



MOMUS

Studi Umanistici
Etudes Humanistes

SICUM

Lucca

SEZIONE INTERNAZIONALE DI CULTURA
UMANISTICA

Istituto Storico Lucchese

SOMMARIO

Primo numero

Giugno 1994

— *Presentazione*

Antonio ROMITI, Presidente dell'ISL, *Il nuovo numero di Lucchese* 5

— *Introduzione*

Stéphane FOUSSAINT, *Dirigere un'attività di ricerca* 7

— *Paolo Giungo, "L'arte e il potere" (1994), in "L'arte e il potere"*

Di nuovi nuclei pittorici in una casa di via S. Maria, 1994

Franca RAGONE, Università di Perugia 11

— *Gerarchie rinascimentali provvisorie dal concilio di*

Anna Maria

Elisabetta ABELA, Università di Roma

— *Il*

MOMUS

RIVISTA DI STUDI UMANISTICI
REVUE D'ETUDES HUMANISTES

Direttore della rivista: Stéphane TOUSSAINT
Direttore responsabile: Paolo PACINI
Rappresentante legale: Alessandro MAGINI
Segretaria di redazione: Monique TOUSSAINT
Autorizzazione del Tribunale di Lucca n° 615 - 8 Febbraio 1994

Comitato di redazione: A. MAGINI, A. TAMBELLINI, M. TOUSSAINT, M.-T. ZANNI

L'abbonamento alla rivista viene fatto mediante l'iscrizione alla SICUM, quota £. 50.000 (ccp. 13878558, più spese postali per l'estero).

The subscription to the review can be done through paying by cheque to SICUM the membership fees: \$ 36.00 (plus postage).

L'abonnement à la revue se fait par inscription à la SICUM au prix de 200FF frais postaux inclus (mandat postal à l'ordre de SICUM).

Per informazioni, for information, pour information:
SICUM, Via Romagna 75, Cerasomma 55050, (LU), Italia, Italy,
Italie.
Tél: 0583/51 19 33

SOMMARIO

Primo numero
Giugno-Luglio 1994

- *Presentazione*
Antonio ROMITI, Presidente dell'Istituto Storico Lucchese. 5
- *Introduzione*
Stéphane TOUSSAINT, Direttore della SICUM. 7
- *Paolo Guinigi, i suoi collaboratori, i suoi nemici: l'emergere di nuovi ruoli politici in una corte toscana del Quattrocento*
Franca RAGONE, Università di Perugia. 11
- *Ceramiche rinascimentali provenienti dal convento di S. Anna a Pisa*
Elisabetta ABELA, Collaboratore Soprintendenza Archeologica della Toscana. 26
- *Cronache musicali e letterarie di Lucca e Firenze nel secondo Cinquecento*
Alessandro MAGINI, Conservatorio di Bologna. 41
- *Melantone e la difesa della "renovatio studiorum"*
Cesare VASOLI, Presidente dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. 64
- *Un cas de "theologia poetica": le portrait mythologique de Pic de la Mirandole et l'Heptaplus*
Stéphane TOUSSAINT, Membro del CNRS (CESR di Tours). 75
- Recensioni. 90

CRONACHE MUSICALI E LETTERARIE DI LUCCA E FIRENZE NEL SECONDO CINQUECENTO

Tra le Rime ¹ composte da Torquato Tasso prima del 1586 compaiono tre sonetti che ben riflettono il contesto culturale, estetico e filosofico entro il quale l'artista sviluppò la propria poetica, rielaborando tematiche care alle discussioni umanistiche che, fin dal sec. XV, avevano animato la vita delle Accademie dei maggiori centri culturali d'Italia.

Ai tre componimenti l'autore stesso premise un argomento, una sintesi cioè del contenuto dei versi. Il poeta "*Scrive a la signora Lucrezia d'Este, duchessa d'Urbino, mostrando che la cagione che ritorniamo al cielo è per tre strade: quella de l'amore, de la musica e de la filosofia.*" ²

Per tre sublimi vie sopra le stelle,
donna reale, ad immortal soggiorno
l'alme sovente inviti al suo ritorno,
quanto veloci più tanto più belle.

L'una con gli occhi illustri a par di quelle
ch'in ciel rischiara il portator del giorno,
l'altra il tuo canto raddolcisce intorno
e rasserena i nemi e le procelle.

Ma per la terza poggia a Dio solinga
la peregrina mente e l'alto ingegno,
che non si ferma al lusingar de' sensi.

¹ Rime di data incerta provenienti dalle stampe veneziane *Delle rime e prose del signor T.T., parte quarta di nuovo posta in luce con gli argomenti dell'istesso autore*, Venezia 1586, e *Gioie di rime e prose del signor T.T. nuovamente poste in luce per ordine delle altre sue opere, quinta e sesta parte*, Venezia 1587.

² Il tema, già caro a Ficino, era stato ripreso anche da Cristoforo Landino in *Dante / con l'espositioni / di Christoforo Landino / et d'Alessandro Vellutello / Sopra la sua commedia...*: "Ne giudicai da pretermettere quello, che del divino furore de' Poeti intesono gli antichi filosofi [...] e finalmente il divino Platone. Questi, come prima avea scritto Trimegisto affermavano, che gli animi nostri, innanzi, che ne' corpi discendano, contemplano in Dio, come in suo specchio, la sapientia, la giustitia, l'harmonia e la bellezza della divina natura. Di poi discesi ne i corpi, dove prima si pascevano d'Ambrosia, e di nettare, cioè di cognitione di Dio, e di gaudio, di poi sommersi nel fiume Letheo, vengono in oblivione del tutto. Nè possono ritornare al cielo, se prima non ripigliano tal cognitione. Nè questo possono senza giustizia, e religione, e intendendo per giustizia tutte le virtù morali, e la vita attiva: e per la religione le virtù intellettive e la vita contemplativa: le quali virtù Platone chiama due ale, con le quali possiamo rivolare al cielo." [Edizione veneziana del 1596].

Così tre care grazie altrui dispensi
alzata a volo nel celeste regno,
perch'in tre modi un core a voi si stringa.

Nel secondo sonetto Tasso *"dimostra, secondo l'opinione de' platonici, come l'anima nuovamente scesa nel corpo e dimenticatasi de le cose celesti e desta dal raggio de la bellezza sale e comincia a ricordarsi de l'intelligente."*

Alma gentil, che da' superni cori
dianzi scendesti in questo uman soggiorno
e'n questo vel che ti circonda intorno
obliando i celesti eterni amori,

mentre in sì casto sen fra dolci ardori
t'assidi e miri un bel sembiante adorno,
e quei lumi che fanno invidia e scorno
a tanti falsi e torbidi splendori;

già si comincia a rammentar del cielo
onde trasse costei la santa vita
e col suo raggio par che l'altra informi;

già fra le brine e fra le nevi e'l gelo
desta è la fiamma che pareva sopita
e nel tuo petto Amore omai non dorme.

Nel terzo sonetto il *raggio di bellezza* che desta il ricordo de *l'intelligente*, colpisce l'immaginazione del poeta sulle rive del Serchio, prendendo i sembianti di una donna bellissima nel corpo e nell'anima ed eccelsa nella musica, seconda via, come abbiamo visto, che riporta al Cielo: *"Dice d'immaginarsi la bellezza d'una gentildonna non veduta, non udita, non conosciuta per nome, quantunque fosse famosa per l'eccellenza de la musica e per altre belle parti del corpo e dell'anima."*

Mentre ancor non m'abbaglia il dolce lume,
nè mi toglie a me stesso il dolce canto,
una immagine formo in mezzo al pianto
in riva al Serchio, vago e nobil fiume.

