Fabbri, il Mulino, Bologna.
- Il paesaggio dei miracoli: devozione e mecenatismo nella Toscana medicea da Ferdinando I a Cosimo II* (2002), *Catalogo della mostra, Monsummano Terme, 30 dicembre 2002 – 30 aprile 2003*, a cura di Dora Liscia Bemporad, Giuseppina Carla Romby, Pacini, Pisa.
- Il rigore e la grazia. La Compagnia di San Benedetto Bianco nel Seicento fiorentino. Nuove prospettive sul Barocco fiorentino* (2015), *Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 22 ottobre 2015 – 17 maggio 2016*, a cura di Alessandro Grassi, Michel Scipioni, Giovanni Serafini, Sillabe, Livorno.
- Il secolo dell'invenzione teatrale. Mostra di scenografie e costumi del Seicento italiano* (1951), *Venezia, Palazzo ai Giardini, 1 settembre – 14 ottobre 1951*, catalogo a cura di Gerardo Guerrieri e Elena Povoledo, Roma, Centro di ricerche teatrali, Venezia, Centro internazionale delle arti e del costume, Arti grafiche Sorteni, Venezia.
- In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday* (1989), edited by Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Olschki, Firenze – University of Western Australia Press.

- Incontri con Vittoria Colonna* (2007), *Atti delle giornate di studio, 26 gennaio – 2 marzo 2006*, a cura di Franco Cristelli, Protagon, Colle di Val d'Elsa.
- JEZ, Tomasz (2012), *La Biblioteca Rbedigeriana di Wroclaw (Breslavia): una collezione unica delle stampe italiane del primo Seicento*, in *Barocco Padano* 7, pp. 377-398.
- KADEŘÁBKOVÁ TAŠNEROVÁ, Helena (2011), *Rukopisný sborník italské monodie z Lobkoviczké knihovny / A manuscript of Italian monody from the Lobkovicz library*, Ph.D. dissertation, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta.
- KANDUTH, Erika (1995), *Appunti sul formalismo della dedica barocca*, in *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause. Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario, Bressanone, 1988 e 1989*, a cura di Gianfelice Peron, Premessa di Gianfranco Folena, Padova, Esedra, pp. 215-223.
- KATZ, Ruth (1984), *Collective «Problem-Solving» in the History of Music: the Case of the Camerata*, «Journal of the History of Ideas», 3, pp. 361-377.
- KIRKENDALE, Warren (1972), *L'«Aria di Fiorenza», id est «Il Ballo del Gran Duca»*, Olschki, Firenze.
- _____ (1993), *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici: with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Olschki, Firenze.
- L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX* (2014), *Catalogo della mostra, Museo Casa Martelli*, a cura di Francesca Fiorelli Malesci, Sillabe, Livorno.
- L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi* (1981), a cura di Antonella Balsano, con una Premessa di Lorenzo Bianconi, Olschki, Firenze.
- L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento* (2001), *Catalogo della mostra, Firenze, 21 giugno – 20 ottobre 2001*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, Sillabe, Livorno.
- L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (1995), *Atti del Convegno Internazionale, Cremona, 4 – 8 ottobre 1992*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, LIM, Lucca.
- L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)* (2002), *Atti del Convegno Internazionale, Perugia, 18 – 20 settembre 1997*, a cura di Paola Besutti, Olschki, Firenze.
- La biblioteca del Cardinal Leopoldo de' Medici: catalogo* (1990), a cura di Alfonso Mirto, Olschki, Firenze.
- La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* (1993), *Atti del Convegno Internazionale di Studi nel IV centenario di fondazione della Cappella musicale di S. Biagio di Cento, Cento, 13 – 15 ottobre 1989*, a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Olschki, Firenze.
- La critica del testo musicale: metodi e problemi della filologia musicale* (1995), a cura di Maria Caraci Vela, LIM, Lucca.
- La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze* (1997), a cura di Maria Grazia Vaccari, Regione Toscana, Giunta regionale.
- La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma* (2001) a cura di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin, Oscar Mischiati, IBIMUS, Roma.
- La letteratura di villa e di villeggiatura, Atti del Convegno, Parma, 29 settembre – 1 ottobre 2003*, Pubblicazioni del Centro Pio Rajna, Roma-Salerno.

- La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico* (1986), *Catalogo della mostra, Palazzo Pitti, 24 maggio – 7 settembre 1986*, a cura di Marilena Mosco, Mondadori, Milano.
- La monodia in Toscana alle soglie del XVII secolo* (2007), *Atti del Convegno di Studi, Pisa, 17 – 18 dicembre 2004*, a cura di Francesca Menchelli Buttini, ETS, Pisa.
- La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio* (1994), *Atti del Convegno, Roma, 4 – 7 giugno 1992*, a cura di Arnaldo Morelli, Bianca Maria Antolini, Vera Vita, LIM, Lucca.
- La musica al tempo di Caravaggio* (2012), a cura di Stefania Macioce e Enrico De Pascale; coordinamento e collaborazione scientifica Alessio Calabresi, Malena B. McGrath, Giangemi, Roma.
- La musica alla corte dei granduchi: guida alla mostra / Music at the grand-ducal court: guide to the exhibition* (2001), a cura di / edited by Gabriele Rossi Rognoni, Giunti, Firenze (ediz. bilingue italiano / inglese).
- La musica e i suoi strumenti: la collezione granducale del Conservatorio Cherubini* (2001), a cura di Franca Faletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi Rognoni, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, Galleria dell'Accademia, Firenze Musei Giunti, Firenze.
- La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento* (1993), a cura di Claudio Annibaldi, il Mulino, Bologna.
- 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*, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Costa & Nolan, Genova.
- La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica* (2007), *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria, 16 – 17 maggio 2003*, a cura di Nicolò Maccavino, 2 voll., Laruffa, Reggio Calabria.
- LA VIA, Stefano (1996), *Origine del «recitativo corale» monteverdiano: gli ultimi madrigali di Cipriano De Rore*, in *Monteverdi. Recitativo in monodia e polifonia, Atti della giornata lineca dedicata a Claudio Monteverdi, Roma, 9 marzo 1995*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.
- _____ (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- La Villa del Poggio Imperiale* (1979), a cura di Gabriella Capecci, Lucia Lepore, Vincenzo Saladino, Giorgio Bretschneider, Roma.
- LANDOLFI, Domenica (1991), *Su un teatrino mediceo e sull'Accademia degli Incostanti a Firenze nel primo Seicento*, «Teatro e Storia», 6, 1, pp. 57-88.
- Le donne Medici nel sistema europeo delle corti XVI-XVIII secolo* (2008), *Atti del Convegno Internazionale, Firenze, San Domenico di Fiesole, 6 – 8 ottobre 2005*, a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli, 2 voll., Polistampa, Firenze.
- Le ville medicee in Toscana nella lista del patrimonio mondiale* (2015), a cura di Luigi Zangheri, Olschki, Firenze.
- LEOPOLD, Silke (1979), *Madrigali sulle egloghe sdruciole di Iacopo Sannazaro. Struttura poetica e forma musicale*, «Rivista italiana di musicologia», 14, 1, pp. 75-127.
- _____ (1981), *Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie*, «Studi Musicali», 10, 1, pp. 75-106.
- _____ (1983-1984), *Remigio Romano's Collection of Lyrics for Music*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 110, 1, pp. 45-61.

