

FRANCESCA PICCONE

L'AMBIENTE SONORO NELLA FIRENZE
MEDICEA TRA SPAZIO URBANO
E CONTESTO CERIMONIALE.
IL CASO DEI TORNEI ALLA SBARRA (1579, 1589)*

ABSTRACT

I due tornei alla sbarra qui trattati rientrano nelle manifestazioni festive allestite in occasione delle nozze medicee di Francesco I con Bianca Cappello (1579) e di Ferdinando I con Cristina di Lorena (1589). A partire da un eterogeneo *corpus* documentale di fonti, il presente contributo rilegge i due momenti festivi nel tentativo di ricostruire la presenza e il ruolo degli eventi sonori nella consuetudine della fonosfera storica urbana nella Firenze del XVI secolo. Secondo una impostazione motivata dalla relazione fra l'intero progetto sonoro e la comunità di spettatori-ascoltatori – non dunque prediligendo l'aspetto visuale che è senza dubbio quello preminente nell'allestimento di tali occasioni –, è stato possibile indagare nello spazio sonoro due dimensioni espressivo-formali della musica, quella di evento sonoro legato all'apparato effimero – dunque musica senza finalità artistiche – e quella della musica intesa quale atto esecutivo-performativo.

PAROLE CHIAVE Apparato festivo, Firenze, fonosfera storica urbana, madrigale, musica

SUMMARY

The two Sbarra are part of the festive events organised for the two Medici weddings between Francesco I and Bianca Cappello (1579), and Ferdinando I with Cristina di Lorena (1589). Starting from a heterogeneous *corpus* of sources, this essay aims to reanalyse the two festive events in order to identify the presence and role of sound events in the customary urban historical phonosphere in the 16th century Florence. This essay is not focused on the visual aspect, which is still prominent in the set-up of the event, but it aims to highlight the relationship between the whole sound project and the community of listeners. Thanks to this analysis, it has been possible to find out two expressive and formal dimensions of music in the sound space: on the one hand, there is music linked to the set-up of the event, so without any artistic aim; on the other hand, we have music seen as executive-performative act.

KEYWORDS Set-up, Florence, urban historical phonosphere, madrigal, music



Nell'ambito del repertorio festivo rinascimentale e barocco, il torneo alla sbarra è uno degli abbattimenti con finalità autorappresentative più diffusi. A partire dalla seconda metà del XVI secolo perderà il suo carattere di esercizio violento, per essere sempre più orientato a una finzione-drammatizzazione del combattimento, con vocazione altamente celebrativa o con predilezione per gli aspetti agonistico-sportivi: il torneo avrebbe così assunto le vesti di spettacolo cortese.¹

Il caso studio qui proposto ha per oggetto i tornei alla sbarra nelle solennità dedicate alle seconde nozze di Francesco I de' Medici con Bianca Cappello (14 ottobre 1579), e del fratello Ferdinando I con Cristina di Lorena (11 maggio 1589). Con fasto e dovizia di apparati, entrambi sono allestiti a Firenze nel cortile di Palazzo Pitti, per tali occasioni adibito a luogo teatrale.

Un anno dopo la dipartita della consorte Giovanna d'Austria (1578), il matrimonio di Francesco I de' Medici con la nobildonna veneta Bianca Cappello viene diffusamente festeggiato con balli, tornei, giostre del saracino e giochi cavallereschi: alle feste prende parte la nobiltà veneta attraverso una delegazione di settanta cavalieri. Allestito in carri che procedono in sequenza, il torneo alla sbarra dell'ottobre 1579 celebra l'unione della bellezza con la fortezza, di *amor et arma*, anche alludendo all'unione fra i due mari, l'Adriatico veneto e il Tirreno fiorentino; con protagonisti che personificano cavalieri, virtù o figure mitologiche, ogni carro rappresenta una drammatizzazione autonoma, dal contenuto allegorico, morale o dottrinario assai elaborato, talvolta pedante.² Desunta dal filone cortese, capillarmente sviluppata, la trama ruota intorno al cavaliere Uliterio, prigioniero di una maga e del suo mostro a cinque teste: la sua amata damigella di Dalmazia si sarebbe recata dalla granduchessa Bianca Cappello per chiedere aiuto.³

Le nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena (1589) devono iscriversi nell'ordine dei matrimoni politici sui quali i Medici consolidarono le loro sorti. Per l'occasione del maggio 1589, il tema si sviluppa sul trionfo dell'amore coniugale – rappresentato dalla coppia di novelli sposi – sull'amore profano. Oltre al combattimento della sbarra, nel medesimo cortile di Palazzo Pitti,

* Il presente contributo rivede e amplia, anche con corredo delle due appendici, alcune questioni già parzialmente presentate al Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Bolzano, 2018). Nel corso del testo si impiegheranno le consuete sigle RISM per indicare le biblioteche, ovvero I-Fn = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; I-Vnm = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

1. Per una definizione del torneo alla sbarra nei molteplici contesti rinascimentali italiani ed europei, STRONG, *Arte e potere*. Per la progressiva perdita di adesione alle armi nel torneo e sul rapporto guerra-torneo si considerino i contributi di CARDINI, *La civiltà del torneo*, ERSPAMER, *Il torneo nella trattatistica quattro-settecentesca* e POVOLEDO, *Torneo*.
2. A tal proposito, si noti come i carri allegorici per la sbarra nelle nozze di Francesco e Bianca siano definiti «scenic set pieces» in NAGLER, *Theatre Festivals of the Medici*.
3. Il torneo alla sbarra del 1579 è il primo *tournoi à thème* allestito in ambito fiorentino; quest'ultimo risente sicuramente della progettazione delle elaborazioni estensi appena precedenti – *Il Castello di Gorgoferusa* (1561), *Il tempio d'amore* (1565) –, di cui è possibile rintracciarne una continuità di impostazione per il luogo, l'allestimento scenico, il contenuto allegorico.

prima adibito a luogo teatrale, nella stessa giornata viene prevista una grandiosa naumachia di galere cristiane contro quelle turche, con la trasformazione del suolo in fondale marino.⁴

Storicamente la festa rinascimentale si sviluppava secondo un accresciuto visualismo nell'organizzazione degli apparati effimeri, delle macchine, dei luoghi teatrali: la vista catalizzava la complessiva percezione dell'azione, guidando e assorbendo l'esperienza dello spettatore, sovente divenendo mezzo di autorappresentazione. Gli studi capisaldi di storia dello spettacolo di Ludovico Zorzi e la metodologia stessa con la quale sono stati condotti indagano la Firenze medicea nel rapporto dialettico tra 'spazio della città' e 'spazio della scena', ricostruendo l'idea di teatro – di un'epoca e di una cultura – proprio a partire dall'aspetto spettacolistico-visivo.⁵ L'esperienza della festa era dunque ripercorsa attraverso lo spazio civico, identificato quale luogo teatrale negli ambienti del cortile di Palazzo Pitti, dell'anfiteatro di Boboli e del salone dei Cinquecento.

Il presente contributo offre una rilettura dello scenario urbano festivo, mettendo in luce alcune evidenze emerse dall'analisi della fonosfera storica della città di Firenze, nelle due unioni dinastiche (1579, 1589). A guidare tale indagine sarà perciò la percezione acustica – e non visiva – dei tornei, nel tentativo di meglio delineare la totalità del quadro festivo di quest'ultimi. Guardando alle riflessioni più generali sul *soundscape* e alla sua recente applicazione in campo storiografico e musicologico,⁶ la prospettiva qui adottata ha considerato gli eventi sonori nella loro globalità, intendendo restituire un'immagine sonora quanto più esaustiva della città nella prima età moderna.⁷ Tale approccio ha pertanto prediletto la fonosfera storica e il suo impasto di suoni organizzati, non organizzati e di rumori – dunque gli elementi sonori informali e non solo musicali – riconosciuti e ricondotti nella loro dimensione simbolica, se-

4. Per una visione d'insieme sull'allestimento del cortile a luogo teatrale, con logge riservate agli spettatori, archi, colonne e apparati si rinvia a TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole*, cap. VII, pp. 137-148.
5. ZORZI, *Il teatro e la città*; ID., *Il potere e lo spazio*. Per la preminenza dell'aspetto visivo su quello uditivo nel Rinascimento e per le modalità di ascolto in tale arcata temporale di supporto sono stati gli studi di SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, pp. 23-24, e BESSELER, *L'ascolto musicale*.
6. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*; RICCI, *Il secondo senso*; ID., *Antropologia dell'ascolto*; BÖHME, *Atmosfere acustiche*; MAYR, *Il paesaggio sonoro tra musica sperimentale e Time Geography*; GRIFFERO, *Atmosferologia*, cap. 2; DI BONA, SANTARCANGELO, *Il suono*.
7. In questa sede si tiene a sottolineare il rinnovarsi degli studi a carattere anche interdisciplinare su tracce e presenze del paesaggio sonoro urbano nella prima età moderna. Nella coerenza di differenti approcci, strumenti e metodologie applicate in numerosi contesti, la scena urbana e il rapporto fra spazio urbano, spazio sociale ed evento musicale è stato ampiamente discusso nel Convegno internazionale di studi *Rethinking the soundscape. Musical events and the Soundscape of the Italian Cities, XVI-XIX century*, organizzato dall'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 6-8 giugno 2019) in collaborazione con il Deutsches Historisches Institut di Roma, i cui contributi sono attualmente in pubblicazione per i tipi di Routledge. Altro recente consesso è stato il IX Congresso AISU *La città globale. La condizione umana come fenomeno pervasivo* (Bologna, 11-14 settembre 2019).