E benchè porti con veloci piume
fama il suo nome, io pur non l'odo intanto:
o mute meraviglie, onde no'l canto,

qual nova usanza è questa o qual costume?

Ma sdegnà forse che beltà divina
da me non si descriva in colti versi,
nè l'armonia che fa gentil rapina.

Pur fia chi dica: "Il cor leggendo offersi,
ma in guisa d'uom che nel silenzio inchina:
lei no, ma'l suo bel velo a pena i' scersi." ³

Commenta ancora Tasso riguardo l'ultima terzina: "*io ho offerto il mio cuore leggendo, quando cioè ebbi occasione di leggere della bellezza della dama lucchese; ma come colui che fa un inchino in silenzio, che rende un silenzioso atto d'omaggio: io, infatti, non vidi la gentildonna in realtà, ma me ne immaginai a mala pena il bel semblante.*"

L'attività letteraria nei salotti dell'aristocrazia lucchese era, all'epoca, animata da numerose gentildonne che si distinguevano appunto nella poesia e nel canto. C'era stata Chiara Matraini ne' Contarini (Lucca, 1514-1597 ca.) rappresentante di quel gruppo di poetesse la cui opera, nel solco della tradizione classica e del petrarchismo, ebbe un certo rilievo nel panorama della fioritura lirica cinquecentesca.⁴ Più recentemente si era distinta la lucchese Eleonora Bernardi ⁵ ricordata con ammirazione dal Tiraboschi. Cesare Angiloni le scrisse addirittura che "*terrebbesi felice se quattro de' suoi versi fossero da Messer Jacopo Corfini* ⁶ *musicati, e*

³ Cfr. T.Tasso, *Rime*, a cura di B. Maier, Milano 1963, p.1046. I sonetti citati sono indicati, in questa edizione, coi numeri 1039, 1210, 1215.

⁴ Nel 1559 Ludovico Domenichi curò le *Rime diverse di alcune nobilissime e virtuosissime donne* per il Busdrago di Lucca. Le poetesse provenivano un po' da tutte le parti d'Italia: la padovana Gaspara Stampa (1523-1554); la lucana Isabella di Morra (1520-1548); l'urbinate Laura Battiferri (1523-1589) moglie di Bartolomeo Ammannati; la napoletana Laura Terracina (1519-1577 ca.); la padovana Isabella Andreini (1562-1604), attrice ed amica di Tasso, Marino, Chiabrera, Rinuccini; la veneziana Veronica Franco (1546-1591). Tra queste spiccavano però i nomi di Vittoria Colonna romana (1490-1547) e di Veronica Gambara da Pralboino presso Brescia (1485-1550). La prima soggiornò a Lucca dall'Aprile all'Ottobre 1538 (l'anno della stampa delle *Rime della divina Vittoria Colonna ...* Parma 1538) e fu ammirata dal compositore lucchese Nicolao Dorati che, nel 1557, verrà nominato capo della Musica di Palazzo. Sempre il Dorati metterà in musica le *Stanze* di Veronica Gambara (a quattro voci. Venezia 1570) che avevano suscitato l'interesse di Bembo, Ariosto, Bernardo Tasso, Aretino. Sui rapporti tra Nicolao Dorati e le due poetesse cfr. G.Biagi-Ravenni, "I Dorati, musicisti lucchesi, alla luce di nuovi documenti d'archivio", p.50 e sgg., in *R.I.M.* 1971.

⁵ Nata nel 1559 sposò Vincenzo Belatti.

⁶ Jacopo Corfini (o Corsini, nato tra il 1530 e il 1540) fu compositore e organista nel duomo di Lucca dal 1557 fino alla morte, nel 1591. Dedicò sue composizioni ad eminenti personalità lucchesi: al mecenate Giuseppe Bernardini (*Il Primo libro di*

felicissimo poi se voi, Madonna Eleonora, coll'angelica vostra e soavissima voce gli cantaste gorgheggiando sulla spinetta"⁷. Significative parole che testimoniano un particolare interesse, anche nel mondo accademico lucchese, per il canto a voce sola (così come andava affermandosi a Firenze ed in altri centri italiani) auspicando una produzione monodica da parte di un autore, il Corfini, attivo essenzialmente in ambito polifonico.

Ma la dama più celebrata per la bellezza e le doti artistiche era Laura Guidiccioni. Ed è proprio in lei che Angelo Solerti⁸ volle riconoscere la donna del cui "bel semblante" Tasso aveva formato l'immagine in riva al "vago e nobile" Serchio⁹. Laura, figlia di Nicola Guidiccioni e Caterina Benedetti, nacque il 29 Ottobre 1550¹⁰. Quando Tasso cantava il "bel semblante" immaginato in riva al Serchio, la Guidiccioni viveva ancora a Lucca e frequentava le numerose accademie letterarie che si riunivano nel palazzo di famiglia e in casa di Silvestro Gigli, nella villa a Loppeggia di Lorenzo Malpigli¹¹, nella residenza di Giuseppe Bernardini. Quest'ultimo (Lucca 1524-1580) era stato un vero mecenate, amante delle lettere, "amico delle muse" e giovanissimo discepolo dell'udinese Francesco Robortello che nel 1539 era stato chiamato a Lucca per animarvi gli

Madrigali a Cinque Voci, con doi dialoghi a sette...Venetia 1565), al vescovo Alessandro Guidiccioni (*Il secondo libro de' Motetti... a 5.6.7.8.x.xii voci...Venetia 1591*).

⁷ Cfr. D. Maraffi, in "Repubblica al tempo di Laura Guidiccioni", in *R.M.I.*, LI, 1949.

⁸ A. Solerti, "Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emelio de' Cavalieri. (I Primi tentativi del melodramma)." in *R.M.I.*, IX, 1902.

⁹ La famiglia Guidiccioni era già conosciuta da Tasso. Infatti Giovanni Guidiccioni (1500-1541), vescovo di Fossombrone, nunzio alla corte di Carlo V, petrarchista, amico del Bembo e autore lui stesso di un canzoniere, viene rammentato più volte da Torquato nel dialogo "Il conte overo de l'imprese" e nella "Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata". Alcune delle poesie di Giovanni Guidiccioni divennero anche testi per madrigali polifonici (cfr. Warren Kirkendale, "L'opera in musica prima del Peri: le pastorali perdute di Laura Guidiccioni ed Emilio de' Cavalieri", in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, p.366, Firenze 1983).

¹⁰ Cfr. L. Nericì, *Storia della musica di Lucca*, Lucca 1879.

Quella dei Guidiccioni era una delle famiglie più importanti di Lucca. Oltre a Giovanni, spiccava il nome del Cardinale Bartolomeo (1469-1549) autore del *De Concilio* e, poi, quello del suo successore, il vescovo di Lucca Alessandro Guidiccioni che ebbe anche una certa influenza nella vita musicale della città; nel 1556 sopresse infatti il Magiscolato di S. Martino. In contrasto poi con le autorità della Repubblica lucchese, ma appoggiato da Pio V, nel 1571 riuscì a far bandire in perpetuo dalle chiese le musiche troppo legate alle influenze profane e agli eccessi della polifonia seguendo, in questo, le decise direttive del Concilio di Trento.