- _____ (1995), *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, «Analecta Musicologica», 29, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag.
- LesMu. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950* (2007), a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, con la collaborazione di Renato Di Benedetto, redazione Luca Aversano e Fabio Rossi, Franco Cesati Editore, Firenze.
- LIEBENWEIN, Wolfgang (1992), *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di Claudia Cieri Via, Panini, Modena.
- LITCHFIELD, Robert Burr (1986), *Emergence of a Bureaucracy. The Florentine Patricians 1530-1790*, Princeton University Press, Princeton.
- LORENA, Maria Cristina (2015), *Lettere alla figlia Caterina de' Medici Gonzaga duchessa di Mantova (1617-1629)*, a cura di Betarice Biagioli e Elisabetta Stumpo, Postfazione di Maria Pia Paoli, Firenze University Press, Firenze.
- LORENZETTI, Stefano (1994), «*Quel celeste cantar che mi disface*». *Immagini della donna ed educazione alla musica nell'ideale pedagogico del Rinascimento italiano*, «Studi Musicali», 23, 2, pp. 241-262.
- _____ (1996), *La parte della musica nella costruzione del gentiluomo: tendenze e programmi della pedagogia seicentesca tra Francia e Italia*, «Studi Musicali», 25, 1-2, pp. 17-40.
- _____ (2002), «*La sventurata musica... sì veloce nel morire*». *Rapporti tra musica e arte della memoria tra Cinque e Seicento*, «Recercare», 14, pp. 3-30.
- _____ (2003), *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Olschki, Firenze.
- _____ (2007), *Tipologie della tradizione e pratiche della «riscrittura» in Santa Maria del Fiore*, «Civiltà musicale» 2007, pp. 150-156.
- _____ (2008), «*Plainte... Pour passer la melancholie*». *Oggettivazione del dolore e strategie di rinascita nella rappresentazione rinascimentale del «saper piangere» in musica*, in *La plainte à la Renaissance, Journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, Actes réunis par Florence Alazard, Honoré Champion Éditeur, Paris, pp. 135-162.
- _____ (2009), *I «loci communes» della musica rinascimentale: sintagmi di un sapere metaforologico*, in *Saperi a confronto nell'Europa dei secoli XII-XIX*, a cura di Maria Pia Paoli, Edizioni della Normale, Pisa.
- _____ (2011a), «*Cum tanta armonia, cum tanta incredibile sonoritate, cum tanta insueta proportione*». *La dialettica tra sensibile e sovrasensibile nella percezione della musica rinascimentale*, in *Proportions: science, musique, peinture & architecture, Actes du LI^e Colloque International d'études humanistes, 30 juin – 4 juillet 2008*, textes réunis et édités par Sabine Rommevaux, Philippe Vendrix & Vasco Zara, Brepols, Turnhout, pp. 199-216.
- _____ (2011b), «*Ne la sua ultima camera ritirata*». *La «musica segreta» nello spazio della corte rinascimentale*, «Cheiron», 55-56, 1-2, pp. 151-174.
- «*Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera* (2001), *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 5 – 6 ottobre 2000*, a cura di Piero Gargiulo, Olschki, Firenze.
- LUISI, Francesco (1977), *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, ERI, Roma.
- LUTI, Filippo (2006), *Don Antonio de' Medici e i suoi tempi*, Olschki, Firenze.

- LUZZI, Cecilia (2013), *Censura e rinnovamento cattolico nell'età della Controriforma: i travestimenti spirituali del Petrarca e il madrigale*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011*, a cura di Francesco Luisi e Antonio Addamiano, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, pp. 321-339.
- MACCAVINO, Nicolò (2008), *Le canzonette a cinque voci di Carlo Gesualdo*, in *La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo, Convegno Internazionale di Studi, Venosa – Potenza, 17 – 20 settembre 2003*, a cura di Luisa Curinga, Lucca, LIM, pp. 231-247.
- MACCLINTOCK, Carol (1961), *The Monodies of Francesco Rasi*, «Journal of the American Musicological Society», 14, 1, pp. 31-36.
- MAGINI, Alessandro (2000), *I Conti Bardi di Vernio. Note d'archivio e appunti di ricerca*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento 2000.*, pp. 195-216.
- MAMMARELLA, Alberto (2014), *Echi cacciniani e «stile antico» nel «Prato di sacri fiori musicali» di Antonio Brunelli (1612)*, in *Firenze e la musica 2014*, pp. 213-244.
- MAMONE, Sara (1981), *Il teatro nella Firenze medicea*, Mursia, Milano.
- _____ (1988), *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una Regina: Maria de' Medici*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- _____ (1996), *Tra tela e scena. Vita d'accademia e vita di corte nel primo Seicento fiorentino*, «Biblioteca Teatrale», 37-38, pp. 213-228.
- _____ (1997), *Studi e nuove prospettive*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, «Medioevo e Rinascimento», 11, n.s. 8, pp. 199-230.
- _____ (1999), *Torino Mantova Firenze 1608: le nozze rivali*, «Quaderni di Palazzo Te», n.s., 6, pp. 43-59.
- _____ (2000), *La danza di scena negli intermedi fiorentini, 1589-1637*, in *The influence of Italian Entertainments on Sixteenth and Seventeenth Century Music Theatre in France, Savoy and England*, edited by Marie Claude Canova-Green and Francesca Chiarelli, The Edwin Mellen Press, New York, pp. 13-27.
- _____ (2001a), *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del granduca Ferdinando*, in «Lo stupor dell'invenzione» 2001, pp. 119-138.
- _____ (2001b), *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo principi impresari*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici 2001*, pp. 83-97.
- _____ (2003a), *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Bulzoni, Roma.
- _____ (2003b), *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Le Lettere, Firenze.
- _____ (2008), *Caterina de' Medici regina di Francia e lo spettacolo fra le due patrie*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf, Marsilio, Venezia, pp. 113-134.
- _____ (2013), *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Le Lettere, Firenze.
- MAMONE, Sara – PAGNINI, Caterina (2013), *Florentine Festivals for the Entry of Archduke Leopold V of Austria in 1618*, in *Writing Royal Entries in Early Modern Europe*, edited