manica e strutturale all'interno dello spazio urbano. La nuova rilettura proposta segue il concetto proprio dell'antropologia storica di fonosfera e non di *soundscape*, rintracciando non oggetti sonori nello spazio acustico, bensì eventi sonori nello spazio uditivo: contestualizzato nella fonosfera, il suono assume un valore semantizzato, un significato condiviso dalla comunità di spettatori-ascoltatori che partecipa all'esperienza e alla festività dei tornei.⁸

Di quali sonorità poteva essere espressione la fonosfera della città di Firenze in *ancien régime*, durante un torneo-spettacolo? È possibile una nuova modalità di descrizione dello spazio urbano attraverso l'aspetto sonoro? Quale rapporto si instaura fra comunità ed evento sonoro? Trattandosi di fonosfera storica, le fonti da cui desumere e indagare le presenze sonore consistono nelle cronache, nei diari composti per le due occasioni (1579, 1589), contestualmente alle planimetrie coeve del cortile di Palazzo Pitti e alle acqueforti degli apparati e dei carri a opera di Accursio Baldi e Sebastiano Marsili, per il torneo del 1579: testi e iconografie divengono imprescindibili per rintracciare la dimensione sonora storica festiva, mirando a restituire l'evento nel rapporto con lo spazio urbano e con la storia vissuta e condivisa nella fonosfera cittadina. Solo dunque dall'integrazione di fonti molteplici ed eterogenee è possibile riconfigurare un'articolata fonosfera nella quale la comunità era immersa. Se per tali festeggiamenti si ritenessero oggetto di studio i testimoni a stampa di musica monodica e polifonica pervenuti, si osserverebbe uno scarso riscontro della presenza delle musiche; rileggendo invece le due celebrazioni alla luce degli eventi sonori, risulterà considerevole e funzionale la presenza della musica nella globalità dell'evento festivo, ricondotta all'interno dello specifico contesto urbano. Come già sopraddetto, in circostanze come quante analizzate in questa sede, confrontarsi con la totalità degli eventi sonori offre una maggiore opportunità – rispetto alle sole fonti musicali – per la ricostruzione del paesaggio culturale e festivo, non solo sonoro.

Prima di esaminare i singoli casi, per le solennità trattate è necessario chiarire il rapporto tra ambiente sonoro e ambito sociale. Nella lunga arcata di espansione del Granducato fino agli ultimi Medici dei due secoli successivi, i decenni qui in esame designano la corte medicea quale esperienza cortigiana *in fieri*: i tornei oggetto di studio si collocano nella fase di trasformazione delle istituzioni e di costruzione dell'immagine del principato fiorentino che avrebbe teso a osservare pratiche di comportamento, simboli e strategie di potere. Si ricorre ai tornei per esaltare e continuare a nobilitare il casato mediceo, per il quale è indispensabile la costruzione di una tradizione festivo-cavalleresca e di una mitologia familiare: a tal proposito, i due incontri – come i giochi nei giorni precedenti per entrambe le festività – sono allestiti per i gentiluomini e

8. Ricostruire, restituire il suono inteso come oggetto sonoro per l'età moderna è pressoché impossibile. Sicuramente più definito e punteggiato da eventi sonori risulterà invece un esame della fonosfera storica. A tale impostazione concettuale fa riferimento anche la *keynote address* del Convegno internazionale dell'Ateneo romano, citato in nota 4. AVAL-LONE, *Rethinking the soundscape*, pp. 179-180. Fra le riflessioni metodologiche applicate a differenti casi studio di *urban musicology* si rinvia almeno a CARTER, *The sound of silence*, pp. 8-18; ID., *Listening to music*, pp. 25-53.

per le gentildonne più autorevoli di Firenze e per le *élites* invitate nelle rispettive occasioni.

Nell'ottobre 1579, i notabili fiorentini che si recano incontro alla delegazione veneziana nei pressi di porta S. Gallo sono i medesimi presenti sui palchi in piazza S. Croce al gioco dei caroselli, del saracino e della tauromachia, ossia quanti assisteranno all'incoronazione di Bianca e saranno condotti poi a Palazzo Pitti per il torneo alla sbarra, con la nobiltà ospite.⁹

Parimenti, nel 1589 l'eccezionalità del torneo e della spettacolare naumachia è sottolineata dall'obbligo di mostrare «il segno di porcellana»¹⁰ da parte degli invitati, precedentemente loro consegnato: tale aspetto rimarca come i presenti non fossero soltanto invitati, bensì 'ammessi' alla festa.

Da tali considerazioni si evince pertanto la volontà di limitare la fruizione alle solennità, come quest'ultime non fossero decisamente allargate alla popolazione, bensì riservate alla nobiltà fiorentina e straniera più rilevante per le quali l'intero cerimoniale assumeva un significato, in una declinazione 'colta' del potere socialmente e culturalmente condiviso.

La corte si identifica come un sistema produttivo chiuso in se stesso e in tal caso costituisce il ristretto ambiente di fruizione: la privatizzazione dell'immagine pubblica a Firenze aveva avuto inizio già nel primo Cinquecento.¹¹ A questa altezza cronologica e fino al XVIII secolo in Europa non vige una distinzione definita tra sfera pubblica e privata, con l'esercizio delle rispettive prerogative. Il carattere pubblico degli spettacoli si dispiega intorno alla figura del monarca, dell'imperatore o del principe e alla sua persona: la pubblica rappresentanza del dominio, definita da Habermas come «carattere pubblico rappresentativo».¹² All'interno di tali prassi sociali e culturali si collocano lo spazio urbano che ospita le feste – limitato e ristretto –, così come lo spazio sonoro. Gli eventi sonori verranno pertanto percepiti come una espressione ridotta, parziale ed 'elitaria' degli eventi sonori nella fonosfera della città, così come il selezionato pubblico dei tornei, fruitore degli eventi sonori a esso riservati: Palazzo Pitti diviene luogo sonoro all'interno dello spazio civico, in un disegno di legittimazione della storia e della dinastia medicea.

9. «[...] sopra il palco era la Gran Duchessa, con la Clarissima sua cognata, e la illustrissima signora Pellegrina sua figliola, e la Clarissima signora Chiara Quirina, e con il Reverendissimo Monsignor Patriarca d'Aquileia, e molti Ambasciatori di luoghi diversi, e signori, e Clarissime signore molto principali. A dirimpetto a questo erano i Giudici [...] nella parte di Settentrione erano molti Clarissimi Signori Vineziani, [...]» in GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, p. 11.
10. «[...] e a detta festa non si poteva entrar persona alcuna se prima non mostrava il segno di porcellana, che per tale effetto erano stati dispensati» in PAVONI, *Diario descritto*, p. 36.
11. Sulle trasformazioni dei luoghi, anche dal tempo di Cosimo I ed Eleonora di Toledo, si rinvia a ZORZI, *Il teatro e la città*, cap. 2, §§ 38-42 e *passim*. Per un'interessante analisi dell'educazione e dell'istruzione alla corte medicea che si costruisce sull'esemplarità delle corti italiane ed europee si rimanda a PAOLI, *Di madre in figlio*.
12. Habermas definisce tale carattere pubblico rappresentativo non come un ambito sociale, né come una sfera pubblica, ma come un indice distintivo dello *status* del signore. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, cap. I, p. 17; PRICE, *L'opinione pubblica*, cap. I.

Pur nelle peculiari logiche politiche e culturali, per tali unioni dinastiche (1579, 1589) si ravvisa tuttavia una certa continuità nell'organizzazione della cornice festiva, talora nei destinatari delle committenze, altresì una affinità negli impianti scenografici, quanto una similarità nella funzione ricoperta dalla musica. In ciascun torneo, per gli eventi sonori rintracciati si procederà metodologicamente con l'analisi e talvolta con la comparazione degli eventi sonori, concentrando l'attenzione sul rapporto della musica con l'apparato effimero e con i simboli e i protagonisti dei luoghi teatrali.

1. Firenze 1579 e 1589: la fonosfera della festa

Per ottemperare alle suddette finalità celebrative-parenetiche, è notevole il compito assolto dalle descrizioni e i resoconti ufficiali stampati, che mirabilmente elevano l'evento su un piano atemporale e assoluto in cui esibire quei valori cortesi e la potenza del proprio governo.¹³ Come già sottolineato, il contributo di tali fonti risulta fondamentale per un apporto alla ricostruzione di quella data fonosfera storica e delle percezioni acustiche degli spettatori, e soprattutto, del suo significato culturale.

Per le feste del 1579, Raffaello Gualterotti è il cronista ufficiale e fra le tre fonti a stampa pervenute la sua redazione può dirsi la più organizzata e prodiga di dettagli nella descrizione dell'intero apparato;¹⁴ lo scritto di Cosimo Gaci si presenta invece poco particolareggiato e con riferimenti in numero decisamente minore circa la fonosfera storica.¹⁵ In ultimo, il contributo di Gino Ginori – questi fra l'altro interprete della personificazione di Fama sulla scena – riporta il testo di alcuni componimenti recitati o cantati durante il torneo¹⁶ e quasi interamente la narrazione della scena alla quale è partecipe;¹⁷ tale scritto si configura più come una composizione encomiastica per onorare Bianca da parte di un giovane del patriziato fiorentino in ascesa sociale: dalle poche pagine non è possibile risalire alla drammaturgia dell'azione, alle musiche eseguite, né agli eventi sonori.¹⁸

Contrariamente al 1579, per le nozze del 1589 non esiste un resoconto ufficiale delle festività celebrate e dalle descrizioni di Giuseppe Pavoni da Viterbo e di Simone Cavallino risulta difficile seguirne con esattezza intreccio e contenuto.¹⁹

13. STRONG, *Arte e potere*, capp. III - IV.

14. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*.