¹¹ Malpigli fu promotore dell'Accademia degli Oscuri fondata nel 1584. Anche con questa famiglia lucchese ebbe contatto Torquato Tasso, infatti intitolò a Lorenzo ed al padre Vincenzo i due Dialoghi *Il Malpigli overo de la corte* e *Il Malpigli secondo overo del fuggir la moltitudine*.

Studia Humanitatis ¹². Bernardini stesso si fece in seguito promotore di una Accademia letteraria che venne frequentata, tra gli altri, da Laura Guidiccioni, Orazio Lucchesini Alessandro Lamberti¹³, Lorenzo Buonvisi, Pompeo Arnolfini¹⁴.

La frequentazione delle medesime Accademie favorì dunque l'incontro di Laura Guidiccioni con Orazio Lucchesini. Non conosciamo la data del loro matrimonio, ma fu senz'altro in un periodo piuttosto difficile per la Repubblica lucchese, impegnata a difendersi dalle manovre politiche che Firenze, con l'aiuto di Roma, andava tessendo per annettere Lucca al Granducato, così come era già avvenuto con Siena. Progetto ben visto e favorito da numerosi lucchesi che, per i più svariati motivi, congiuravano contro la libertà dello stato. Tra questi vi erano molti accademici amici dei Guidiccioni-Lucchesini. Lo stesso Bernardini, impegnato anche in politica, fu sottoposto al discolato¹⁵ per aver fatto pervenire ai ferraresi i disegni delle mura di Lucca. Il vescovo Alessandro Guidiccioni (della famiglia di Laura) non esitava a mettere in atto ogni iniziativa che potesse favorire il proprio casato, provocando le violente reazioni del Senato che lo costrinsero a scappare a Roma¹⁶.

Anche Orazio Lucchesini era in aperto contrasto col governo lucchese e teneva stretti rapporti con personaggi avversi alla Repubblica, in particolare con Bernardino Antelminelli e Curzio Carincioni, anche loro frequentatori delle medesime Accademie. Non pare strano, dunque, che la Guidiccioni ed il marito cercassero oltre le belle mura di Lucca nuove occasioni di rivalsa. Laura godeva già di una certa fama ed il suo nome era conosciuto fuori dai confini della Repubblica ¹⁷.

¹² Quattro anni più tardi, nel 1543, Robortello porterà a termine il primo commento alla *Poetica* di Aristotele.

¹³ Il Lamberti, a sua volta, aveva richiamato in Lucca Ascanio Santini Lucchesi dalla Francia per averlo come "lettore della sfera e della morale di Aristotele".

¹⁴ Pompeo Arnolfini (1515-1606) fece parte di molte Accademie letterarie lucchesi, prima in casa di Cristoforo Guidiccioni, poi in quella di Giuseppe Bernardini. Fu inoltre membro dell'Accademia degli Oscuri fin dalla fondazione nel 1584. Divenne segretario di Giovanni Andrea Doria, Principe di Melfi, tra il 1592 e il 1596, dopo essere stato in buone relazioni anche coi Farnese. Un altro Arnolfini, Paolo (nato vero il 1519), entrò a far parte dei circoli riformati lucchesi al seguito del predicatore Pietro Martire Vermigli.

¹⁵ Arruolamento nelle milizie di coloro che venivano ricercati dalla polizia per condotta disordinata e turbolenta; ma anche allontanamento dalla città dei personaggi sospetti e successivo invio in luoghi di rieducazione.

¹⁶ Da Roma il vescovo accusò la Repubblica di luteranesimo. Il Governo della città, temendo che potesse essere installato un Tribunale dell'Inquisizione entro i confini dello Stato, cercò una via di pacificazione, così il Guidiccioni poté rientrare a Lucca.

¹⁷ Un suo sonetto encomiastico comparve nell'edizione bolognese del 1587 del Torrismondo del Ta...o.

La particolare congiuntura politico-economica spinse quindi la poetessa, così come altri artisti suoi contemporanei, a cercare in altre città maggiori fortune. Così fecero, per restare tra i musicisti più affermati, Lorenzo e Michele Dorati¹⁸, Giuseppe e Francesco Guami¹⁹, Francesco Vecoli, Jacopo Corfini, Silio Casentini. Un altro importante compositore lucchese, col quale poi la Guidiccioni avrebbe avuto modo di lavorare, aveva lasciato la sua città per stabilirsi definitivamente a Firenze: Cristofano Malvezzi²⁰.

I coniugi Lucchesini, che erano in rapporto con la corte medicea fin dal 1583²¹, raggiunsero il Malvezzi a Firenze solo nel 1588, vale a dire in coincidenza con l'arrivo di Ferdinando I da Roma. Probabilmente il Granduca aveva già avuto contatti coi lucchesi e ne aveva forse sollecitato il trasferimento nella capitale medicea. Infatti quando Laura Guidiccioni arrivò a Firenze con la madre, Orazio era già al servizio di Ferdinando con un salario assai elevato²² ed il favore che il Granduca accordò subito al Lucchesini non dipendeva solo dalle grazie e dalle qualità artistiche della moglie. Ferdinando, infatti, aveva in Lucca una rete di informatori che lo tenevano costantemente al corrente delle lotte tra le famiglie dalle quali provenivano i membri del Consiglio Generale e delle magistrature²³; lotte che, naturalmente, avrebbero potuto favorire le mire espansionistiche dei fiorentini. Proprio Lucchesini divenne uno dei principali referenti degli informatori che operavano nella Repubblica. Tale ruolo lo espose a molti rischi, ma ottenne anche molti privilegi per sé e per la propria famiglia.

La famiglia Lucchesini-Guidiccioni arrivò dunque a Firenze nel

¹⁸ Cfr. G. Biagi-Ravenni, op. cit.

¹⁹ Cfr. A. Bonaccorsi, *Maestri di Lucca. I Guami e altri musicisti*, Firenze 1966.

²⁰ Malvezzi (1547-1599) aveva studiato a Lucca probabilmente col padre Nicolaò, organista di S. Martino, e poi col suo successore Jacopo Corfini. Cristofano arrivò a Firenze molto giovane e divenne subito allievo di Francesco Corteccia, allora Maestro di Cappella in S. Giovanni Battista e alla corte medicea, per la quale compose numerosi "intermedi".

Nominato canonico di S. Lorenzo nel 1562, Malvezzi, dopo la morte di Corteccia (1571), divenne Maestro di Cappella. Fu poi incaricato da Francesco I, nel 1577, a guidare la cappella granducale, ruolo che mantenne e rafforzò con Ferdinando. Fu uno dei musicisti più attivi e importanti di Firenze. Nel 1596 ebbe la nomina di Maestro di Cappella del Duomo.

²¹ Laura era in contatto con Bianca Cappello già nel 1583 per affari che riguardavano il marito (cfr. W. Kirkendale, cit., p.367).

²² "...il Lucchesino è entrato ancor lui al servizio con 40 scudi di provvisione il mese et ha condotto la moglie la quale ancor che sia un poco innanzi per il tempo è molto bella et canta molto bene: cosa che piace assai al Granduca." (Dispaccio di Ercole Cortile, ambasciatore ferrarese a Firenze.) Cfr. A. Newcomb, *The madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton 1980, riportato in W. Kirkendale, cit.

²³ Cfr. S. Bongi, *Storia di Lucrezia Buonvisi lucchese*, Lucca 1894.

me di Dicembre del 1588 ²⁴. Orazio e Laura subito si immersero nella movimentata vita di palazzo, resa in quei mesi ancora più frenetica dai preparativi per le nozze del Granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena; un avvenimento, questo, che condizionò profondamente tutte le attività artistiche della città.