- by Marie-Claude Canova-Green, Jean Andrews e Marie-France Wagner, Brepols, Turnhout, pp. 129-151 (disponibile all'indirizzo <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5777#_ftn35>).
- MANGANI, Marco (1989-1990), *Le canzoni della «Lira» del Marino nelle stampe musicali del Seicento*, «Rassegna veneta di studi musicali», 5-6, pp. 75-101.
- _____ (1993a), *Il repertorio vocale profano nelle raccolte a stampa del secolo XVII*, Torre d'Orfeo, Roma.
- _____ (1993b), *Il «tedio» del recitativo: Raffaello Rontani tra Firenze e Roma*, «La Fortezza», 4, 2, pp. 115-124.
- MANIATES, Maria Rika (c. 1979), *Mannerism in Italian Music and Culture: 1530-1630*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- MANNELLI GOGGIOLI, Maria (1995), *La Biblioteca palatina medico lotaringia ed il suo catalogo*, «Culture del testo», 3, pp. 135-159.
- MARACCHI BIAGIARELLI, Berta (1965), *Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze Medicea*, «Archivio Storico Italiano», 123, pp. 304-370.
- MARIONNI, Catiuscia – BRUMANA, Biancamaria (2007), «*Scendi o santo Himeneo*». *Musiche di Barnaba Milleville per le nozze Camtalmaggi-Biscaccianti (Gubbio, 1615)*, Morlacchi, Perugia.
- MARITI, Luciano (1980), *Le collocazioni del teatro nella società barocca: dilettanti e professionisti*, in *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte, Atti del Convegno, Pontedera, 28 – 30 maggio 1976*, a cura di Luciano Mariti, Bulzoni, Roma, pp. 62-79.
- MARKHAM, Michael (2006), *The Heritage of Campaspe: Oral Tradition and Giulio Caccini's «Le nuove musiche» (1602)*, Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley.
- _____ (2010) *Sarrasine's Failure, Campaspe's Lament: Solo Song and the Ends of Material Reproduction*, «The Opera Quarterly», 26, 1, pp. 4-41.
- _____ (2012), *Caccini's Stages: Identity and Performance Space in the Late-Cinquecento Court*, in *The Music Room 2012*, pp. 195-210.
- _____ (2013), *Caccini's Two Bodies: Problems of Text and Space in Early-Baroque Monody*, «Gli Spazi della Musica», 2, 1, pp. 33-54.
- MAYLENDER, Michele (1926-1930), *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Cappelli, Bologna.
- MAZZEI, Rita (1991), *Pisa medicea. L'economia cittadina da Ferdinando I a Cosimo III*, Olschki, Firenze.
- MAZZINI, Donata – MARTINI, Simone (2004), *Villa Medici a Fiesole. Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, Centro Di, Firenze.
- MCCLARY, Susan (2012), *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- MECATTI, Giuseppe Maria 1754, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze*, 4 voll., Giovanni Di Simone, Napoli.
- Medici women as cultural mediators (1533-1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa* (2011), edited by/a cura di Christina Strunck, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

- MEGALE, Teresa (1992), *Il principe e la cantante. Riflessi impresariali di una protezione*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di Sara Mamone, «Medioevo e Rinascimento», 6, n.s. 3, pp. 211-233.
- Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano* (2007), a cura di Franca Faletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi Rognoni, Giunti, Firenze.
- MEUCCI, Renato (2001), *Da chitarra italiana a chitarrone: una nuova interpretazione*, in *Enrico Radesca da Foggia e il suo tempo*, a cura di Francesca Seller, LIM, Lucca, pp. 37-57.
- MICHELASSI, Nicola (2001), *Il «trionfo della povertà»: scene dal teatro devozionale fiorentino del Seicento*, in *I luoghi dell'immaginario barocco, Atti del Convegno, Siena, 21 – 23 ottobre 1999*, a cura di Lucia Strappini, Liguori, Napoli, pp. 95-115.
- _____ (2005), «Regi protettori» e «virtuosi trattenimenti»: principi medicei e intellettuali fiorentini del Seicento tra corte, teatro e accademia, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, sous la direction de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano, École française de Rome, Rome, pp. 445-472 (disponibile all'indirizzo <http://books.openedition.org/efr/2310>).
- MIGNALI, Daniela (1980), *Le Ville Medicee di Giusto Utens*, Arnaud, Firenze.
- MILLER, Roark (1996), *New Information of the Chronology of Venetian Monody: the «Raccolte» of Remigio Romano*, «Music and Letters», 77, 1, pp. 22-23.
- MISCHIATI, Oscar (1984), *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Olschki, Firenze.
- MIOLI, Piero (1988), *A voce sola. Studia sulla cantata italiana del XVII secolo*, SPES, Firenze.
- MOLINARI, Cesare (1968), *Le nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- MONACI, Giale (1999), *Il cerimoniale alla corte medicea: Diario Secondo e Terzo del granduca di Toscana, di Cesare Tinghi aiutante di camera*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, rel. prof. Siro Ferrone, a.a. 1998-1999.
- MONTANARI, Giuliana (2008), *Chromatic and Transposing Quilled Keyboard Instruments at the Florentine Grand Ducal Court in the Seventeenth-Century*, «Recercare», 20, 1-2, pp. 143-179.
- MORELLI, Arnaldo (1994), *Basso Continuo on the Organ in Seventeenth-Century Italian Music*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 18, pp. 31-45.
- _____ (2002), *I «diporti in villa». Musica nelle residenze extraurbane della nobiltà romana*, in *Castelli e Castellani. Viaggio attraverso le dimore storiche della provincia di Roma, Catalogo della mostra, Palazzo Chigi in Ariccia, 19 luglio – 20 ottobre 2002*, Roma, De Luca, pp. 41-44.
- _____ (2005), *Una cantante del Seicento e le sue carte di musica: il «Libro della signora Cecilia»*, in «*Vanitatis fuga, aeternitatis amor*». *Wolfgang Witzernmann zum 65. Geburtstag*, edited by Sabine Ehrmann-Herfort and Markus Engelhardt, «Analecta Musicologica», 36, Laaber – Verlag, Laaber, pp. 307-327.
- _____ (2009), *Musica e architettura: un antico rapporto verso una nuova prospettiva storiografica*, in *I luoghi e la musica, Atti del Convegno di studi, L'Aquila, 28 – 29 ottobre 2008*, a cura di Fabrizio Pezzopane, Ismez, Roma, pp. 21-27.
- _____ (2012), *Spaces for Musical Performances in Seventeenth-Century Roman Residences*, in *The Music Room 2012*, pp. 309-320.

- _____ (2013), «*Con musica eccellentissima di cose pie*». *Salve, litanie ed altre devozioni: pratiche religiose e patronage a Roma in età moderna*, in *Atti del Convegno Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011*, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, pp. 723-731.
- _____ (2015), *Seventeenth-Century Roman Cantata Manuscripts as a Source for a Material History*, in *Musical Text as Ritual Object*, edited by Hendrik Schulze, Brepols, Turnhout, pp. 191-198.
- MORENI, Domenico (1827), *Pompe funebri celebrate nell'imperial e real basilica di San Lorenzo dal secolo XII a tutto il regno mediceo*, tipografia Magheri, Firenze.
- MURATA, Margaret (1979), *The recitative soliloquy*, «*Journal of the American Musicological Society*», 32, 1, pp. 45-73.
- _____ (2003), «*Singing*», «*Acting*», and «*Dancing*» in *Vocal Chamber Music of the Early Seicento*, «*Journal of Seventeenth-Century Music*», 9, 1 (disponibile all'indirizzo <<http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/murata.html>>).
- _____ (2007), *Guitar «Passacagli» and Vocal «Arie»*, in *La monodia in Toscana 2007*, pp. 81-116.
- _____ (2015), *Musical Encounters Public and Private*, in *Passaggio in Italia 2015*, pp. 35-51.
- Music for the Lute, Guitar, and Vihuela (1470-1799)*, compiled by Dr. Gary R. Boye, Music Librarian, Appalachian State University (disponibile all'indirizzo <<http://applications.library.appstate.edu/music/lute/home.html>, database che fornisce un elenco completo delle fonti manoscritte per voce e intavolatura di liuto).
- Musica e immagine: tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino* (1993), a cura di Biancamaria Brumana and Galliano Ciliberti, Olschki, Firenze.
- Musica e società, 1. Dall'Alto Medioevo al 1640* (2012), a cura di Paolo Fabbri e Maria Chiara Bertieri, McGraw-Hill Education, Milano.
- Musica in torneo nell'Italia del Seicento* (1999), a cura di Paolo Fabbri, LIM, Lucca.
- Musiche d'ingegno. Studi per Antonio Brunelli da Santa Croce (1577-1630)* (1999), a cura di Piero Gargiulo, Pacini, Pisa.
- NEGRI, Giulio (1722), *Istoria degli scrittori fiorentini. La quale abbraccia intorno a duemila autori che negli ultimi cinque secoli hanno illustrato coi loro scritti quella nazione in qualunque materia, ed in qualunque lingua, e disciplina con la distinta nota delle loro opere così manoscritte che stampate e degli scrittori che di loro hanno con lode parlato o fatto menzione*, Bernardino Pomatelli, Ferrara.
- Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca* (2000), *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Vernio, 25 – 26 settembre 1998*, a cura di Piero Gargiulo, Alessandro Magini, Stéphane Toussaint, Rindi, Prato, pp. 149-171.
- NERI, Ferdinando (1920), *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Fratelli Bocca, Torino.
- NEWBIGIN, Nerida (1996), *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Olschki, Firenze.
- NEWCOMB, Anthony (1980), *The Madrigal at Ferrara 1579-1595*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton.