15. GACI, *Poetica descrizione*.

16. Nel breve testo di Gino Ginori sono riportate le cinque stanze recitate da Apollo – quest'ultimo in tal sede non menzionato –, i versi recitati da Cupido a Bianca e i due madrigali cantati dagli dei sul carro del delfino.

17. GINORI, *Le feste fatte nelle nozze*.

18. Il presente studio ha tenuto conto soprattutto delle prime due descrizioni qui riportate. Le tre fonti sono elencate in SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatica*.

19. PAVONI, *Diario Descritto*; CAVALLINO, *Raccolta di tutte le Solemnissime Feste*. Le fonti sono censite in SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatica*.

Perse dunque le loro connotazioni primarie, accuratamente adornati negli apparati effimeri e nei personaggi, i tornei alla sbarra sono qui sviluppati in una complessa sequenza di carri allegorici. Quest'ultimi funzionano da dispositivi scenici che veicolano l'ingresso e la presentazione dei cavalieri protagonisti dell'abbattimento. Attraversato l'intero cortile, tratteggiando così un percorso intorno al pubblico, il singolo carro giunge al cospetto rispettivamente di Bianca Cappello (1579) o di Cristina di Lorena (1589): i personaggi, posti su di essi, cantano madrigali in omaggio alle spose o alle unioni dinastiche.

Veniamo dunque al ruolo giocato dalla musica. In tali abbattimenti, il contributo offerto dagli eventi sonori è parte integrante dell'elaborata coreografia. Nell'articolato sistema della fonosfera è possibile rintracciare due differenti dimensioni espressivo-formali, cui ricondurre l'intero progetto sonoro dei tornei: eventi sonori come parte integrante dell'apparato festivo e musica come atto esecutivo-performativo. La musica come apparato è mezzo di corredo festivo quanto il corredo scenotecnico delle luci, degli scenari, delle architetture; essa contribuisce all'esperienza complessiva dello spettacolo, ossia alla sua globalità di effetti: la sua percezione non avverrà separatamente dalla sintesi festiva. In tali casi gli eventi sonori si connoteranno pertanto come suoni-simbolo ai quali è attribuito un valore riconosciuto e condiviso dagli spettatori-ascoltatori. Sin dalle definizioni generali di Raymond Murray Schafer,²⁰ tali suoni si contestualizzano in quel dato spazio uditivo – non spazio acustico – come eventi sonori – non solo oggetti sonori – dunque rappresentati nella loro componente umana culturalmente orientata.

Soprattutto dall'accuratissima narrazione di Raffaello Gualterotti (1579), il paesaggio sonoro delle feste risulta essere assolutamente denso di eventi che – pur così presenti – non rivestono un ruolo primario nella esperienza stessa dello spettacolo. Più in generale, come per il resto delle feste rinascimentali e barocche, in tali occasioni la percezione predominante per lo spettatore consisteva in quella visiva, non acustica;²¹ anzi, quest'ultima risultava altresì filtrata da impressioni visive, soprattutto nelle feste di carattere celebrativo e ancor di più se allestite all'aperto, come si può notare nelle descrizioni degli apparati. A inizio resoconto Gualterotti documenta la fastosità del torneo, sostenendo che

20. Raymond Murray Schafer definisce evento sonoro «la più piccola particella autonoma di paesaggio sonoro, definito dalla sua dimensione simbolica, semantica e strutturale [...]» in SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, p. 370. Lo stato ontologico della musica e la differenza fra evento sonoro e oggetto sonoro è discussa in OLIVA, *Dall'oggetto sonoro*. Privilegiando la dimensione evenemenziale del fenomeno musicale, nel contributo si riconosce il carattere processuale dell'attività musicale, quanto in essa un ruolo agli attori, ossia a coloro che agiscono e percepiscono l'evento musicale.
21. Vedi nota 5. L'evento acustico è spesso narrato con aggettivi che richiamano il campo sensoriale della vista, non legati alla percezione dell'udito. Ancor prima delle riflessioni legate alla filosofia e alla psicologia barocca, ciò si verifica in quanto il senso prediletto, soprattutto in contesti celebrativi come questo, è la vista. STEFANI, *Musica e festa nell'Italia barocca*; ID., *Musica Barocca*; i due abbattimenti fiorentini qui discussi seguono impianti comuni ai coevi o successivi contesti cortesi: si rinvia almeno a quanti presentati in FABBRI, cur., *Musica in torneo*; DELLA SETA, *Feste musicali*.

«La festa non fu men bella che ricca, e la bellezza era mirabile, e la ricchezza infinita: e queste cose si videro in tre cose, nell'apparato del teatro, nella mostra de' cavalieri, nella sbarra».²² Dunque, gli aspetti più salienti sono legati alle decorazioni, all'apparato effimero dei carri, alle presentazioni dei cavalieri e al loro scontro – peraltro figurato e ad armi spuntate – intorno alla sbarra: del contributo musicale non viene data menzione. Dal livello minimo di organizzazione sonora dei tamburi, per passare alle campane, fino a elaborazioni più formalizzate e composite di musica vocale e strumentale, l'ascolto da parte dello spettatore non sarà autonomo ma vincolato e vissuto in relazione ai momenti drammaturgici, alla stessa esperienza festiva. Per tale dimensione di musica apparato, i resoconti andranno perciò indagati per rintracciare nelle pieghe della scrittura e non solo, le differenti articolazioni della fonosfera e i relativi valori semantizzati assunti dagli eventi sonori, avvertiti dagli spettatori: l'intera rilettura delle feste è stata così direzionata dalla percezione di tali eventi da parte della comunità presente, privilegiando il punto di vista dell'ascoltatore e non dell'osservatore.

Anzitutto, nei momenti precedenti la presentazione dei mantenitori della sbarra – dunque del primo carro – Gualterotti riporta come il cortile venisse avvolto da un mirabile silenzio, indice dell'attesa e del desiderio di assistere allo spettacolo. Silenzio rotto «da un rumore grandissimo di tamburi, pifferi, altri mille barbari strumenti e di molte artiglierie»²³ di accompagnamento all'apertura graduale dello scenario della marina di Venezia. I suoni sono prodotti contestualmente agli spari delle armi da fuoco, insieme ai quali dettano la scansione temporale della messa in scena del *set* veneziano: gli spettatori pertanto non percepiranno tali eventi sonori come oggetti musicali, bensì quali suoni-simbolo che contribuiscono a segnalare un avvio. La presenza musicale risulta qui essere parte della regia iniziale della festa e legata all'aspetto visivo che tiene in pugno il pubblico: nel dato spazio urbano si tratta di musica apparato, evento sonoro per la festa.

Andando avanti, il livello minimo di organizzazione sonora dei tamburini costituisce puntuale scansione temporale nel procedere in sequenza dei carri allegorici. Ad apertura di ogni nuovo quadro ricorre un corteo con a capo tamburini – spesso tamburini e pifferi, tamburini e trombe – cui seguiranno paggi, staffieri, padrini e in ultimo i cavalieri.²⁴ L'elemento ritmico degli strumenti caratterizza l'ambiente sonoro al punto da cadenzare e uniformare il passo dei torneanti e del corteo che sfila. Al corteo succederà il carro e per l'uscita dalla scena si rispetterà lo stesso ordine di presentazione; per alcuni *set* si specifica come il suono dei tamburini accompagni l'intero seguito, finché l'ultimo partecipante non sia seduto. Disegnando lo spazio teatrale sulla scena, la musica è legata al contesto, funzionale all'incedere del corteo.

22. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, p. 9.

23. *Ibid.*, p. 13.

24. Anche nei casi in cui il carro si presenta davanti a Bianca e solo in quella circostanza si rendono noti i protagonisti della sequenza, l'ordine viene mantenuto.

«[...] Con bella, e vaga, e forte attitudine al suono del tamburo, quasi soldati in ordinanza caminanti, i passi movendo; [...] e fatto come prima andare innanzi i tamburini, poi i paggi, quindi il Maestro di campo con i suoi gentiluomini, e in ultimo i padrini [...]».²⁵ All'avvio del torneo i tre mantenitori della sbarra, il granduca Francesco I, don Pietro de' Medici e Mario Sforza attraversano il campo seguendo un preciso cerimoniale, rituale sonoro di apertura e chiusura degli allestimenti che si riscontra puntualmente nelle descrizioni di Gualterotti²⁶ e Gaci²⁷ – anche per le sequenze del carro di Venere e gli amorini, della caccia, del delfino, di Adria e del conte veneziano – e per quanto frammentaria e disordinata, nella narrazione dal diario di Cavallino, per il corteo precedente il carro dei mantenitori. Come la discesa dei cavalieri dai singoli carri sia anticipata da coppie di tamburini e dal corteo tutto, è ben riproposto per il carro di Venere, nel quale, dopo la consegna del pomo d'oro a Bianca Cappello, «allora dal carro uscirono due tamburini vestiti di teletta d'argento [...] poi quattro paggi dopo a questi vennero a coppia a coppia quegli, che le torce portavano, con la medesima divisa, e dietro a loro quattro paggi a due a due [...] scesero i due padrini vestiti di abiti bianchi».²⁸

«Non prima si furono posti a sedere i mantenitori, che gli strumenti, quasi non sonare, ma rimirare volessero, tutti si tacquero, e tornò il primo silenzio: ma silenzio, che aveva in sé una tacita eloquenza, che commendava tutte le vedute cose e somiglianti più di poter vedere non si credeva».²⁹ Parimenti, il concludersi di ogni sequenza trova ulteriore conferma nel momento successivo al rientro dei personaggi e dei torneanti, nel corso del quale tutto tace, in un silenzio sintomatico di consapevolezza acustica da parte dello spettatore, nella scansione temporale e nell'articolazione della fonosfera.