I festeggiamenti, che proprio in quei giorni si stavano organizzando, furono occasione per realizzare alcuni spettacoli che divennero preziosa testimonianza dello sviluppo della musica vocale e del teatro cinquecentesco.

Tra i protagonisti di questi importanti eventi artistici e politici, i residenti lucchesi ricoprirono ruoli di primo piano. Cristofano Malvezzi e Laura Guidiccioni, insieme ai più bei nomi del mondo musicale, teatrale e letterario dell'epoca, contribuirono a dar vita agli " Intermedii et Concerti/ Fatti per la Commedia rappresentata in/ Firenze/ Nelle Nozze del Serenissimo/ Don Ferdinando Medici,/ e Madama Christina di Loreno/ Gran Duchi di Toscana", nella primavera del 1589 ²⁵.

²⁴ Le notizie relative alla Guidiccioni e a molti altri eventi e personaggi della vita fiorentina di quegli anni, sono desunte dalle lettere che Caterina Benedetti nei Guidiccioni spedì da Firenze al figlio Ippolito rimasto a Lucca. Di queste missive ampi stralci vennero pubblicati da L. Nerici nella sua *Storia della Musica di Lucca*. Le lettere erano custodite nell'archivio della famiglia Guidiccioni dove poté consultarle il Nerici. Ma l'archivio venne disperso e fu Angelo Solerti a rintracciare le lettere in questione (come lui stesso dichiara nel suo articolo "Laura Guidiccioni Lucchesini...,cit.) presso la marchesa Luisa Guidiccioni Nicastro in Livorno. I passi di queste lettere, pubblicati per primi da Nerici e da Solerti, sono stati poi ripresi per i successivi studi di D. Maraffi (*In Repubblica al tempo di Laura Guidiccioni*, op.cit.) e di W. Kirkendale (*L'opera in musica prima del Peri...*, op.cit.).

²⁵ Spettacoli di questo genere facevano ormai parte di una tradizione artistico-celebrativa legata alle vicende più significative della corte (Cfr.N.Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino 1969). Ecco in sintesi i principali Intermedi, con le relative commedie, rappresentati prima del 1589:

1539 - *Il Commodo*, di Antonio Landi, Musiche degli Intermedi di Costanzo Festa e Francesco Corteccia. (Nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo. Firenze).

1548 - *La Calandria*, del Cardinal Bibbiena. Intermedi con musiche di Piero Mannucci, fiorentino. Rappresentati a Lione per festeggiare l'ingresso del re di Francia, Enrico II, con la regina Caterina de' Medici.

1565 - *La Cofanaria*, di Francesco d'Ambra, con intermedi di G.B. Cini; musiche di Alessandro Striggio e Francesco Corteccia. (Rappresentati a Firenze per le nozze di Francesco I de' Medici con Giovannad'Austria).

1566 - *Il Granchio* di Leonardo Salviati con intermedi dell'ac-cademico Bernardo de' Nerli (Feste per il Carnevale).

1567 - 1568 Intermedii per il battesimo di Eleonora, primogenita di Francesco I; musiche di Alessandro Striggio. Firenze.

1569 - *La Vedova*, di G.B. Cini. Intermedi del Cini e musiche di A.Striggio (rappresentati a Firenze per la visita dell'arciduca d'Austria).

1579 - Carri e trionfi per i festeggiamenti delle nozze di Francesco I con Bianca Cappello. Firenze.

1582 - *Le due Persilie*, di Giovanni Fedini. Intermedi con musiche di Jacopo Peri e

L'organizzazione e la direzione dei lavori venne affidata da Ferdinando a Giovanni Bardi dei Conti di Vernio e ad Emilio de' Cavalieri, romano; i due si avvalsero della decisiva collaborazione di Vittoria ed Antonio Archilei, Bernardo Buontalenti, Giovanbattista Strozzi, Ottavio Rinuccini, Luca Marenzio, Giulio Caccini, Laura Guidiccioni, Jacopo Peri e Cristofano Malvezzi. Il musicista lucchese sostenne il maggior impegno compositivo (portò a termine ben quattordici brani tra sinfonie e pezzi vocali); un ruolo di primo piano affidatogli anche per l'esperienza maturata negli anni di apprendistato e collaborazione col suo maestro Francesco Corteccia, compositore di molte musiche per Intermedi. A sua volta Malvezzi era stato coautore delle musiche per gli Intermedi de *Le due Persilie* (1582) col suo allievo Jacopo Peri e per quelli de *L'Amico fido* con Striggio e Giovanni Bardi ²⁶.

Il Conte Bardi (1534-1612), accademico della Crusca (*l'Incruscato*), era uno dei personaggi più in vista nella Firenze di Francesco I e di Ferdinando. Tra il 1576 e il 1592 il salone al primo piano del suo palazzo divenne privilegiato luogo di incontro di letterati e artisti che diedero vita alla celebre *Camerata de' Bardi*.

"Signore dotato di molte nobilissime virtù e soprattutto grande amatore dell'antichità e della musica" ²⁷, il Conte di Vernio si ispirava a quegli ideali neo-platonici, già notati nei tre sonetti del Tasso, che caratterizzarono fortemente la cultura dell'epoca: l'armonia delle sfere, la musica intesa come mezzo di congiunzione tra mondo sensibile e dimensione ultraterrena, la "Grazia", il "raggio di bellezza" e la "bellezza d'Amore", il canto come forma intermedia *tra mens e sensus*.

Cristofano Malvezzi. (Rappresentati a Firenze in onore di Eleonora, figlia di Francesco I.)

1586 - *L'amico fido*, di Giovanni Bardi. Intermedi del Bardi. Musiche di Bardi, Striggio e Malvezzi. Rappresentati nel teatro degli Uffizi.

La particolare funzione celebrativa di questi spettacoli fece sì che la loro diffusione avvenisse soprattutto nei centri di potere delle grandi famiglie aristocratiche come, appunto, i Medici a Firenze. In una città come Lucca, invece, mancavano occasioni per festeggiamenti di tal genere a causa del particolare ordinamento politico. Pare comunque che, anche se saltuariamente e probabilmente con funzioni non celebrative, venissero rappresentate a Lucca, tra il 1571 e il 1579, commedie con musiche e probabili intermedi, come pare possa desumersi da due "deliberazioni degli anziani" segnalate e riportate da G. Biagi-Ravenni nel suo articolo "I Dorati, musicisti lucchesi...", cit., p. 54.

²⁶ I buoni rapporti tra Malvezzi, Peri e Bardi sono documentati anche dalla stampa del *Primo libro de' Ricercari a 4 Voci* (Perugia, 1570) che il compositore lucchese aveva dedicato proprio al Conte di Vernio e nella quale aveva incluso anche un Ricercare di Peri. Un atto di stima che venne ripetuto nel 1583 con l'inserimento del madrigale di Peri "Caro dolce ben mio" nella prestigiosa stampa veneziana del *Primo libro de' madrigali a 5 Voci* sempre di Malvezzi.

²⁷ G.B. Doni, *Lyra Barberina*, Firenze 1763.

Da qui l'impegno di Bardi per definire un particolare modo d'intendere il rapporto tra parola e suono, tra sfera concettuale e ambito sensoriale, che, ispirandosi alla melopea greca, portasse all'affermazione della monodia sulla polifonia²⁸; in ciò sostenuto dai trattati di Vincenzo Galilei e Girolamo Mei e dalle sperimentazioni nel canto a voce sola soprattutto di Giulio Caccini e di Jacopo Peri.