- _____ (2010), *The Ballata and the «Free» Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Journal of the American Musicological Society», 63, pp. 421-497.
- NOSOW, Robert (2002), *The Debate on Song in the Accademia Fiorentina*, «Early Music History», 21, pp. 175-221.
- NUTI, Giulia (2007), *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ashgate, Aldershot and Burlington.
- O flos colende: musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)* (1998), a cura di Gabriele Giacomelli e Francesco Luisi, Torre d'Orfeo, Roma.
- O'REGAN, Noel (2009), *Church Reform and Devotional Music in Sixteenth-Century Rome: the Influence of Lay Confraternities*, in *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, edited by Abigail Brunton and Matthew Treherne, Ashgate, Aldershot, pp. 215-232.
- _____ (2011), *Music at Roman Confraternities to 1650: the Current State of Research*, «Analecta Musicologica», 45, pp. 132-158.
- _____ (2013a), *Confraternity Statutes in Early Modern Rome: What Can They Tell Us About Musical Practice?*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011*, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, 3 voll., Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, I, pp. 487-501.
- _____ (2013b), *The Counter-Reformation and Music*, in *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, edited by Alexandra Bamji, Geert H. Janssen, Mary Laven, Ashgate Publishing, Farnham, pp. 337-354.
- _____ (2014), *Music, Memory and Faith: How Did Singing in Latin and the Vernacular Influence what People Knew and Thought About Their Faith in Early Modern Rome?*, «The Italianist», 34, 3, pp. 437-448 (disponibile all'indirizzo <http://dx.doi.org/10.1179/0261434014Z.000000000101>).
- Orfeo in Toscana. Il Maggio Musicale Fiorentino e la nascita del melodramma* (1999), *Catalogo della mostra, Firenze, 22 maggio – 6 giugno 1999*, Istituto degli Innocenti, Salone Brunelleschiano, a cura di Moreno Bucci e Raffaello Monti, SPES, Firenze.
- ORLOWKI, Raf (2012), *Assessing the Acoustic Performance of Small Rooms: A Short Introduction*, in *The music room 2012*, pp. 157-159.
- ØSTREM, Eyolf – PETERSEN, Nils Holger (2004-2005), *The Singing of «Laude» and Musical Sensibilities in Early Seventeenth-Century Confraternity Devotion*, I/II, «Journal of Religious History», 28, 1, pp. 276-297 e 29, 2, pp. 163-176.
- PADOAN, Maurizio (2001), *Dalla «potentia auditiva» all'universal genio de' spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco (I)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 36, 2, pp. 227-280.
- _____ (2002), *Dalla «potentia auditiva» all'universal genio de' spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco (II)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 37, 1, pp. 29-78.
- _____ (2003), *Il tema della «sprezzatura» nelle concezioni estetiche italiane tra Rinascimento e Barocco: un'indagine intertestuale*, in *Complexus Effectuum Musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, Widawnictwo Rabid, Cracovia, pp. 491-502.
- Palazzo Pitti. L'arte e la storia* (2000), a cura di Marco Chiarini, Nardini, Firenze.

- Palazzo Pitti: la reggia rivelata* (2003), *Catalogo della mostra, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004*, a cura di Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Vincenzo Saladino, Giunti, Firenze.
- Palazzo Scala-Della Gherardesca. Four Seasons Firenze. La dimora ritrovata* (2010), a cura di Marco Ferri, Fingen, Firenze.
- PALISCA, Claude Victor (1954), *Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata*, «The Musical Quarterly», 40, 1, 1954, pp. 1-20.
- _____ (1956), *Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise*, «Journal of the American Musicological Society», 9, 2, pp. 81-96.
- _____ (1960), *Vincenzo Galilei and Some Links between «Pseudo Monody» and Monody*, «The Musical Quarterly», 46, 3, pp. 344-360.
- _____ (1968), *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, in ID., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, in *New Looks at the Italian Opera. Essays in Honour of Donald J. Grout*, edited by William W. Austin, Ithaca, New York, pp. 9-38; trad. it. di Claudio Annibaldi con il titolo *Gli Alterati di Firenze e gli albori del melodramma*, in *La musica e il mondo* 1993, pp. 171-193.
- _____ (1977), *Girolamo Mei (1519-1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. A Study with Annotated Texts*, Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler.
- _____ (1983), *A Discourse on the Performance of Tragedy by Giovanni de' Bardi (?)*, «Musica Disciplina», 37, pp. 327-343.
- _____ (1989), *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, Yale University Press, New Haven – London.
- PANELLA, Antonio (1929), *L'introduzione a Firenze dell'Indice di Paolo IV*, «Rivista Storica degli Archivi Toscani», 1, pp. 11-25.
- PAOLI, Marco (2009), *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Prefazione di Lina Bolzoni, Pacini Fazzi, Lucca.
- PAOLI, Maria Pia (1993), *Esperienze religiose e poesia nella Firenze del '600: intorno ad alcuni sonetti «quietisti» di Vincenzo da Filicaia*, «Rivista di Storia e letteratura religiosa», 29, pp. 35-78 (distribuito in formato digitale da «Storia di Firenze. Il portale per la storia della città», <http://www.storiadifirenze.org/pdf_ex_eprints/40-Paoli.pdf>).
- _____ (1994), «Nuovi» vescovi per l'antica città: per una storia della chiesa fiorentina tra Cinque e Seicento, in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna*, 2 voll., Edifir, Firenze, II, pp. 748-786.
- _____ (2003), *Percorsi e luoghi del sapere: scuole di comunità, collegi, università, accademie*, in *Storia della civiltà toscana*, III, *Il Principato mediceo*, a cura di Elena Fasano Guarini, Le Monnier, Firenze, pp. 277-310.
- _____ (2008), *Di madre in figlio: per una storia dell'educazione alla corte dei Medici*, «Annali di storia di Firenze», 3, pp. 65-145 (disponibile all'indirizzo <<http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/9849>>).
- _____ (2011), *Sante di famiglia: «notizie storiche» e agiografie femminili nella Firenze dei secoli XVII-XVIII*, in *Memoria e comunità femminili in Spagna e Italia, sec. XV-XVII / Memoria y comunidades femeninas. España e Italia, siglos XV-XVII*, a cura di / coordinado por Gabriella Zarri e Nieves Baranda Leturio, Firenze University Press – UNED, Firenze, pp. 187-209.