Per concludere, i richiami dei tamburini e il silenzio appartengono al codice acustico delle due solennità, come si approfondirà di seguito. Reiterandosi più volte nella sfilata dei carri, tale sequenza catalizza l'attenzione degli astanti ogni qualvolta si ripresenti, caratterizzandosi quale emblema sonoro della festa: sono allora gli eventi sonori a semantizzare lo spazio fisico e acustico e a conferire a quest'ultimi una nuova dimensione sonora urbana, prospettata e ricondotta nell'ideologia del principato mediceo.

Nei singoli carri la musica apparato contribuisce a una più efficace definizione dei personaggi. Ciò si verifica per il carro del delfino, sul quale «molti dei marini di argentate scaglie coperti venivano scherzando e sonando chiocciole, e conche marine con fioco romore»³⁰ come anche nel corteo che precede quello di Venere, aperto da due Tritoni che «suonano grandissime chiocciole

25. *Ibid.*, p. 15.

26. Ulteriori esempi della sequenza possono riscontrarsi in *ibid.*, pp. 26, 31, 36, 38, 39, 42, 46, 58.

27. «Di qui incominciarono i sonatori de' detti stromenti, e i paggi portanti i lucidi elmi, e gli scudi e le lunghe picche, [...]. Venivano dopo questi tre padrini [...]» in GACI, *Poetica descrizione*, p. 6.

28. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, p. 30.

29. *Ibid.*, p. 16.

30. *Ibid.*, p. 37.

marine»³¹ mentre i sei successivi non suonano ma sfilano portando fiaccole, o per il carro di Adria, per il quale i Tritoni vengono ancora definiti «sonatori di marine conche».³² In tali casi, il gesto sonoro si risolve nella finzione scenica, si formalizza nello spettacolo; gli strumenti camuffati non vengono recepiti come strumenti in sé, né tantomeno è riconosciuta come tale la loro *performance*: chiocciole e conchiglie suonanti sono parte dell'apparato dei rispettivi carri.³³

«[...] Venne un carro in forma d'una nave ricchissima con quattro trombetti bianchi, musica, e vi erano cavalieri venturieri [...]».³⁴ Similmente, nell'abbattimento del 1589, il quarto carro incede accompagnato da musica apparato.

Per la prima festività (1579), sui carri o negli scenari installati lungo il cortile, sono presenti esecuzioni strumentali o vocali: nei casi riportati, l'ascolto non è autonomo dal contesto festivo, di tali musiche non viene rilevato il contributo o la consistenza né da parte degli estensori delle cronache né dal pubblico stesso, come invece lo sarà per le musiche riconoscibili e definite atto performativo, di cui si dirà più avanti. Ciò si verifica quando la damigella di Dalmazia insieme al suo corteo si avvicina all'Elicona per chiedere aiuto ad Apollo, e al suo giungere davanti al monte «si sentirono molte voci creare una soavissima armonia, ma il significato non s'intendeva»;³⁵ parimenti, anche quando la damigella si porta al cospetto di Bianca e viene letta la storia dell'amato Uliterio prigioniero della maga, si sottolinea come le musiche proseguano indistintamente dal monte Elicona, eseguite da molte voci e strumenti, facendo menzione anche del compositore, Alessandro Striggio.³⁶ Nonostante nel caso appena citato si trovi riscontro dell'autorialità delle musiche, la connotazione di quest'ultime non può dirsi esecutivo-performativa, ma di apparato all'azione, accompagnando l'incedere della damigella sulla scena e costituendo lo sfondo sonoro – impercettibile e a distanza – alla lettura. Le due donzelle che sul carro di Madreperla rappresentano Europa e Africa invece, sfilano mentre una soavemente suona il liuto e l'altra vi canta sopra, e i due cavalieri sul carro ascoltano, stando attenti.³⁷ Nel variegato apparato acustico tale quadretto rappresenta un'azione performativa a sé, in un contesto esecutivo e con la presenza dichiarata di attenti ascoltatori; al contrario, ricondotta alla totalità della cornice festiva, per quanto si tratti di una esecuzione, la presenza della musica è di apparato e di corredo al carro: la ricezione è sempre filtrata e orientata dall'aspetto visivo, nella cornice del carro che si muove in direzione di Bianca. Di seguito si dirà come alle stesse donzelle spetterà altro ruolo riconosciuto di esecutrici.

31. *Ibid.*, p. 40.

32. GACI, *Poetica descriptione*, p. 34.

33. Nella tradizione cortese di giostre, tornei e feste d'armi, diffusa e molteplice è sicuramente la presenza di strumenti camuffati da corredi festivi o da armi. Cfr. BESUTTI, *Giostre, tornei, fuochi*.

34. CAVALLINO, *Raccolta di tutte le Solennissime Feste*, p. 42.

35. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, p. 17.

36. *Ibid.*, p. 20.

37. *Ibid.*, pp. 32-33.

Con lo scenario che ospita l'Etna e i Ciclopi forgiatori d'armi, è nuovamente l'attività sonora a marcare l'ambientazione festiva, in entrambi i tornei, con particolare interesse per quello del 1579. In quest'ultimo infatti, l'arrivo dei Giganti con conseguente mutamento di scena è richiamato proprio da un segnale sonoro. Lo scenario viene fuori ergendosi ai soli colpi dello scettro di Venere, battuti da parte di una delle Grazie: i Ciclopi vengono così colti nel continuo e reiterato percuotere delle incudini infuocate sul ferro. I rumori, i fuochi e i fumi si fondono insieme nella definizione ancora una volta globale del *set*, ora una fucina. L'attenzione uditiva è focalizzata su quell'apparato acustico, notevolmente denso e affastellato dai rumori degli artigiani. Anche in tale sequenza, si evidenzia una consapevolezza da parte degli spettatori-ascoltatori, nella percezione della fonosfera, in quanto soltanto «mancato il romore cantaro i Ciclopi con tuono grave e bizzarro».³⁸ Il canto del madrigale *Ite guerrier* – musica dunque intesa quale atto esecutivo-performativo, riconosciuta come tale dall'esecutore, dallo spettatore, quanto dall'estensore – ha inizio una volta cessato il rumoroso lavoro.

Pur nella lacunosità delle fonti, nell'abbattimento del 1589 si può ugualmente rintracciare la presenza della sfilata di un carro a forma di montagna definito non a caso Mongibello, ospitante demoni e musicisti.³⁹

Come accennato sopra, in un sistema della fonosfera così articolato, il silenzio concorre alla scansione nel tempo e nello spazio dell'*iter* mitologico-allegorico presentato: anch'esso è presente e funzionale nelle stesse modalità in cui si formalizzano gli eventi sonori sopra riportati, da quelli informali a quelli più organizzati.⁴⁰ Emergendo, il silenzio può segnalare che fino a quel momento l'azione è stata accompagnata dalla musica, l'inizio e la fine della musica itinerante, il passaggio da rumori a un'esecuzione musicale o l'attenzione del pubblico – quindi l'attesa – sulla grandiosità della scena che sta per aprirsi.⁴¹

Altri due sono i momenti nei quali si percepiscono cambiamenti nell'ecologia dell'ambiente sonoro festivo. Per la prima occasione (1579) si tratta dell'avvio della sfida cavalleresca vera e propria del torneo, per quanto preordinata e simulata. Seppure in maniera iperbolica, Gaci documenta come l'inizio dell'incontro risulti simultaneamente scandito da così numerosi suoni di tamburi e trombe «che se Giove all'ora gli spaventatori de' Giganti avesse mandati, non si sariano uditi».⁴² Si noti come la musica assuma allora un va-

38. *Ibid.*, p. 42.

39. CAVALLINO, *Raccolta di tutte le Solennissime Feste*, p. 42; PAVONI, *Diario Descritto*, p. 37.

40. Il silenzio segnala un mutamento nel mondo esterno, agendo in modo più immediato e pervasivo dell'impressione visiva. Quanto il rumore, il silenzio rientra nelle modalità da cui il soggetto percipiente si sente affetto, si immerge nell'atmosfera e dunque nella fonosfera. Per le modalità di comunicazione dell'atmosfera, GRIFFERO, *Atmosferologia*, pp. 115-119.

41. «[...] era il luminoso, e pomposo teatro ripieno di un gran silenzio» in GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, p. 12; «Tutte queste cose in un medesimo tempo ritornavano il silentio di già partito, e rinnovavano la meraviglia; ma per breve spatio, perche giunto questo bellissimo carro al palco de sua Altezza fuggi il silentio [...]» in *ibid.*, p. 25; si veda anche nota 29.

42. GACI, *Poetica descrizione*, p. 34.

lore incipitario, segnale nello sfondo sonoro, disegnando e semantizzando lo spazio scenico-teatrale, non solo sonoro.

Per la seconda solennità (1589) invece, dai due diaristi si attesta come concluso il torneo alla sbarra, tutti i convitati – ora a cena nelle sale interne del palazzo – abbiano recepito quei suoni di «trombe, tamburri, pive, gnacchere e altri instrumenti di guerra maritima»,⁴³ «strepito grandissimo che pareva ch'el Ciel ruinasse di trombe, di tamburi, e d'arme»,⁴⁴ quale segnale d'inizio della successiva naumachia. A tal segnale-sonoro infatti, i commensali si recavano all'esterno per accomodarsi nei palchi stabiliti, con il cortile ora riempito d'acqua.