Ma, prima di giungere alla precisa definizione data, in teoria e in pratica, dai frequentatori di casa Bardi, la monodia aveva già avuto un suo sviluppo attraverso esperienze che, fin dai canti intonati per *Orfeo* di Poliziano e nelle riunioni degli umanisti della cerchia di Ficino, ebbero nell'idea del "teatro", della "rappresentazione" della parola, uno dei principali punti di riferimento²⁹. Di conseguenza si fece sempre più pressante l'esigenza di uno stile vocale che fosse una convincente sintesi di parola parlata e cantata. Già Vincenzo Colli aveva raccomandato di "... accompagnar le rime con musica stesa e piana, acciochè meglio la eccellenza delle sentenziose e argute parole si potesse intendere..."³⁰. Proposizione fondamentale per tutta la successiva discussione cinquecentesca sul rapporto tra poesia e musica che divenne, tra gli umanisti della cerchia di Bardi, punto centrale di riflessione.

Gli *Intermedi* del 1589 riunirono molti degli artisti della *Camerata de' Bardi*. In questi spettacoli, data la funzione essenzialmente celebrativa, la matrice neo-platonica appariva più come suggestivo modello tematico (L'Armonia delle sfere, Arione, Il dono agli uomini dell'Armonia e del Ritmo ecc.) che come effettivo impulso alla sperimentazione di tecniche compositive; ugualmente questi *Intermedi* furono ulteriore occasione per mettere a confronto l'esperienza di musicisti come Malvezzi, legati ad una precisa tradizione polifonica, con il mondo estetico e le tendenze innovative di artisti quali Peri, Caccini, de' Cavalieri.

²⁸ Le ragioni della critica di Bardi alla polifonia sono così sintetizzate da N. Pirrotta, op.cit., p. 232:

"L'atteggiamento critico verso la polifonia del suo tempo [...], pur colorandosi dei motivi moraleggianti di ispirazione controriformista, si innestava sulla più complessa tradizione umanistica del platonismo fiorentino, nel quadro della quale musica non è soltanto l'accordo sensibile dei suoni, quanto il rapporto intimo e profondo che fa la parola poetica specchio di qualche frammento del mondo trascendente e armonioso delle verità cosmiche, eco dunque dell'armonia universale."

²⁹ Tra gli studi sulle discussioni umanistiche intorno alla musica cfr. in particolare:

N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984.

N. Pirrotta, *Li due Orfei*, cit.

D.P. Walker "Le chant orphique de Marsile Ficin", in *Musique et Poesie au XVI siècle*, Paris 1954; *Spiritus and Music*, Londra 1978.

C. Vecce, *Gli umanisti e la musica*, Università Cattolica, Milano 1985.

³⁰ Cfr. Vincenzo Colli (detto il Calmeta), "La poesia del Tebaldeo e la vita di Serafino Aquilano", in *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di Cecil Grayson, Bologna 1959.

Laura Guidiccioni, cantante oltre che poetessa, dovette trovare assai stimolanti i contatti coi personaggi di questo nuovo mondo accademico, in particolare quelli con Giulio Caccini ed Emilio de' Cavalieri. La familiarità con quest'ultimo offrì all'artista lucchese nuove occasioni di esperienza riguardo al canto a voce sola. Lo testimonia il famoso passo di una lettera della madre della Guidiccioni: "Io resto per compagnia di questa signora Vittoria Romana che già da un mese sta in casa qui del sig. Emilio et nostra, et lui ci nutrice della sua armonia, chè canta singolarmente. Così ci fusse Ciuccia mia et messer Ippolito, che Sentirenno altro modo di cantare che l'ordinario et che piace tanto..."³¹.

Questo "*altro modo di cantare che l'ordinario*" trovava le sue giustificazioni, come già accennato, in una trattatistica fortemente segnata da influssi neo-platonici. L'indagine sulla *parola poetica*, sul concetto che si fa suono svelando i legami tra natura umana e armonia universale, non fu solo appassionante argomento di discussioni, ma divenne preciso stimolo per la ricerca di nuove prassi compositive ed esecutive.

La *naturalezza* divenne un'esigenza primaria dell'atto creativo e delle modalità espressive. *Naturalezza* e apparente semplicità: la *sprezzatura*. Questo termine, però, non indicava solo una precisa prassi esecutiva, ma anche un particolare atteggiamento dell'animo che si dispone ad ascoltare e a far risuonare la *grazia* interiore³². Il principio della *naturalezza* veniva però contraddetto dall'inevitabile *artificio* rappresentato dalle complesse tecniche esecutive che il cantante doveva ben padroneggiare.

Già Baldassare Castiglione aveva spiegato ne *Il Cortegiano* che, avendo spesso ricercato da dove potesse nascere la *grazia*, "...lasciando quelli che dalle stelle l'hanno", l'aveva trovata nell'evitare, anzitutto, la "affettazione" e nell'"usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo ... deriva assai la grazia [...] Si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte..."³³.

Ma fu di nuovo Torquato Tasso ad inserirsi nel dibattito con più articolate e sottili argomentazioni. Il poeta affronta la questione sulla dissimulazione nel dialogo *La Cavaletta, ovvero de la poesia*

³¹ Lettera del 31 Dicembre 1590 dalla villa di Careggi. Riportata da A. Solerti, op. cit., p.813.

³² "...et in questa mia prima impressione con questo discorso ai lettori mostrare le cagioni che m'indussero a simil modo di canto per una voce sola, affine che, non essendosi ne' moderni tempi passati costumate (ch'io sappia) musiche di quella intera grazia ch'io sento nel mio animo risonare..." G. Caccini, Prefazione a *Le Nuove Musiche*, Firenze 1601.

³³ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Venezia 1528, Libro Primo XXVI

*toscana*³⁴. Dopo aver ricordato la definizione dantesca secondo la quale la poesia non è altro che una finzione retorica posta in musica, Tasso si sofferma sul problema del rapporto tra naturale/artificiale, verità/finzione, *verum/certum*. Partendo dal presupposto che esistono cose vere [verosimili] che non sono certe, ma che tutto quello che è certo è vero, se l'artificio del poeta è certo sarà dunque anche vero. Ma, continua Tasso, "...la poesia, come Dante la definì, è una finzione retorica posta in musica [...], dunque il vero artificio sarà artificio d'una finzione [...]"³⁵. E più avanti, riflettendo ancora sulle parole dell'Alighieri: "La qual definizione è molto somigliante a quella che già diede l'antico Gorgia de la tragedia, cioè ch'ella fosse un inganno per lo quale gli ingannatori sono migliori di quelli che non ingannano, e gli ingannati più saggi de' non ingannati; e dico assai somigliante o più tosto in parte l'istessa, perciò ch'ogni finzione è inganno; ma se questa è finzione retorica, sì come parve a Dante, è inganno retorico [...]. I retori sono dunque ingannatori [...]. E ingannatori eziandio gli oratori, che da loro apprendono questa arte de l'ingannare[...]. E questi oratori sono i poeti [...]. Da' poeti sempre, o assai spesso, ci sarà coperto il loro artificio" e ricoprendo inganneranno più facilmente. "Il nascondere dunque l'inganno e, per così dire la dissimulazione de l'arte è sommo artificio [...]. I Poeti dunque sono simulatori, e i musici e gli istrioni..."³⁶.