- _____ (2013a), *Città italiane e pietà mariana: una storia millenaria*, Introduzione a *Città di Maria: tradizioni civiche e devozioni tra Medioevo ed Età Moderna*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 59, 3, pp. 479-499.
- _____ (2013b), *Tradizioni e metamorfosi della «pietas» nella Firenze medicea*, in *Il cristianesimo fiorentino. Tradizioni e peculiarità di una storia secolare*, numero monografico di «Annali di storia di Firenze», 8, a cura di Pietro Giovannoni, Maria Pia Paoli, Lorenzo Tanzini, pp. 171-194 (disponibile all'indirizzo <<http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/14445>>).
- _____ (2014), *Spiritualità e devozione a Firenze tra Cinque e Seicento*, in *Puro semplice e naturale* 2014, Firenze, pp. 108-124.
- PAOLINI, Claudio (2007), *La linea del tempo: fatti d'arte e di storia nella Firenze del Seicento*, Polistampa, Firenze.
- PAOLINI, Claudio – RAPINO, Daniele (2004a), *I luoghi del cibo. Cucine, tinelli e sale da banchetto nella casa fiorentina tra XV e XVII secolo*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- _____ (2004b), *I luoghi dell'intimità. La camera da letto nella casa fiorentina del Rinascimento*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- PARISI, Susan (1996), *Acquiring, Musicians and Instruments in the Early Baroque: Observations from Mantua*, «Journal of Musicology», 14, 2, pp. 117-150.
- _____ (1997), *Bologna Q 27 IV/V: A New Manuscript Source of Italian Monody and Canzonette*, «Studi Musicali», 26, 1, pp. 73-104.
- Passaggio in Italia: Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century* (2015) edited by Dinko Fabris and Margaret Murata, Brepols, Turnhout.
- PATRIZI, Giorgio (1998), *Pedagogie del silenzio. Tacere e ascoltare come fondamenti dell'apprendere*, in *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di Giorgio Patrizi e Amedeo Quondam, Bulzoni, Roma.
- PEGAZZANO, Donatella (2009), *Musica e scultura: l'«Orfeo» di Cristoforo Stati e l'«Euridice» fiorentina del 1600*, «Ricerche di storia dell'arte», 2, pp. 81-89
- _____ (2010), *Committenza e collezionismo del Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Edifir, Firenze.
- _____ (2015), *Scultura, musica e poesia: Giovan Battista Fagioli, Giacomino Fortini e un oratorio sui «santi martiri scultori»*, «Annali di critica d'arte», 11, pp. 177-200.
- PELLECCHIA, Linda (1989), *The Patron's Role in the Production of Architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, «Renaissance Quarterly», 42, 2, pp. 258-291.
- Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation* (1997), edited by Victor Anand Coelho, Cambridge University Press, Cambridge.
- PERINI, Leandro (1990), *La stampa in Italia nel '500: Firenze e la Toscana*, «Esperienze letterarie», 15, pp. 17-48.
- PIANTONI, Luca (2013), «Lasciva e penitente». *Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, «Studi secenteschi», 54, pp. 25-48.
- PICCINELLI, Roberta (2000), *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- PINTÉR, Éva (1980), *New Elements of Vocal Style in the First Half of the 17th Century*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 22, 1-4, pp. 205-253.

- Per un regale evento: spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, a cura di Maria Adelaide Bartoli Bacherini, Centro Di, Firenze.
- PIÉJUS, Anne (2006), *Le culte de l'Enfant après le Concile de Trente. Poésies et musiques à l'Oratoire de Rome*, «Rivista di Storia e Letterature Religiose», 1, pp. 65-107.
- _____ (2008), *Éthique et pratiques de la parodie spirituelle en Italie entre XVI^e et XVII^e siècles*, «Le Jardin de Musique», 5, 2, pp. 99-118.
- _____ (2014), *Dévotions et spiritualité oratoriennes: l'orthodoxie de la Réforme catholique et ses marges*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», 50, 1, pp. 153-170.
- PINCHERA, Valeria (1999), *Lusso e decoro: vita quotidiana e spese dei Salvati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- _____ (2012), *L'economia del collezionismo a Firenze nel Sei e Settecento*, Il Borghetto, Pisa.
- PIPERNO, Franco (1985), *Gli «eccellentissimi musici della città di Bologna». Con uno studio sull'antologia madrigalistica del Cinquecento*, Olschki, Firenze.
- _____ (2001), *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidobaldo II duca d'Urbino*, Olschki, Firenze.
- PIRROTTA, Nino (1969), *Li Due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, ERI, Torino (rist. Einaudi, Torino, 1975).
- _____ (1987), *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina*, in *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia, pp. 173-195.
- PLAISANCE, Michael (2008), *Florence in the Time of the Medici. Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, translated and edited by Nicole Carew-Reid, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto.
- POMA SWANK, Annamaria (2015), *Maria detta «La Maddalena». La donna senza nome*, Pagliani, Firenze.
- POMPILIO, Angelo (1983), *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Olschki, Firenze, pp. 79-102.
- _____ (1990), *Strategie editoriali delle stamperie veneziane tra il 1570 e il 1630*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale, Bologna, 27 agosto – 1 settembre 1987, Ferrara – Parma, 30 agosto 1987*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, I, pp. 254-271.
- PORTER, William V. (1962), *The Origins of the Baroque Solo Song: a Study of Italian Manuscripts and Prints from 1590-1610*, Ph.D. dissertation, University of Yale.
- _____ (1983), *A Central Source of Early Monody: Brussels, Conservatory 704 (I)*, «Studi Musicali», 12, 2, pp. 239-280.
- _____ (1995), *Lamenti recitativi da camera*, in «Con che soavità» 1995, pp. 73-110.
- POWERS, Katherine Susan (1997), *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*, Ph.D. dissertation, University of California at Santa Barbara.
- PREDOTA, Georg A. (1993), *Towards a reconsideration of the «Romanesca»: Francesca Caccini's «Primo libro delle musiche» and contemporary monodic settings in the first quarter of the seventeenth century*, «Recercare», 5, pp. 87-113.