Per entrambe le occasioni, ai suoni è dunque ascritto un valore riconosciuto di avvio, di inizio dell'azione, segnale in questi contesti spesso interscambiabile o complementare ai colpi dell'artiglieria o i fuochi dei cannoni.⁴⁵



Figura 1. Carro del delfino in GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, s.p. (Fonte: https://books.google.it/books?id=QSM8AAAACAkJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.)

2. Firenze 1579 e 1589: le musiche

L'altra dimensione espressivo-formale in cui si presenta la musica nei tornei è quella performativa, così pensata nella sintesi festiva e recepita come tale dallo stesso spettatore: slegata dall'apparato e dalla precedente dimensione, la musica sarà esecuzione musicale autonoma di poesia per musica, non più corredo dell'effimero e diversamente dai casi sopradetti, perde la sua valenza sim-

43. PAVONI, *Diario Descritto*, pp. 40-41.

44. CAVALLINO, *Raccolta di tutte le Solennissime Feste*, pp. 44-45.

45. *Ibid.*, p. 37.

bolica. Per tali contesti propriamente esecutivi per gli oggetti musicali, si verifica ricorrentemente la seguente sequenza: avanzamento dal fondo del carro, suo passaggio sulla scena intorno al pubblico e presentazione al cospetto della granduchessa dei personaggi condotti. È in questo momento che il ruolo giocato dalla musica si formalizza quale atto esecutivo. I personaggi mitologici o i cavalieri intervenuti per la sfida, si presentano a Bianca Cappello o a Cristina di Lorena, eseguendo un madrigale o cantando ottave.⁴⁶ A differenza della musica apparato, tale dimensione prevede la sospensione di altri eventi sonori – e qui il silenzio prima dell'esecuzione – un *focus* del pubblico su quell'esatto momento, ma soprattutto un referente-interlocutore immediato – in questi casi sempre le spose – per omaggiarne con quei brani la bellezza, il casato di Toscana o la loro terra d'origine.

Per il torneo del 1589 lo stato lacunoso delle fonti non consente di reperire i testi cantati o le musiche eseguite.⁴⁷ I resoconti riportano come lo spettacolo abbia inizio con la presentazione di un negromante. Questi con una bacchetta in mano «facendo una musica in forma di prologo»⁴⁸ invita i cavalieri a combattere; ancora una volta da solista il protagonista è Giulio Caccini.⁴⁹ Oltre che richiamare l'attenzione e dare avvio al torneo, il suo canto allontana le influenze negative dagli astanti, soprattutto dagli sposi. Nell'incedere del secondo carro, si distingue bene la presenza in successione di una musica dalla connotazione performativa e di una di apparato: il carro dopo essersi fermato a cantare dinanzi al palco di Cristina, «sì come fecero anco tutte le altre invenzioni»⁵⁰ avanza accompagnato da due paggi e da una musica composta da diversi strumenti, mentre si avvertono anche rumori d'artiglieria. Essendo le descrizioni confuse, spesso poco chiare nell'interpretazione allegorica dei personaggi, è molto importante che l'estensore sottolinei l'intervento cantato e che l'azione scenica festiva sia interrotta a favore di un atto esecutivo della musica. La conferma della stessa prassi performativa di ossequiare la sovrana avviene nel carro trainato dagli asini mascherati da leoni, sul quale dinanzi al palco della granduchessa «ivi all'usanza cantò una ninfa»,⁵¹ e nel successivo carro di Primavera, con ninfe che offrono canestri a Cristina, mentre cantano una melodia soave.⁵² Con l'allestimento di una grandissima montagna al cui interno si celano i cavalieri, nel corteo si rintraccia un preciso richiamo alla scena dei Ciclopi fabbri, come nel precedente abbattimento fiorentino. Nell'Inferno, qui appellato Mongibello, erano presenti musicisti, ma non si è

46. Per i testi presentati di seguito si consideri l'appendice che segue questo scritto.

47. Dalle cronache consultate non compaiono indizi che riconducono a un'autorialità dei brani, né sono citati poeti e compositori. Come per la gran parte dei testi nel precedente torneo, in TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole*, cap. VII, pp. 137-148, si riporta che le musiche furono di Alessandro Striggio e di Piero Strozzi, mentre i testi poetici di Palla Rucellai e Giovambattista Strozzi.

48. CAVALLINO, *Raccolta di tutte le Solennissime Feste*, pp. 41-42.

49. Come si dirà tra poco, Caccini nella sbarra del 1579 ha preso parte in qualità di solista al carro della Notte. KIRKENDALE, *The court musicians*, pp. 122-124.

50. PAVONI, *Diario Descritto*, p. 41.

51. CAVALLINO, *Raccolta di tutte le Solennissime Feste*, p. 43.

52. *Ibid.*

in grado di ricostruire se quegli eventi sonori possano considerarsi esecuzione o se si tratti di musica a corredo della macchina, volta a connotare il luogo profondo, cupo e orribile dell'oltretomba.⁵³

All'occasione del 1579 sono invece ascritte diverse produzioni madrigalistiche per le quali è possibile meglio definire l'autorialità del testo e delle musiche, potendo così tracciare un profilo più dettagliato delle esecuzioni musicali. Il fulcro principale di queste collaborazioni artistiche gravita attorno all'area fiorentina e alla Camerata Fiorentina che proprio in quegli anni andava costituendosi. Si tratta, per le musiche di Alessandro Striggio – già compositore per le prime nozze di Francesco I con Giovanna d'Austria – e di Piero Strozzi, per i testi invece, di Palla Rucellai, Giovambattista Strozzi, lo stesso Gualterotti e Girolamo Bargagli. Considerata la solennità dell'occasione, non a torto Leo Schrade si interroga sulla presenza in più contributi di Piero Strozzi e sull'assenza di Vincenzo Galilei;⁵⁴ altra figura notevole a emergere è Giovanni de' Bardi nelle vesti di padrino del carro del delfino, probabilmente per lo stretto legame tra il suo casato e Bianca. Fanno eccezione gli elementi veneziani della collaborazione, ossia la partecipazione del poeta Maffio Venier e di Claudio Merulo, questi fra l'altro, unico musicista nella delegazione dei settanta notabili inviati da Venezia.

Dedicando cinque ottave agli sposi Francesco e Bianca, il primo contesto performativo è quello di Apollo, divinità che compare con la lira e il plectro in mano, su un adornato carro a forma di tripode guidato da leoni. Nel resoconto di Gualterotti si attesta che Febo recita e non canta ottave.⁵⁵ Come è noto, a questa altezza cronologica il verbo recitare poteva essere usato indistintamente, soprattutto in presenza di contesti teatrali. Trattandosi di ottave toscane, recitare potrebbe aver significato improvvisare ottave o, più riferito alla prassi del canto a solo, a un cantare accompagnato dalla voce solista. Confrontando tale sezione con l'intervento di Apollo nell'apparato delle nozze fiorentine del 1539, emerge la netta somiglianza nel contesto, nel contenuto, nelle formule di dedica agli sposi; in quest'ultimo caso, per il dio e le Muse è esplicitato il cantare ottave.⁵⁶

Giunto davanti al palco che ospita la sposa Bianca, fra gli allestimenti per il 1579 il carro della Notte è il primo nel quale si rintraccia un'esecuzione madrigalistica. I madrigali *Fuor de' l'umido nido* (Figura 4) e *Questi saggi guerrier* sono cantati dalla voce solista di Giulio Caccini, interprete della Notte.⁵⁷ Destatasi dal sonno, quest'ultima inizierà accompagnandosi con una viola alla

53. PAVONI, *Diario Descritto*, p. 37; CAVALLINO, *Raccolta di tutte le Solennissime Feste*, p. 42.

54. SCHRAGE, *Les Fêtes du Mariage*.

55. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, p. 21. GINORI, *Le feste fatte nelle nozze*, pp. 212-213. Come già anticipato in nota 16, Ginori riporta il solo testo poetico, ma isolato dalla cornice festiva e senza citare il dio Apollo.

56. GUAZZO, *Historie di M. Marco Guazzo*, cc. 255-257; FABBRI et al., cur., *Il luogo teatrale a Firenze*, p. 133, in cui nella stessa scena Apollo è descritto mentre canta una canzone agli sposi.

57. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, pp. 25-26. Gaci descrive questo quadro senza riportare i testi, né i nomi del compositore, del poeta o del tenore.

quale ne fanno seguito altre numerose, rinchiusi all'interno del carro e non visibili sulla scena. In tal sede la musica non è di apparato a macchine o personaggi, ma interrompe l'intera azione a favore della prestazione musicale. Entrambi i madrigali sono composti da Piero Strozzi su testo del poeta Palla Rucellai. Nella moderna scrittura per voce e basso continuo, *Fuor de' l'umido nido* è stato interpretato come prima testimonianza dello stile monodico nella cornice della Camerata Fiorentina, nella fase di passaggio dalla polifonia alla monodia: ben sillabato e declamato, il canto è eseguito dalla sola voce di Caccini. In realtà la composizione può ancora considerarsi come esempio di musica polifonica eseguita monodicamente, nella prassi usuale del canto a solo con la sostituzione delle altre voci dall'esecuzione strumentale.⁵⁸ Segue il carro di Venere con gli amorini per la consegna del pomo d'oro, una volta nelle mani di Bianca poi trasformato in corona. Prima gli amorini, poi la Cipride, canteranno madrigali di Piero Strozzi su testo di Giovambattista Strozzi per acclarare la superiorità della bellezza di Bianca, eleggendola regina del toscano lido.⁵⁹

Ulteriore momento performativo è quello delle tre divinità marine sul carro del delfino (1579) che accompagnano i due cavalieri, giunti per difendere la bellezza delle donne del mar Adriatico e del mar Tirreno, quindi di Venezia e di Firenze. La musica «bella e soave per le parole e per un soprano meraviglioso che la cantava»,⁶⁰ è eseguita da uno degli dei marini. È ancora una volta Venere ad accompagnare i cavalieri, ora veneziani, sul carro trainato da colombe bianche. In tale occasione a cantare il madrigale di presentazione dei cavalieri *La dea d'amor della sua dolce suora* è Venere con l'insieme dell'amorosa famiglia da cui è circondata nel *set*, dunque Tritoni, Grazie, Ninfe e amorini: si tratta in questo caso di un'esecuzione polifonica, di cui resta la voce del Tenore (Figura 2).⁶¹

Del madrigale *Ite guerrier felici* (Figura 3) sappiamo che i Ciclopi dovettero cantarlo «in tono bizzarro»,⁶² ossia in modi particolarmente mossi ed esortativi per muovere i cavalieri alla sfida:⁶³ il presente è un caso esemplare nel quale si manifestano entrambe le connotazioni della musica nella festa. Còliti prima sulla scena nel compiere ripetutamente il sonoro gesto da

58. I-Fn, ms. Magliabechiano 66, cl. XIX, p. 64. Il manoscritto consiste in un'antologia lirica che raccoglie diversi brani di Caccini, alcuni dei quali si ritroveranno anche nelle *Nuove Musiche*. GHISI, *Alle fonti della monodia*, pp. 30-31 e 76 e ID., *Feste musicali della Firenze medicea*. Non a torto, sia Nino Pirrotta, sia Leo Schrade considerano il madrigale scritto originariamente in polifonia. PIRROTTA, *Li due Orfei*; SCHRADER, *Les Fêtes du Mariage*.

59. A differenza di quanto riportato in Gualterotti, Solerti attribuisce la paternità dei testi cantati da Venere a Lionardo Leoncini, poeta e medico bolognese, e a Giovambattista Strozzi la paternità del madrigale cantato dagli amorini. Al contrario, il primo madrigale della scena attribuibile agli amorini e/o anche a Venere, e il secondo cantato da Venere sono riportati nella cronaca come testi poetici di Giovambattista Strozzi. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, pp. 28-29 e SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica*, p. 10.

60. GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze*, p. 38.

61. I-Vnm, RISM, A/1 S 6974. STRIGGIO, *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci*, n. 14, c. E4v.

62. Vedi nota 29.

63. GINGUENÉ, *Storia della letteratura italiana*, pp. 306-307.

fabbricatori d'armi, contribuendo alla caratterizzazione così rumorosa del quadro, i Ciclopi lasciano poi le incudini per esortare col canto in polifonia. Il testo poetico è scritto dal veneziano Maffio Venier, musicato ancora una volta da Alessandro Striggio e di cui si possiede la voce del Tenore.⁶⁴

Altro quadro nel quale i personaggi sono legati a una connotazione di musica apparato e poi performativa è quello già citato di Europa e Africa, sul carro di Madreperla. Interrotte le musiche precedenti e giunte davanti Bianca, le donzelle su di esso cantano due stanze composte dallo stesso Gualterotti, con la finalità di presentare i cavalieri giunti per scontrarsi contro quelli persiani. La cronaca documenta una soave armonia del canto e considerato l'episodio in cui una donzella canta e l'altra la accompagna con il liuto, in questo caso si potrebbe trattare o di un caso analogo al precedente o di un canto polifonico da parte delle due voci, accompagnato dal liuto. Girolamo Bargagli, ricordato per i versi di *La Pellegrina* (1589), è invece l'autore delle cinque stanze cantate dalla dea Adria, regina dei mari, con l'intervento solo per tale composizione poetica.

A chiusura di tutta la sfilata allegorica, l'ultimo carro in sequenza è quello del conte veneziano Savorniano, giunto per difendere la bellezza delle sue donne: attraversato il campo, come di consueto si reca dinanzi a Bianca e la ossequia cantando le due stanze del componimento *Vede Nettuno le sue dee marine*.⁶⁵ Di tale madrigale, su testo di Maffio Venier, la parte musicale, composta da Claudio Merulo, non è pervenuta. Un altro madrigale dello stesso Merulo, *Tra pure nevi alme purpuree rose*,⁶⁶ è raccolto nell'antologia dedicata a Bianca *Trionfo di musica*, composta a più mani.⁶⁷

3. Eventi sonori, strategie politiche, committenze

Nei due tornei ben più articolata e sfaccettata da quanto cristallizzato nella redazione delle cronache appare ora la ragguardevole presenza della musica: al potere di rappresentazione e persuasione visiva di immagini, carri e apparati, anche gli eventi sonori si inseriscono in tal funzione, contribuendo alla strategia politica e culturale dei principi e del loro ristretto *entourage* e di quanti omaggiano Bianca Cappello e Cristina di Lorena.

64. Il testo del poeta veneziano Maffio Venier (o Maffeo Veniero), la cui paternità è citata da Gualterotti, coincide con il testo del madrigale n. 8 del quinto libro di madrigali a cinque voci di Alessandro Striggio, di cui è giunta a noi soltanto la voce del Tenore. I-Vnm, RISM, A/1 S 6974. STRIGGIO, *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci*, n. 8, c. E1v; GHISI, *Feste musicali della Firenze medicea*, p. XXXVIII.

65. EDWARDS, *Claudio Merulo*, pp. 230-231.

66. La parte del Canto di tale madrigale è contenuta in AA. VV., *Nervi d'Orfeo*, p. 37.

67. SCHRADER, *Les Fêtes du Mariage*, p. 111. Questi ripercorre le numerose opere letterarie o musicali che celebrano le nozze del 1579 o quante specificamente dedicate a Bianca Cappello. Altre composizioni di Merulo in onore della granduchessa sono una sestina della *Canzone in Trionfo di Musica*, antologia dedicata da Tiburzio Massaino, *Col suo nume e Vide l'Arno* in ZUCCARINI, *Corona di dodici sonetti*. MINARDI, *Massaini Tiburtio*.

Rilette le due occasioni festive secondo una prospettiva che ha guardato alla complessità della fonosfera, gli eventi sonori emergono come molteplicità di processi sonori percepiti nel loro valore simbolico: socialmente condivisi dalla comunità di spettatori-soggetti ascoltanti nel torneo –, dettano i tempi della festa e disegnano lo spazio urbano festivo. All'interno del cortile di Palazzo Pitti, insieme agli scenari e alle architetture, gli eventi sonori sopra analizzati circoscrivono lo spazio teatrale nelle musiche itineranti e nei suoni segnale o ancora, rappresentano sonoramente il *set* contestualmente allo scenario variato, come nel caso del quadro dei Ciclopi. Nel sistema della fonosfera storica nel quale le feste sono immerse, evidentemente la musica si definisce secondo un differente grado di autonomia dal contesto: più il progetto sonoro è funzionale – dunque vincolato – all'apparato effimero, ai costumi, alla rappresentazione del tempo e dello spazio, minore è il suo grado di autonomia estetica-performativa, identificandosi con elementi sonori più informali. Al contrario, meno risulta associato all'apparato e alla totalità della festa, più l'evento sonoro è formalizzato quale oggetto sonoro riconosciuto come tale dall'ascoltatore: sarà questo il caso delle intonazioni dei testi poetici, alle quali il pubblico era avvezzo anche in altri differenziati contesti produttivi di mecenatismo culturale.

L'elemento uditivo e le percezioni degli eventi sonori da parte degli spettatori detengono allora un ruolo considerevole nella globalità della percezione festiva, contribuendo a meglio delineare la complessiva ambientazione originaria dei tornei, riletta secondo una proposta che ha guardato a valorizzare la dimensione sonora nel sistema politico e culturale fiorentino del XVI secolo.

APPENDICE I

Nella seguente appendice si riportano i testi dei componimenti musicali eseguiti nel corso del torneo alla sbarra del 1579, precedentemente analizzati. I testi sono desunti dalla cronaca di Raffaello Gualterotti e la loro esecuzione rappresenta la connotazione specificamente performativa della musiche nel torneo.

(1)

TITOLO: *Fvor dell'humido nido*

AUTORE: Palla Rucellai

COMPOSITORE: Piero Strozzi

FORMA: madrigale

SCHEMA METRICO: aBBAbcC

ESECUTORE: Giulio Caccini (la Notte)

COLLOCAZIONE: I-Fn

FVOR dell'humido nido

Vscita con le mie presaghe schiere
Di Fantasmì, di Sogni & di Chimere
La NOTTE io son, che qui nel vostro lido
Di tante liete altere
Pompe, e di tanti Fregi
Vengo a renderui gratie, o sommi REGI.

(2)

TITOLO: *Questi saggi Guerrieri*

AUTORE: Palla Rucellai

COMPOSITORE: Piero Strozzi

FORMA: madrigale

SCHEMA METRICO: aBBAbcC

ESECUTORE: Giulio Caccini (la Notte)

COLLOCAZIONE: -

QVESTI saggi Guerrieri

Hor combattendo mostreranno a voi
O del campo Toscan famosi Eroi,
Che la bellezza, i portamenti alteri,
E tutti altri honor suoi
(Come in piu degna sede)
Solo alle donne loro Amor concede.