L'artificio della parola poetica espressa in canto, apparirà come cosa semplice e naturale nel suo manifestarsi sonoro, poichè solo la naturalezza (anche se apparente e quindi frutto di un inganno) potrà toccare quelle corde che muovono gli affetti. Il canto, che è

³⁴ T. Tasso, *Opere complete*, a cura di Bruno Maier (V), Milano 1965. Il dialogo *La Cavaletta...* fu scritto nel 1584 e pubblicato nel 1587.

³⁵ Il passo è tolto dal *De Vulgari Eloquentia*, Libro II, Cap. IV: "que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita."

Proprio il termine "fictio", centro della definizione dantesca, offre almeno due possibili interpretazioni:

- "Fictio"=Fingere=excogitare et componere quod verum non est (Uguccione); cioè, invenzione di un contenuto fictum, non vero, ma verosimile (ad esempio la poesia allegorica).

- "Fictio"=composizione, secondo un'interpretazione che intende il verbo "fingere" nel senso di "comporre".

"Fondandosi su un'altra accezione ben attestata di fingere, Paparelli, ritiene invece che il vocabolo [fictio], valga *compositio* e che tutta la definizione si debba intendere come: *compositio poita* (cioè composta) mediante retorica e musica. Il prezioso verbo poire [...] deriva da Uguccione che lo traduce con *fingere* e lo connette etimologicamente con Poeta...", così annota S. Cecchin nell'edizione del *De Vulgari Eloquentia* da lui curata, U.T.E.T., Torino 1983, p.478-479.

Le argomentazioni di Tasso si sviluppano dunque nel solco di una tradizione dantesca alla quale anche Giovanni Bardi era strettamente legato.

³⁶ T. Tasso, op.cit., Vol. V, p.133 e sgg.

per sè cosa artificiosa, risulterà naturale effetto dei concetti contenuti nelle parole espresse, che ne sono invece la causa. In questo senso ogni melodia che rende manifesta la grazia che risuona nell'animo, riflette, attraverso il canto, il segreto legame tra la "sensibilità" della dimensione umana e "l'intelligibilità" del mondo delle idee platoniche.

Proprio con questo tema Jacopo Peri aprirà le sue *Musiche Varie*³⁷; il testo è un sonetto di Petrarca³⁸

In qual parte del ciel, in quale idea
era l'exempio onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giù quanto lassù potea?

Qual ninmpha in fonti, in selve mai qual dea
chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?
quando un cuor tante in sè virtù accolse?
benchè la somma è di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi di costei già mai non vide
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
et come dolce parla, et dolce ride.

Le scelte poetiche di Peri riflettono un interesse ancora ben vivo verso l'opera petrarchesca, filtrata e diffusa dai numerosi commenti al Canzoniere apparsi nel XVI secolo³⁹. Tra i tanti quello del lucchese Alessandro Vellutello fu, per la chiarezza espositiva ed i contributi esplicativi, uno dei più conosciuti nei circuiti accademici⁴⁰:
" Torna il poeta, nel presente sonetto, à le lodi de le virtù e bellezze

³⁷ Le/ varie/ Musiche/ Del Signor/ Iacopo Peri/ A una due, e tre voci/ con alcune spirituali in ultimo/ Per cantare nel clavicembalo. E Chitarrone ancora la maggior/ parte di esse per sonare semplicemente/ nel organo [...]/ in Firenze/ Appresso Cristofano Marescotti, MDCIX.

³⁸ *Rerum Vulgarium Fragmenta*, Sonetto CLIX.

³⁹ Sulla fortuna della poesia di Petrarca presso i musicisti del '500 cfr. L. Bianconi, "Il Cinquecento e il Seicento", in *Letteratura italiana*, Vol. VI, Einaudi, Torino 1986.

⁴⁰ Il/ Petrarca/ con l'espositione/ d'Alessandro Vellutello,/ di nuovo ristampato/ con le figure ai triumpho/ [...] in Vinegia. Per Giovan. Griffio, MDLIII.

Al commento è premesso un "Trattato de l'ordine" nel quale Vellutello espone le ragioni e i criteri che lo avevano spinto a ridisegnare la struttura del Canzoniere distribuendo i testi in tre parti: in vita e in morte di Laura e "altri soggetti". Tra il 1525 (anno della prima edizione) e il 1584, il commento ebbe ben ventisette ristampe.

di Madonna Laura, Onde, come di quelle meravigliato, domanda. In qual parte del cielo ò in qual idea natura tolse l'esempio del bello e leggiadro viso di lei, nel quale volse mostrare à noi qua giu di quanta eccellentia fossero le opere sue di la su, E dice In qual parte del cielo, rispetto à l'opinione di quei Philosophi [...]. A qualunque animal alberga in terra, vogliono che Iddio creasse à principio tutte le anime di pari numero à le stelle, e di quelle in diverse parti del cielo ad ogni stella una ne commodasse, Et in qual idea, rispetto à l'opinione di Platone, la quale fu, che l'imagini de le cose fossero tutte à principio nella mente divina create, perchè Idea è quella imagine della cosa, che della nostra mente si forma prima che la facciamo, [...] Questa tal imagine è adunque quella, che Idea è da Greci chiamata [...]"⁴¹

Tasso, sempre nel dialogo *La Cavaletta*, prende ad esempio il medesimo sonetto per trattare degli equilibri interni al componimento determinati dalle relazioni tra le qualità del contenuto e la maniera (grave o temperata) di esprimerlo. Il poeta si sofferma sulla necessità di ben differenziare le modalità di apertura e chiusura del sonetto. Così sarà utile iniziare con parole "basse e di picciol suono" (che non esprimono, cioè, alti concetti e sono poco sonore), per far meglio emergere la nobiltà dei versi finali. Oppure il contrario: dal grave al leggero, imitando così il fuoco che è contrario alla terra e che nella fine del suo movimento accresce la sua leggerezza. L'analisi del sonetto intende poi dimostrare l'importanza della commistione di gravità e temperanza: "...sì come niuno elemento è puro e semplice interiormente, perciocchè il fuoco è mescolato con l'aria e co'l foco e con l'acqua e l'acqua con l'aria e con la terra, così ancora ciascuna maniera di parlare è mescolata; nè solamente ne le rime già dette, ma in quelle che sono stimate gravissime, c'è qualche mistione di piacevolezza./[...]

Le forme dunque del parlare sono in questo simili a le forme naturali, le quali, essendo raccolte nel grembo de la materia, non possono ritrovarssi a fatto pure: quinci avviene ch'in quelle testure ancora le quali noi assegnamo come proprie al carattere sublime, ci sia alcuno temperamento..."⁴²

Il musicista che vuol dunque "imitare i sentimenti delle parole", dovrà modulare il proprio canto seguendo le particolari tessiture dei versi e l'impurità determinata dalla mescolanza di gravità e leggerezza⁴³.

⁴¹ Più in linea con la tradizione bembesca sono le analisi sul complesso stile di Petrarca contenute in "Sonetti/ Canzoni e Triomphi di/ M. Francesco Petrarca,/ Con la Spositione di/ Bernardino Daniello da Lucca/ [...] In Vinegia M.D.X LIX."

⁴² T. Tasso, op. cit., Vol V, p. 106.

⁴³ Tra gli studi su Tasso e la Musica cfr. la recente raccolta di saggi "Tasso, la musica, i musicisti", a cura di M.A. Balsano e T. Walker, in *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, Firenze 1988.