- PRIVITERA, Massimo (2004), *Madrigali malinconici*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 10 voll., Einaudi, Torino, I, *Storia della musica europea*, pp. 296-315.
- _____ (2010), *L'armonia nel Cinquecento: definizioni e prospettive*, «Schifanoia», 38-39, pp. 45-56.
- _____ (2014), *Pittori e musicisti nell'Italia del Cinque e Seicento*, «Philomusica online», 13, pp. 90-111.
- PUCCI, Angiolo (2016), *I Giardini di Firenze, III. Palazzetti e ville medicee*, a cura di Mario Bencivenni e Massimo de Vico Fallani, Olschki, Firenze.
- Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento* (2014), *Catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno – 2 novembre 2014*, a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, Giunti, Firenze.
- Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento, Vol. 1* (2015), a cura di Cristina De Benedictis, Donatella Pegazzano, Riccardo Spinelli, Pacini, Pisa.
- QUONDAM, Amedeo (2005), *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in «Studi e (Testi) italiani», 16, pp. 127-282.
- RACEK, Jan (1965), *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Státní Pedagogické Nakladatelství, Praha.
- RAZZI, Fausto (1980), *Polyphony of the «Seconda Prattica»: Performance Practice in Italian Vocal Music of the Mannerist Era*, «Early Music», 8, pp. 298-311.
- Readings in History of Music in Performance* (1982), selected, translated, and edited by Carol MacClintock, Indiana University Press, Bloomington.
- RESTANI, Donatella (1990), *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «poetica» alla musica. Con un'appendice di testi*, Olschki, Firenze.
- Riflessi del collezionismo tra bilanci critici e nuovi contributi / Reflections of/on Art Collecting, between Critical Assessments and New Contributions* (2014), *Atti del Convegno, Urbino, Palazzo Albani, Aula Clemente XI, 3 – 5 ottobre 2013*, a cura di Giovanna Perini Folesani e Anna Maria Ambrosini Massari, Olschki, Firenze.
- Rime e suoni alla spagnola* (2003), *Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla chitarra barocca, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002*, a cura di Giulia Veneziano, Alinea, Firenze, pp. 15-34.
- Rime e suoni per corde spagnole. Fonti per la chitarra barocca a Firenze* (2002), *Catalogo della mostra Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio – 6 aprile 2002*, a cura di Giovanna Lazzi, Polistampa, Firenze.
- RODLER, Lucia (2000), *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano.
- Roma splendidissima e magnifica. Luoghi di spettacolo a Roma dall'Umanesimo ad oggi* (1997), *Catalogo della mostra, Roma, Acquario Romano, 23 settembre 1997 – 20 gennaio 1998*, Electa, Roma.
- ROMAGNOLI, Angela, *Il manoscritto di musica nel Seicento*, in *Il libro di musica* 2004, pp. 215-238.
- ROSAND, Ellen (2013), *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

- ROSEN, David – BROOK, Claire (2003), *Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday*, Pendragon Press, Hillsdale.
- ROSSI, Massimiliano (2008), «*Imitatio*» granducale: *Maria Maddalena de' Medici alla Crocetta, la sua tomba e un progetto dimenticato*, in *Le donne Medici* 2008, I, pp. 117-129.
- RUFFATTI, Alessio (2006), *Le cantate di Luigi Rossi (1597-1653) in Francia: diffusione e ricezione nel contesto europeo/Les cantates de Luigi Rossi (1597-1653) en France. Diffusion et réception dans le contexte européen*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e musicali, Padova-Paris, Università degli Studi di Padova e Université de Paris 4 Sorbonne, tutor Raphaëlle Legrand e Bruno Brizi.
- RUSSO, Paolo (1993) *Chiabrera e l'ambiente musicale romano*, in *La scelta della misura* 1993, pp. 370-376.
- Sacri Splendori. Il tesoro della «Cappella delle Reliquie» in Palazzo Pitti* (2014), *Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 10 giugno – 2 novembre 2014*, a cura di Riccardo Gennaioli e Maria Sframeli, Sillabe, Livorno.
- SABAINO, Daniele – MANGANI, Marco (2009), *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'«Orfeo» di Claudio Monteverdi: modelli e strutture*, «Philomusica online», 8, 2, pp. 1-49.
- _____ (2013), *Counterpoint and Modality in Gesualdo's Late Madrigals*, «Philomusica online», 12, 1, pp. 43-75.
- SALERNI BURACCHIO, Elda (1983), *Presenza di Girolamo Frescobaldi a Colle Val d'Elsa*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ferrara, 9 – 14 settembre 1983*, a cura di Sergio Durante e Dinko Fabris, Olschki, Firenze, pp. 47-62.
- SANGER, Alice E. (2014), *Art, Gender and Religious Devotion in Grand Ducal Tuscany*, Ashgate, Burlington.
- SANTARELLI, Cristina (2012), *Dalla «musica instrumentis constituta» alla «musica mundana»: tipologie della Maddalena penitente tra Cinque e Seicento*, in *La musica al tempo di Caravaggio* 2012, pp. 165-174.
- SARÀ, Daniela (2008), *I principini sulle scene della corte medicea del primo Seicento*, «Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», n.s., 9, pp. 213-238.
- SARTORI, Claudio (1958), *Dizionario degli editori musicali italiani (tipografi, incisori, librai-editori)*, Olschki, Firenze.
- SASLOW, James M. (1996), *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, Yale University Press, New Haven and London.
- SCATTIGNO, Anna (2014), *La costruzione di un profilo di santità femminile nella Firenze del XVII secolo*, «Annali di storia di Firenze», 8, pp. 145-170 (disponibile all'indirizzo <<http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/14444>>).
- SCHILTZ, Katelijne, (2003), *Church and Chamber: the Influence of Acoustics on Musical Composition and Performance*, «Early Music», 31, 1, pp. 64-78.
- SEBREGONDI FIORENTINI, Ludovica (1986), *Francesco Buonarroti, cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, «Rivista d'arte», 38, 2, pp. 49-86.
- _____ (1991a), *Religious Furnishings and Devotional Objects in Renaissance Florentine Confraternities*, in *Crossing the Boundaries* 1991, pp. 141-160.
- _____ (1991b), *Tracce per la ricostruzione del patrimonio artistico delle confraternite fiorentine soppresse da Pietro Leopoldo*, «Rivista d'Arte», 43, pp. 229-244.

- _____ (1995), *La soppressione delle confraternite fiorentine: la dispersione di un patrimonio*, in *Studi in onore di Arnaldo D'Addario* 1995, III, pp. 1041-1049; poi col titolo *La soppressione delle confraternite fiorentine: la dispersione di un patrimonio, le possibilità residue della sua salvaguardia* in *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, Schena, Fasano, pp. 457-501.
- _____ (1999), *La partecipazione dei ceti dirigenti alla realtà confraternale fiorentina*, in *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del Ducato, Atti del VII Convegno, Firenze, 19 – 20 settembre 1997*, Comitato di studi sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana, a cura di Elisabetta Insabato, Introduzione di Riccardo Fubini, Conte, Lecce, pp. 189-202.
- _____ (2000), *I luoghi teatrali delle confraternite fiorentine tra Sei e Settecento*, in *Teatro, scena, rappresentazione. Dal Quattrocento al Settecento, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce 15 – 17 maggio 1997*, a cura di Paola Andrioli, Giuseppe Antonio Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Congedo, Galatina, pp. 335-348.
- _____ (2008), *Le donne di casa Medici committenti e protettrici di confraternite fiorentine*, in *Le donne Medici* 2008, I, pp. 105-115.
- _____ (2009), *Arte confraternale*, in *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di Marina Gazzini, Firenze University Press, Firenze, pp. 337-367.
- Settings of «Ardo Sì» and Its Related Texts* (1990), edited by George C. Schuetze, 2 voll., A-R Editions, Madison.
- Sexualities, Textualities, Art and Music in Early Modern Italy. Playing with Boundaries* (2014), edited by Melanie L. Marshall, Linda L. Carroll, Katherine Ann McIver, Ashgate, Farnham.
- Sigismondo d'India* (1993), *Atti del Convegno di Studi su Sigismondo d'India tra Rinascimento e Barocco, Erice, 3 – 4 agosto 1990*, a cura di Maria Antonella Balsano e Giuseppe Collisani, Flaccovio, Palermo.
- SMITH, Douglas Alton (1979), *On the Origin of the Chitarrone*, «Journal of the American Musicological Society», 32, 3, pp. 440-462.
- SOLERTI, Angelo (1903), *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino (rist. anast. Forni, Sala Bolognese, 1969).
- _____ (1904-1905), *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Remo Sandron, Milano (rist. anast. Forni, Sala Bolognese, 1976).
- _____ (1905), *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari*, Roberto Bemporad, Firenze (rist. anast. Forni, Bologna, 1969).
- Soror mea, Sponsa mea. Arte e musica nei conventi femminili in Italia tra Cinque e Seicento* (2009), a cura di Chiara Sirk e Candace Smith, Il Poligrafo, Padova (con 1 cd musicale).
- SPECK, Christian (2003), *Das italienische Oratorium 1625-1665. Musik und Dichtung*, Brepols, Turnhout.
- SPINELLI, Riccardo (2008), *Simbologia dinastica e legittimazione del potere: Maria Maddalena d' Austria e gli affreschi del Poggio Imperiale*, in *Le donne Medici* 2008, II, pp. 1-35.
- STEINHEUR, Joachim, «Fare la ninnananna»: *Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der italienischen Kunstmusik des 17. Jahrhunderts* (1997), «Recercare», 9, pp. 49-96.

- Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri* (2011), a cura di Josè Sasportes, EDT.
- STRAINCHAMPS, Edmond (1976), *New Light on the Accademia degli Elevati of Florence*, «The Musical Quarterly», 62, 4, pp. 507-535.
- _____ (1978), *Marco da Gagliano and the «Compagnia dell'Arcangelo Raffaello» in Florence: An Unknown Episode in the Composer's Life*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, edited by Sergio Bertelli and Gloria Ramakus, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze, II, pp. 473-487.
- _____ (1984), *Marco da Gagliano, «Filli, mentre ti bacio», and the End of the Madrigal in Florence*, in *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, edited by Edmond Strainchamps and Maria Rika Maniates in collaboration with Christopher Hatch, W. W. Norton, New York, pp. 311-325.
- _____ (1991), *Music in a Florentine Confraternity: the Memorial Madrigals for Jacopo Corsi in the Company of the Archangel Raphael*, in *Crossing the Boundaries 1991*, pp. 161-178.
- _____ (2000a), *Marco da Gagliano in 1608: Choices, Decisions and Consequences*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 6, 1, disponibile online all'indirizzo <<http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/strainchamps.html>> (ultimo accesso 6 febbraio 2017).
- _____ (2000b), *The Unknown Letters of Marco da Gagliano*, in PARISI, Susan –HARRISS II Ernest –BOWER, Calvin Martin (2000), *Music in the Theatre, Church and Villa: Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, Harmonie Park Press, Warren, pp. 89-111.
- _____ (2001), *Gagliano, Giovanni Battista da*, in in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10481>> (ultimo accesso 6 febbraio 2017).
- _____ (2007a), *The Music Catalogue of the San Lorenzo Capitolo*, «Civiltà musicale» 2007, pp. 6-10.
- _____ (2007b), *Music in the Archivio Parrocchiale di San Lorenzo*, «Civiltà musicale» 2007, pp. 11-20.
- _____ (2007c), *Catalogo Provvisorio della Musica (manoscritti e stampati) dell'Archivio Capitolare di San Lorenzo*, «Civiltà musicale» 2007, pp. 21-94.
- STROCCHI, Maria Letizia (1978), *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, «Paradigma», 2, pp. 419-438.
- STRONG, Roy (1984), *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*, The Boydell Press, Woodbridge; ed. it. *Arte e potere: le feste del Rinascimento 1450-1650* (1987), Il Saggiatore, Milano.
- Studi in onore di Arnaldo D'Addario* (1995), a cura di Luigi Borgia, Francesco de Luca, Paolo Viti, Raffaella Maria Zaccaria, 4 voll., Conte, Lecce.
- TADDEI, Iliaria (2001), *Fanciulli e giovani: crescere a Firenze nel Rinascimento*, Olschki, Firenze.
- TAJETTI, Oscar – COLZANI, Alberto (1983), *Aspetti della vocalità secentesca*, AMIS, Como.
- TAMBURINI, Elena (2012), *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Firenze.
- Tasso, la musica, i musicisti* (1988), a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Olschki, Firenze.

- TAVIANI, Ferdinando (1969), *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma.
- _____ (1990), *Né profano né sacro: prospettive teatrali*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, Premessa di Sofia Boesch Gajano e Lucetta Scaraffia, Costa & Nolan, Genova, pp. 200-233.
- Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali* (2001), a cura di Elvira Garbero Zorzi, Mario Sperenzi, Olschki, Firenze.
- TERNI, Clemente (1969), *Girolamo Frescobaldi a Firenze (1628-1633)*, «Paragone», 20, 234, pp. 3-20.
- TESTAVERDE, Anna Maria (1988), *Creatività e tradizione in una «sartoria teatrale»: l'abito scenico per le feste fiorentine del 1589*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a cura di Dora Liscia Bemporad, Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento, Università degli Studi di Firenze, Edifir, Firenze.
- TERRENI, Maria Francesca Romana (2001), *Il sesto libro de' madrigali a cinque voci di Marco da Gagliano*, tesi di laurea, 2 voll., Università degli Studi di Firenze, rel. prof. Franco Piperno, a.a. 1999-2000.
- The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (2005), edited by Tim Carter and John Butt, Cambridge University Press, Cambridge.
- The Court Artist in Seventeenth-Century Italy* (2014), edited by Elena Fumagalli and Raffaella Morselli, Viella, Roma.
- The Music Room in Early Modern France and Italy* (2012), edited by Deborah Howard and Laura Moretti, British Academy – Oxford University Press, London – Oxford.
- The World of Baroque Music* (2006), edited by George Stauffer, Indiana University Press, Bloomington.
- THORNTON, Peter (1992), *Interni del Rinascimento Italiano*, Leonardo, Milano.
- TIDOLI, Cesare (1990), *Stampa e corte nella Firenze del tardo Cinquecento: Giorgio Marescotti*, «Nuova Rivista Storica», 74, pp. 605-644.
- TOFANI, Silvia (2003), *Composizione e cerimoniale della corte medicea*, in *Vivere a Pitti 2003*, pp. 109-134.
- TORMEN, Gianluca (2013), *Ritratti dei Medici dal Catajo. Per la storia dei rapporti tra i Granduchi di Toscana e gli Obizzzi*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», pp. 115-136.
- TREADWELL, Nina (2004), *She Descended on a Cloud «From the Highest Spheres»: Florentine Monody «alla Romanina»*, «Cambridge Opera Journal», 16, 1, pp. 1-22.
- _____ (2008), *Music and Wonder at the Medici Court: the 1589 Interludes for «La Pellegrina»*, Indiana University Press, Bloomington.
- TRINCHIERI CAMIZ, Franca (1996), *La «bella cantatrice»: i ritratti di Leonora Barone e Barbara Strozzi a confronto*, in *Musica, scienza e idee nella serenissima durante il Seicento*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Fondazione Levi, Venezia, pp. 285-294.
- TROVATO, Paolo (2009), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, UnifePress, Ferrara.
- UGOLINI DEL CHIARO, Maria (1731), *Vita della serva di Dio donna Leonora Ramirez Montalvo fondatrice dell'umili ancille della Santissima Trinità del nobile conservatorio detto La quiete e*

dell'ancille della ss. Vergine dell'Incarnazione all'altezza reale del serenissimo Gio. Gastone granduca di Toscana loro signore, Michele Nestenus e Francesco Moucke, Firenze.

Una Dimora Storica. Four Seasons Hotel Firenze (2011), a cura di Marco Ferri, Four Seasons Hotel Firenze, Firenze.