(3)

TITOLO: *In suo stellante regno*

AUTORE: Giovambattista Strozzi

COMPOSITORE: Piero Strozzi
FORMA: madrigale
METRO: abABBcDC
ESECUTORE: Amorini e/o Venere
COLLOCAZIONE: -

IN suo stellante regno
Benigno Amor destina
Questo sol di bellezza eterno pegno
A te del Tosco lido alta REGINA;
Io lo ti porgo in humil'atto inchina,
Che'n te mirando fiso
Parmi veder, ch'al biondo Pastorello
Sembri del tuo, men bello il mio bel viso.

(4)
TITOLO: *Hor se d'invidia tinti*
AUTORE: Giovambattista Strozzi
COMPOSITORE: Piero Strozzi
FORMA: madrigale
METRO: abABBcDC
ESECUTORE: Venere
COLLOCAZIONE: -

HOR se d'invidia tinti
Diran pur ciechi amanti
I dolci lumi tuoi restarsi estinti
All'apparir di piu begli occhi santi,
Ecco Regina a te venir dauanti,
E già col brando in opra
Mostrarne, e l'vno, e l'altro mio Guerriero,
Che folle incontro al vero altri s'adopra.

(5)
TITOLO: *Evropa, & Affro sian, gia Ninfe hor Diue*
AUTORE: Raffaello Gualterotti
COMPOSITORE: -
FORMA: ottava
SCHEMA METRICO: ABABABCC (ottave toscane)
ESECUTORE: donzelle sul carro di madreperla
COLLOCAZIONE: -

EVROPA, & Affro sian, gia Ninfe hor Diue;
Questa è la sempre acerba empia vicina
Delle mie belle, e gloriose riue,

O del Tosco terren Donna, e Regina;
Che meco nouamente in pace vive
Perche l'Asia remota, e perregrina
Nostro non tolga primo antico honore
Di bellezza, di gratia, e di valore,
Mille Donne habbian'noi (Diua nouella,
Al cui bel lume cede ogni bellezza,
Come a'raggi del Sol cede ogni Stella)
Ciascuna ogn'altra a vincer sempre auuezza;
Ch'hor più d'essere à voi humile ancella,
Che Regina d'altrui somma ha vaghezza;
La Persia vnque tal vanto hauer non speri,
Si come manterran questi Guerrieri.

(6)

TITOLO: *Degl'occhi vostri, a cui cede ogni stella*

AUTORE: -

COMPOSITORE: -

FORMA: madrigale

SCHEMA METRICO: AbABCcDD

ESECUTORE: Dio marino

COLLOCAZIONE: -

Degl'occhi vostri, a cui cede ogni stella
Donne il bel lume ardente,
È Sol di vostra BIANCA Alba nouella,
Anzi Sol del celeste Sol lucente
Entr'all'acque sfauilla, entr'ogni seno
Del Mar d'Adria, e Tirreno
Tralucesi, ch'ogni Marino Nume
Arde al sol vostro, al vostro chiaro lume.

(7)

TITOLO: *Questi ardendo per voi nell'onde amare*

AUTORE: -

COMPOSITORE: -

FORMA: madrigale

SCHEMA METRICO: ABaBCCDD

ESECUTORE: Dio marino

COLLOCAZIONE: -

Questi ardendo per voi nell'onde amare,
Non onde piu vostramercè, ma fiamma,
Dall'un', e l'altro Mare

Mandan'hor duo'Guerrier, ch'Amor piu'nfiamma:
Perche vibrando le taglienti spade
Mostrin, ch'a voi non è simil beltade:
E facil fia, sol che favor ne porga
Il vostro sguardo, ed eigli guide, e scorga.

(8)

TITOLO: *LA Dea d'Amor della sua dolce suora*

AUTORE: –

COMPOSITORE: Alessandro Striggio

FORMA: madrigale

SCHEMA METRICO: AbbAaCdCaEE

ESECUTORE: Venere, Tritoni, Grazie, Ninfe e amorini

COLLOCAZIONE: I-Vnm

LA Dea d'Amor della sua dolce suora
Quella beltà difende,
Ch'al Ciel s'èrge, e risplende,
Quasi vscente del Mar nouella Aurora.
Dunque dell'antro fuora,
Del marito Vulcan duo suo guerrieri.
(Mentre ella fia lor scorta)
Escano incontro a i Persiani altieri,
Che se vittoria porta,
L'alma Città delle bellezze estreme,
Goda sempre in amor grazie supreme.

(9)

TITOLO: *Ite guerrieri felici*

AUTORE: Maffio Venier

COMPOSITORE: Alessandro Striggio

FORMA: madrigale

SCHEMA METRICO: abbAaccdeDEE

ESECUTORE: Ciclopi

COLLOCAZIONE: I-Vnm

ITE guerrieri felici
Al campo alla battaglia,
E la tempra vi vaglia
Delle fin'armi auuezze ir vincitrici;
Ma voi Gratie beatrici
Siate lor duci, e noi
Se ne venghian fra voi
Fuor de' chiostri fumanti,
Se ben conuengon poco

Horridi cigli in morbidi sembianti,
Pur vuol Ciprigna, e'l figlio in ogni loco
Seco ministri hauer d'Arme, e di Foco.

(10)

TITOLO: *Donne, che quasi stelle al Sole intorno*

AUTORE: Girolamo Bargagli

COMPOSITORE: –

FORMA: ottava

SCHEMA METRICO: ABABABCC (ottave toscane)

ESECUTORE: Adria

COLLOCAZIONE: –

DONNE, che quasi stelle al Sole intorno
Riceuete splendor da quella luce
Di cui nouellamente fatto adorno
L'Arno chiaro, & l'Ombron lieto riluce
L'alta cagion ch'al suo real soggiorno
Me, fuor dell'onde d'Adria hoggi conduce
Con questi Dei del mare in compagnia,
Pregatela ch'ascolti intenta, e pia.
Numi questi del mare, io l'Adria sono,
Ch'a queste riue li conduco, e guido,
Sentito cosi nuouo e raro suono,
Che la fama spandea con lieto grido,
ch'una Donna dal Ciel datane in dono
qual nascer fe nel mio Veneto lido,
Dell'Italico honor con bella speme,
Due Leoni, e due mari ha giunti insieme.
Donna per imperare al mondo nata,
E'l nome far dell'altre oscuro, e fosco,
Le cui somme virtù rendono ornata
L'alta beltà, quai verdi frondi il bosco,
Onde l'ha sopra ogn'altra si pregiata,
Che va compagna eletta il Rege Tosco,
E di chi piu parte haggia in tale impresa
Amor, Senno e Fortuna hanno contesa.
Hor io con pie veloce, & voglia ardente
Del diadema in real seggio, & degno,
Col cor tutto deuoto, e reuerente,
Già coronata, ad inchinarui vegno;
Et perche son comparsi d'Oriente
Guerrier, che cercon dare un vanto indegno
In proue d'arme, a lor Donne, e Donzelle,
Ch'auanzin l'altre in esser saggie, e belle.
Però questi alle Tosche alme contrade

Vengon dell'onde fuor colmi d'ardore,
Per mostrar ch'a voi sola in questa etade
Si deue di bellezza il primo honore;
Ne sol venirui il titol di beltade,
Ma'l vanto anche di senno, e di valore;
Onde chieggion battaglia, e'n vostra gloria
La vostra palma fia di lor vittoria.

(11)

TITOLO: *Vede Nettuno le sue Dee Marine*

AUTORE: Maffio Venier

COMPOSITORE: Claudio Merulo

FORMA: ottava

SCHEMA METRICO: ABABABCC (ottave toscane)

ESECUTORE: conte Savorniano

COLLOCAZIONE: -

VEDE Nettuno le sue Dee Marine
Quasi stelle del Ciel splendor fra l'onde,
E delle luce Angelice, e diuine
Scorge nel sen d'Italia arder le sponde
Hor che barbare genti, e pellegrine
Bellezze estrane, & altre chiome bionde
Cercan preporre a una beltà celeste
Il Dio soccorre il difensor di queste.

Per insolite vie, ne mai più intese,
Che son facil' a vn Dio, bench'ardue, e noue;
Mena il suo carro ha il Cauallier Cortese
Con gl'humidi destrier stupende proue,
Ch'han qui condotto a gloriose imprese
Per l'Alpi il Pin, che sol'in mar si moue
E in Veneto guerrier che di lui scende
La beltà del suo nido hoggi difende.

APPENDICE II

14 T E N O R E

LA Dea d'amor de la sua dol ce suo ra

Quella beltà difende Ch'al ciel s'erg'e risplède Qua-

s'uscante del mar nonell' Aurora Dunque Dúque da l'antro fuora

Del Marito Vulcan ij duo fuoi guerrieri Mentr'ella fia lor

scorta Escon'incontr'a Persiani altieri Che se vittoria ij

porta L'alma città de le bellezze estre me Goda goda sempre in a-

mor gratie supreme Goda goda sempr'in amor gratie supreme.

Figura 2. Alessandro Striggio, *La Dea d'Amor della sua dolce suora*, in *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci del signor Alessandro Striggio gentil'huomo mantouano nouamente posto in luce*, Gardane, Venezia 1597, n. 14, c. E4v, Tenore. Per gentile concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione.