I risultati raggiunti da Peri nell'elaborare in musica i testi petrarcheschi ⁴⁴ e, più in generale, la poesia drammatica, sono un'ulteriore conferma di quanto fosse vivo e "produttivo" il dibattito accademico entro il quale interagivano positivamente istanze estetico-filosofiche con esigenze artistiche e necessità espressive.

Queste composizioni, insieme alle musiche per Euridice ⁴⁵, sono il frutto di una ricerca che portò Peri alla realizzazione di quel particolare tipo di canto che "...solo possa donarsi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella" e che rappresenta l'ulteriore elaborazione di quel nuovo modo di cantare che la madre di Laura Guidiccioni aveva udito per la prima volta dalla voce di Emilio de' Cavalieri. Lo stesso Peri conferma il primato del suo collega romano nel celebre avviso "A' Lettori" premesso all'Euridice: "Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene."⁴⁶

Emilio de' Cavalieri era stato nominato nel 1588 da Ferdinando I sovrintendente per l'arte, i costumi, le feste, i teatri, provocando probabilmente il risentimento di Giovanni Bardi che, fino ad allora, era stato protagonista della vita artistica di corte sotto la protezione di Francesco I.

I buoni rapporti tra Ferdinando e Cavalieri erano iniziati già a Roma e non è da escludere che proprio in questa città il signor Emilio avesse avuto occasione di entrare in contatto anche col vescovo di Lucca Alessandro Guidiccioni. In questo caso si spiegherebbe ancora più facilmente l'immediata familiarità che caratterizzò i rapporti del Cavalieri con Laura Guidiccioni e Lucchesini fin dal loro arrivo a Firenze, sempre nel 1588 ⁴⁷.

⁴⁴ Ne *Le Nuove Musiche* sono inclusi altri due testi di Petrarca: "Tutto il di piango" e "Lassa ch'io ardo" (Sonetti CCXVI e CCIII).

⁴⁵ *Le/ Musiche/ di Iacopo Peri/ Nobile fiorentino/ Sopra L'Euridice/ del Sig. Ottavio Rinuccini/ Rappresentate Nello Sponsalizio/ della Cristianissima/ Maria Medici/ Regina di Francia/ e di Navarra/ In Fiorenza[...] MDC.*

⁴⁶ Peri continua precisando che "piacque nondimeno a' signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594), che io, adoperandola in altra guisa, mettesi sotto le note la favola di Dafne, dal signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra. Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani... usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana."

⁴⁷ Il nome di Emilio de' Cavalieri compare in una lettera di Caterina de' Benedetti-Guidiccioni del 13 Maggio 1589, vale a dire proprio nel periodo dei festeggiamenti per le nozze di Ferdinando: "...Laura ha auto a ir con le Romane a palazzo e per tutto; nè s'è vista commedia nè altro, ma il signor Emilio ne la promette...". Tra le romane c'era anche Vittoria Archilei, al servizio della corte medicea fin dal 1584, che, col marito

Quando Ferdinando prese il posto di Francesco alla guida del Granducato, non solo nominò Cavalieri responsabile di tutte le attività artistiche di palazzo, ma lo confermò anche nel ruolo di emissario politico. Singolare figura era il Signor Emilio: il ritratto offerto dal suo fitto epistolario ⁴⁸ ce lo mostra non solo esperto musicista, cantante e compositore innovatore, ballerino provetto, ma anche abile politico capace di districarsi nelle complesse trame ordite tra i palazzi fiorentini, romani e lucchesi.

I progetti del nuovo Granduca erano chiari: da una parte rafforzare la posizione di Firenze mediando con Roma nel tentativo di diminuire l'influenza spagnola a favore della Francia di Enrico IV; dall'altra estendere i propri confini annettendo la repubblica lucchese che invece contava sulla protezione spagnola. Dunque, tra il 1588 e il 1596 ca., Lucca corse seriamente il pericolo di perdere la propria autonomia.

In quel periodo Emilio de' Cavalieri si trovò ad operare su più fronti e con diverse funzioni, rendendosi attivo nei conclavi succedutisi dopo la morte di Sisto V (Agosto 1590) ⁴⁹, nella vita artistica e diplomatica della corte fiorentina, nelle trame contro Lucca. Gli anni 1589, 1590 e 1591 furono, sotto tutti questi aspetti, decisivi.

I rapporti di Emilio de' Cavalieri coi residenti lucchesi in Firenze si intensificarono. I contatti con i coniugi Lucchesini-Guidiccioni erano di vario carattere: con Laura, nelle vesti di poetessa-librettista e cantante, intraprendeva una intensa attività artistica; col marito di lei, Orazio, svolgeva attività diplomatica e tramava contro Lucca.

Nonostante l'intensa attività politica e i numerosi impegni legati alla sovrintendenza artistica, Cavalieri riuscì a comporre in quei tre anni almeno tre importanti e celebri lavori in collaborazione con Laura Guidiccioni: il ballo finale per gli Intermedi del 1589, le pastorali *Il Satiro* e *La disperazione di Fileno*, oltre ad una probabile

Antonio, fu responsabile del primo numero del primo Intermedio per "La Pellegrina" del 1589. Anche gli Archilei erano stimati amici di Cavalieri fin dai tempi della residenza romana.

⁴⁸ Cfr. Claude Palisca, "Musical asides in the diplomatic correspondence of Emilio de' Cavalieri", in *The musical Quarterly*, 1963, p.339 e sgg.

⁴⁹ Nel 1590 Cavalieri era impegnato con Belisario Vinta (anch'egli coinvolto nella congiura contro Lucca) e Cipriano Saracinelli nel conclave dopo la morte di Sisto V. Vinta stava a Roma e Cavalieri faceva da intermediario tra Firenze e gli agenti romani. Fu eletto Urbano VII, favorito dal Granduca, ma morì dopo tredici giorni. Altrettanto breve fu il pontificato dei suoi successori: Gregorio XIV e Innocente IX. Finalmente divenne papa Clemente VII che rimase in carica per tredici anni. Era nemico della Spagna e favorevole alla Francia, in sintonia con Firenze. Giovanni Bardi fu nominato "Maestro di Camera" del nuovo pontefice. Il nipote di Cavalieri, Tiberio, divenne invece "cameriere segreto" del papa. Cfr. C. Palisca, op. cit., p.342 e sgg.

(ma quasi certa) collaborazione per una rappresentazione fiorentina dell' *Aminta* di Tasso nel 1590. Le pastorali di Laura ed Emilio assumono un particolare rilievo poichè, pur inserendosi in una produzione che ebbe proprio in Tasso e Guarino i più significativi rappresentanti, divennero prototipi dei drammi pastorali in musica tentati più tardi anche da Jacopo Peri con *La Dafne* ⁵⁰.

Contemporaneamente ai clamori che andavano suscitando i magnifici festeggiamenti organizzati nel 1589 da Cavalieri e da Bardi per le nozze principesche, Ferdinando intensificò le segrete manovre contro Lucca.

Il matrimonio tra il Granduca e Cristina di Lorena fu celebrato in primavera e, subito dopo la rappresentazione dei famosi Intermedi (2, 6, 13 e 15 Maggio), una curiosa lettera di Caterina de'Benedetti-Guidiccioni, sempre indirizzata al figli Ippolito rimasto a Lucca, parla di uno strano viaggio progettato in quei giorni da Emilio de' Cavalieri. La missiva è del 27 Maggio 1589: "...io mi raccomando quanto posso in ogni cosa et Laura ancora, e dice che disciate a Camilla che se sta fin fatto S.Giovanni a parturire, si potrà trovare che questo signor Emilio del Cavaliere, qui tanto principale, vuo' soddisfar un voto segreto e starsi quattro dì in casa di Scipione et otto o più in segreto...".