VALENTINI, Anna – MELLONI, Stefano (1992), *Il Guercino e la Camera della musica di casa Pannini a Cento*, «Studi Musicali», 21, 1, pp. 35-60.

VANNUCCI, Marcello (1995), *Splendidi palazzetti di Firenze*, Le Lettere, Firenze.

_____ (2006), *Le grandi famiglie di Firenze: da mercanti, artigiani, umili popolani, da feudatari che hanno lasciato i loro castelli, nascono, nella miracolosa Firenze, le famiglie che entreranno nella storia*, araldica di Antonio Fredianelli, appendice di Francesco Contini e Silvia Sebastiani, New Compton, Roma.

VARESE, Ranieri (2004), *Fonti letterarie e iconografia della villa*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura 2004*, pp. 307-318.

VASSALLI, Antonio (1993), *Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose*, in *La scelta della misura 1993*, pp. 353-369.

_____ (1994), *Poeti, madrigali e musicisti. Uno scenario d'inizio Seicento*, in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento, destino di una forma e problemi di analisi, Atti del IV Convegno Internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Lenno – Como, 28 – 30 giugno 1991*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Como, pp. 7-15.

VENTRONE, Paola (1988), *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, pp. 195-225.

_____ (1993), *Il teatro dei gruppi nella Firenze dei primi Medici*, «Teatro e storia», 8, 14, pp. 91-125.

_____ (2003), *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI, Atti del Seminario di Studi, Bologna, 15 – 17 settembre 2001*, a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno, Olschki, Firenze, pp. 255-280.

_____ (2008), *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, 2 voll., ISU-Cattolica, Milano.

_____ (2009), *I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di Marina Gazzini, Firenze University Press, Firenze, pp. 293-316.

_____ (2011), *Lo spettacolo religioso nel Quattrocento: il modello fiorentino*, in «Teatro religioso e comunità alpine», Susa, 14 – 16 ottobre 2010, Centro Culturale Diocesano di Susa, Susa, pp. 101-134.

VESCOVO, Piermario (2004), *Villa e giardino come scena teatrale*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura 2004*, pp. 291-306.

VÍGH, Éva (2013), *Visione fisiognomica ne «L'Arte de' cenni» di Giovanni Bonifacio*, «Lettere italiane», 65, 4, pp. 563-579.

_____ (2014), *«Il costume che appare nella faccia». Fisiognomica e letteratura italiana*, Aracne, Roma.

Villa La Quiete: il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve (1997), a cura di Cristina De Benedictis, Le Lettere, Firenze.

- Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia* (2003), a cura di Sergio Bertelli e Renato Pasta, Olschki, Firenze.
- WEAVER, Elissa B. (2002), *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WEAVER, Robert Lamar – WRIGHT WEAVER, Norma (1978), *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750 Operas, Prologues, Finales, Intermezzi and Plays with Incidental Music*, Information Coordinators, Detroit.
- WEINBERG, Bernard (1954), *The Accademia degli Alterati and Literary Taste from 1570 to 1600*, «Italice», 31, 4, 1954, pp. 207-214.
- WHENHAM, John (1982), *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 voll., UMI Research Press, Ann Arbor.
- WILLETS, Pamela (1962), *A Neglected Source of Monody and Madrigal*, «Music & Letters», 43, 4, pp. 329-339.
- WILSON, Blake (2009), *Singing Poetry in Renaissance Florence: the «Cantasi Come» Tradition (1375-1550)*, Olschki, Firenze.
- WOLF, Uwe (1999), «*Prima Arianna, poi Maria*». Rielaborazioni religiose di musica vocale profana degli inizi del XVII secolo, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, LIM, Lucca.
- ZARDIN, Danilo (2012), *Sul libro e la letteratura religiosa nell'Italia del Seicento*, in *Barocco Padano* 7, pp. 9-28.
- ZARRI, Gabriella Bruna (2004), *Temî mistici e pratica spirituale alla fine del secolo XVI tra innovazione e controllo istituzionale (con rime agiografiche inedite di Serafino Razzi)*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», 17, pp. 79-127.
- _____ (2008), *Matronage/maternage. Tipologie di rapporti tra corti femminili e istituzioni religiose*, in *Le donne Medici* 2008, I, pp. 67-74.
- ZIANE, Alexandra (2007), «*Affetti amorosi spirituali*»: Caravaggio e la musica spirituale del suo tempo, in *Caravaggio e il suo ambiente: ricerche e interpretazioni*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Elisabeth Kieven, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 161-180.
- _____ (2012) *Santa o cortigiana? La figura della donna musicista dopo i suonatori di liuto di Caravaggio*, in *La musica al tempo di Caravaggio* 2012, pp. 149-163.
- ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.
- ZUCCO, Rodolfo (2001), *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Name, Genova.
- ZULIANI, Luca (2009), *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna.

SITOGRAFIA

(ultimi accessi 6 febbraio 2017)

Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa, Progetto realizzato con il contributo del Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca PRIN 2006-2008, unità di ricerca di Bergamo, <<http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/>>.

AMAtI, *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, Firenze University Press, Firenze 2012; banca dati *in progress*, diretta da Siro Ferrone e consultabile alla pagina web <<http://amati.fupress.net>>.

CLORI, *Archivio della Cantata Italiana*, <<http://cantataitaliana.it/>>.

Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, <<http://www.treccani.it/biografico/>>.

Fondazione Memofonte. *Studio per l'Elaborazione Informatica delle Fonti Storico-Artistiche*, <<http://www.memofonte.it/>>.

HERLA, *Mantova Capitale Europea dello Spettacolo*, <<http://www.capitalespettacolo.it/>> (database per la schedatura e conservazione su supporto digitale di materiale documentario relativo all'attività spettacolare patrocinata dai Gonzaga dal 1480 al 1630).

RePIM, «*Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*», base dati a cura di Angelo Pompilio, consultabile nell'Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo e alla pagina web <<http://repim.muspe.unibo.it/>>.

The Medici Archive Project, Bía database, <<http://www.medici.org/>>.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, <<http://vocabolario.sns.it/html/index.html>>.

DISCOGRAFIA

(selezione)

BELLI, Domenico (1999), *Il nuovo stile*, Guillemette Laurens, Le Poème Harmonique, CD, Alpha [Alpha 903].

CACCINI, Francesca (2012), *Maria, dolce Maria. Sacred and Secular Songs*, Elena Cecchi Fedi, Cappella di Santa Maria degli Angiolini, CD, Brilliant Classics [94461].

CACCINI, Giulio (2005), *Amor che fai? Madrigali e Arie*, Stephan Van Dyck, Christina Pluhar, CD, Musica ficta [8003].

FRESCOBALDI, Girolamo (2010), *Arie musicali*, Modo Antiquo, Bettina Hoffmann (dir.), 2 CD, Brilliant Classics [93796].

Le Madonne Lagrimanti. Songs, plaints and cantatas from early 17th century Italy (2004), Nancy Long (m. sop.) with Tragicomedia, CD, London Independent Records [LIR007].

PERI, Jacopo (2004), *Il Zazzerino. Music of Jacopo Peri*, Ellen Hargis (sop.), CD, Harmonia Mundi [HMU90 7234].

Strana armonia d'amore. Musica italiana del Seicento (2004), Ensemble l'Albera, CD, la mà de guido [LMG2075].