8 TENORE

Te guerrier felici Al campo à la batta-
glia à la batta glia ij ij

E la temprà vi vaglia De le fin arme auezz'ir vincitrici Ma voi gratie
beatri ci Siate lor duci e no i Se ne venghian fra voi

Fuor de chioftri fuman ti Se ben couengon po co Horridi Horri-
di ci gli in morbidi sembianti Pur vuol Ciprigna e'l figlio in ogni lo-
co Seco miniltri hauer Seco miniltri hauer d'arm'e di foco d'arm'e di foco
d'arm'e di foco ij

Figura 3. Alessandro Striggio, *Ite guerrier felici*, su testo di Maffio Venier, in *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci del signor Alessandro Striggio gentil'huomo mantouano nouamente posto in luce*, Gardane, Venezia 1597, n. 8, c. E1v, Tenore. Per gentile concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione.



Figura 4. Piero Strozzi, *Fuor dell'humido nido*, su testo di Palla Rucellai, in Manoscritto Magliabechiano 66, cl. XIX, p. 64 (I-Fn). (Fonte: <https://archive.org/details/magl.-xix.-66-images/page/n75/mode/2up>).

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Trionfo di Musica, cioè musiche di vari dedicate a Bianca Cappello, nelle sue nozze con Francesco de' Medici nel 1579*, presso gli eredi di Girolamo Scotto, Venezia 1579.
- AA. VV., *Nervi d'Orfeo, di eccellentiss. autori, a cinque et sei voci, nuovamente*

con ogni diligentia raccolti e seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce, Canto, Alto, Tenore, Quinto, Sesto, Basso, Henrico Lodowico de Haestens, Leida 1605.

- AVALLONE, Alessandro, *Rethinking the soundscape. Musical Events and the Soundscape of the Italian Cities, XVI-XIX Century* (Roma, 6-8 giugno 2019), «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 2 (2019), pp. 179-182, https://rosa.uniroma1.it/rosao3/semestrale_di_geografia/article/view/16370 (ultima consultazione, 8 febbraio 2021).
- BESSELER, Heinrich, *L'ascolto musicale nell'età moderna* [1959], tr. it. di Maurizio Giani, Il Mulino, Bologna 1993.
- BESUTTI, Paola, *Giostre, tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, LIM, Lucca 1999, pp. 3-33.
- BÖHME, Gernot, *Atmosfere acustiche. Un contributo all'estetica dell'ecologia*, in *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, a cura di Antonello Colimberti, Donzelli Editore, Roma 2004, pp. 103-114.
- CARDINI, Franco, *La civiltà del torneo*, in *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, a cura di Fabio Bettoni, Catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Alleori Ubaldi, 27 settembre - 29 novembre 1986, Ed. dell'Arquata, Foligno 1986, pp. 17-26.
- CARTER, Tim, *The sound of silence: models for a urban musicology*, «Urban History», vol. 29, 1 (2002), pp. 8-18.
- , *Listening to music in early modern Italy*, in *Hearing the city in early modern Europe*, eds. Tess Knighton and Ascension Mazuela-Anguaita, Brepols, Turnhout 2018, pp. 25-53.
- CAVALLINO, Simone, *Raccolta di tutte le Solennissime Feste Nel Sposalitio Della Serenissima Gran Duchessa di Toscana Fatte in Fiorenza il Mese di Maggio 1589*, appresso Paolo Blado Stampatore, Roma 1589.
- DELLA SETA, Fabrizio, *ad vocem* «Feste musicali», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Il Lessico*, vol. II, UTET, Torino 1983, pp. 209-15.
- DI BONA, Elvira – SANTARCANGELO, Vincenzo, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Cortina Editore, Milano 2018.
- EDWARDS, Rebecca, *Claudio Merulo: Servant of the State and Musical Entrepreneur in Later 16th Century Venice*, UMI, Ann-Arbor 1990.
- ERSPAMER, Francesco, *Il torneo nella trattatistica quattro-settecentesca*, in *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, a cura di Fabio Bettoni, Catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Alleori Ubaldi, 27 settembre - 29 novembre 1986, Ed. dell'Arquata, Foligno 1986, pp. 27-36.

- FABBRI, Mario – GARBERO ZORZI, Elvira – PETRIOLI TOFANI, Anna Maria, a cura di, *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio – 31 ottobre 1975, Electa Editrice, Milano 1975.
- FABBRI, Paolo, a cura di, *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, LIM, Lucca 1999.
- GACI, Cosimo, *Poetica descrizione d'intorno all'inuentioni della Sbarra combattuta in Fiorenza nel cortile del Palagio de' Pitti in honore della sereniss. signora Bianca Cappello gran duchessa di Toscana*, stamperia de' Giunti, Firenze 1579.
- GHISI, Federico, *Alle fonti della monodia*, A.M.I.S., Bologna 1970.
- , *Feste musicali della Firenze medicea*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1999.
- GINGUENÉ, Pierre Louise, *Storia della letteratura italiana*, tomo VIII, 2, tr. it. di Benedetto Perotti, s.e., Firenze 1827.
- GINORI, Gino, *Le feste fatte nelle nozze delli serenissimi Gran Duca, et Gran Duchessa di Toscana*, per Pellegrino Bonardo, Bologna 1579.
- GRIFFERO, Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- GUALTEROTTI, Raffaello, *Feste nelle nozze del serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana, e della sereniss. sua consorte la signora Bianca Cappello. Con particolar descrizione della Sbarra, & apparato di essa nel Palazzo de' Pitti, mantenuta da tre caualieri persiani contro a i uenturieri loro auuersarij*, stamperia de' Giunti, Firenze 1579.
- GUAZZO, Marco, *Historie di M. Marco Guazzo de le cose degne di memoria, così in mare come in terra nel mondo successe del 1524 sino a l'anno 1552*, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, Venezia 1552.
- HABERMAS, Jürgen, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Editori Laterza, Bari 1974.
- KIRKENDALE, Warren, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici: with a reconstruction of the artistic establishment*, Olschki, Firenze 1993.
- MAYR, Albert, *Il paesaggio sonoro tra musica sperimentale e Time Geography*, in *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, a cura di Antonello Colimberti, Donzelli Editore, Roma 2004, pp. 159-169.
- MINARDI, Gian Paolo, *ad vocem «Massaini Tiburtio»*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. IV, UTET, Torino 1983, pp. 707-708.

- NAGLER, Alois Maria, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, Yale University Press, New Haven-London 1964.
- OLIVA, Stefano, *Dall'oggetto sonoro all'evento musicale*, «Rivista di Estetica», 66 (2017), pp. 77-92, <https://doi.org/10.4000/estetica.3091> (ultima consultazione, 2 febbraio 2021).
- PAOLI, Maria Pia, *Di madre in figlio: per una storia dell'educazione alla corte dei Medici*, «Annali di Storia di Firenze», III (2008), pp. 65-145, https://www.storiadifirenze.org/pdf_ex_eprints/03_paoli.pdf (ultima consultazione, 20 settembre 2022).
- PAVONI, Giuseppe, *Diario Descritto da Giuseppe Pavoni nelle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici & la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, nella stamperia di Giovanni Rossi, Bologna 1589.
- PIRROTTA, Nino, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino 1969.
- POVOLEDO, Elena, *ad vocem* «Torneo», in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Casa Editrice delle Maschere, Roma 1962, pp. 991-999.
- PRICE, Vincent, *L'opinione pubblica*, tr. it. di Renato Riccardi, Il Mulino, Bologna 2004.
- RICCI, Antonello, *Il secondo senso*, Franco-Angeli, Milano 2016.
- , *Antropologia dell'ascolto*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2010.
- SCHAFER, Murray Raymond, *Il paesaggio sonoro* [1977], tr. it. di Nemesio Ala, Unicopli, Milano 1985 («Le Sfere» 1).
- SCHRADE, Leo, *Les Fêtes du Mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. I, CNRS, Paris 1956, pp. 107-31.
- SOLERTI, Angelo, *Musica, Ballo e Drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, Bemporad, Firenze 1905.
- STEFANI, Gino, *Musica e festa nell'Italia barocca*, «Analecta Musicologica», XII (1973), pp. 143-168.
- , *Musica Barocca*, Bompiani, Milano 1964.
- STRIGGIO, Alessandro, *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci del signor Alessandro Striggio gentil'huomo mantouano nouamente posto in luce*, Gardane, Venezia 1597.
- STRONG, Roy, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650* [1973], tr. it. di Remo Miserocchi, Il Saggiatore, Milano 1987 («La Cultura» 51).

FRANCESCA PICCONE

TESTAVERDE MATTEINI, Anna Maria, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti dal Memoriale di Girolamo Seriacopi*, in «Musica e teatro. Quaderni degli Amici della Scala», 11/12 (1991), numero monografico.

ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977.

—————, *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Electa Editrice, Milano 1980.

ZUCCARINI, Giovanni Battista, *Corona di dodici sonetti*, Gardane, Venezia 1586.



NOTA BIOGRAFICA Francesca Piccone è dottoranda in “Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza” (Università Roma Tre - Università di Teramo). Ha svolto attività didattica e di ricerca nelle università e nei conservatori italiani. I suoi ambiti di ricerca comprendono l’oratorio musicale nel Settecento e il primo Novecento italiano.

BIOGRAPHICAL NOTE Francesca Piccone is a PhD student in “Cultures, practices and technologies of cinema, media, music, theatre and dance” (Roma Tre University - University of Teramo). She carried out teaching and research activities in Italian universities and conservatories. Her fields of search include the Italian musical oratorio in the 18th and the Italian early 20th century.