Scipione altri non era che il figlio di Bernardino Antelminelli, uno dei maggiori responsabili (con Cavalieri, Lucchesini ed i segretari del Granduca) delle trame eversive che si svilupparono negli anni successivi e che, una volta scoperte dalle autorità lucchesi, furono causa della condanna a morte comminata a lui, al padre e, nel 1596, a Curzio Carincioni. I motivi del viaggio e del segreto soggiorno di Cavalieri a Lucca paiono dunque collegati all'esigenza di rafforzare i rapporti coi cospiratori lucchesi.

Intanto Orazio Lucchesini, che già riceveva i dispacci segreti da Lucca per tenere sempre ben informato Ferdinando di tutte le novità provenienti dalla Repubblica, era passato al diretto servizio di Cristina di Lorena ⁵¹ e, passata l'estate, si era traserito con la moglie e la suocera nella villa di Careggi dove, insieme a Cavalieri,

⁵⁰ *La Dafne* fu rappresentata nel carnevale del 1598 nel palazzo di Jacopo Corsi. Venne data di nuovo l'anno successivo, in Palazzo Pitti, insieme ad un'altra pastorale della Guidiccioni e di Cavalieri: *Il Giuoco della Cieca*, liberamente tratta dal *Pastor fido* di B. Guarini. Il ruolo che le pastorali di Laura Guidiccioni giocarono nello sviluppo del dramma pastorale e del teatro per musica è stato ampiamente indagato, dopo i primi studi di A. Solerti, da W. Kirkendale nel citato articolo "L'opera in Musica prima del Peri..."

⁵¹ "Addì X Giugno 1589: il Granduca comandò agli infrascritti Signori e Gentiluomini che dovessero servire a Madama Serenissima [...] Signor Orazio Lucchesini..." F. Settimani, "Memorie fiorentine", (Archivio di Stato, Firenze) cfr. W. Kirkendale, op. cit., p. 368.

incontrava gli altri artisti che lavoravano a Corte ⁵².

Il particolare intreccio tra l'attività artistica di Laura Guidiccioni e dei suoi amici e le vicende politiche nelle quali erano coinvolti, è documentato da un'altra lettera di Caterina Guidiccioni del 2 Dicembre 1589: "Le altezze son tornate tutte qui a far le feste [...]. Quanto di buono ci sento io è che si comincia a sperar molto de' Farnesi ⁵³ che io ho sempre hauto fede, se ben temuto per ora di perduta speranza come vedrete per dui sonetti che cavan fuora per questo mercato ⁵⁴ che ve li mando con la Rotta d'Arno [...]: ai quali, dico però a' più grandi che imparano la musica, manderò ben due de le prime musiche stampate con l'intermedii di queste nozze: che so che saran care a' maestri ancora, subito che si possino avere, che per anco non l'ha nessun vedute, fuor che chi l'ha fatte...".

Le musiche degli Intermedi vennero infatti pubblicate solo due anni più tardi, nel 1591, ad opera di un altro lucchese, Cristofano Malvezzi ⁵⁵. Questa stampa, insieme alla descrizione ufficiale affidata alla penna di Bastiano de' Rossi ⁵⁶, permette di avere un quadro dettagliato degli spettacoli, delle musiche e delle modalità di esecuzione e rappresentazione. Le due descrizioni non sempre coincidono: infatti quella di de' Rossi (1589) rispetta il progetto originale concepito da Bardi, mentre quella di Malvezzi, come è noto, è testimonianza di una rappresentazione nella quale la struttura originale degli Intermedi venne modificata in più punti.

Il particolare carattere celebrativo degli Intermedi fece sì che la maggiore attenzione fosse posta nella realizzazione di mirabili effetti ottici e sonori, più che nella puntuale realizzazione di teorie estetiche. Questo non toglie che la collaborazione di artisti di varia formazione e provenienza (dal Malvezzi, Marenzio, a Caccini, Peri, Cavalieri), potesse dar vita a musiche che, pur nel solco di una

⁵² "Di Careggio, a' 28 Ottobre 1589. Questo Signore Emilio [...] ha l'orecchio continuo di S.Altezza et il signor Orazio di lui, e l'ama molto e li desidera bene; così staremo a vedere [...] Ieri si partì la compagnia che per una dozzina di giorni s'ha dato bel tempo: Dio ve'l dica, non stilla a cucire et faccende: suoni, balli et giuochi sempre." (Lettera della madre di Laura).

⁵³ L'amicizia dei Guidiccioni coi Farnese era di lunga data. Già Giovanni Guidiccioni, prima ancora di divenire vescovo di Fossombrone, era fedele alla casa Farnese.

⁵⁴ Si intende "la congiura".

⁵⁵ Intermedii/ et Concerti,/ Fatti per la Commedia rappresentata in/ Firenze/ Nelle nozze del Serenissimo/ Don Ferdinando Medici,/ e Madama Christiana Di Loreno,/ Gran Duchi di Toscana./ in Venetia,/ Appresso Giacomo Vincenti./ M.D.XCI.

La stampa, nella parte nona, contiene la descrizione degli Intermedi fatta da Malvezzi. Cfr. l'edizione critica a cura di D.P. Walker, "Musique des Intermèdes de La Pellegrina", con gli studi di F.Ghisi e D.P. Walker Paris XCMLXIII.

⁵⁶ "Descrizione Dell'apparato E degl'Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana, Firenze 1589".

precisa tradizione polifonista, accoglievano importanti motivi delle nuove ricerche in campo monodico. Le suggestioni platoniche, tenute vive dalle scelte tematiche di Giovanni Bardi, restarono comunque sfondo ideale nel quale il nuovo genere rappresentativo andava formandosi. Significativi sono i temi svolti nei sei intermedi: L'Armonia delle sfere (I), La vittoria delle Muse sulle Pieridi (II), La vittoria di Apollo sul serpente Pitone (III), La comparsa di demoni celesti e infernali (IV), Arione salvato dalle onde (V), Il dono agli uomini dell'Armonia e del Ritmo (VI).

Il sesto intermedio, realizzato quasi esclusivamente dai "lucchesi" ⁵⁷, si conclude col singolare ballo ideato da Cavalieri e da Laura Guidiccioni. L'episodio si era aperto su una scena rappresentante il cielo e l'Aurora. Il progetto tipicamente umanista, elaborato da Bardi, prevedeva l'apparizione degli Dei su cinque nuvole. Sulla prima avrebbero dovuto trovar posto Apollo, Bacco, il Ritmo e l'Armonia; sulla seconda le tre Grazie ed un Amore celeste; su ciascuna delle rimanenti nuvole tre Muse e un Amore. Le nuvole sarebbero poi scese in successione, ognuna accompagnata dai canti del relativo gruppo vocale:

Chi con eterna legge
Muove le stelle, e'l Mondo informa, e regge,
Ogni suo ben disserra
Per arricchir, per adornar la terra. (I gruppo)

Alle dure fatiche, onde cotanto,
S'affligge umana vita,
Sarà dolce conforto, e dolce aita
Il suono, e'l ballo, e'l canto. (II e III gruppo)

Infine il IV e V gruppo intonano "Godi turba mortal". [questo secondo il resoconto di Bastiano de' Rossi: "Fece il poeta queste deità venire in scena Apollo, Bacco, le Grazie, le Muse e Amorini, che accompagnano Armonia e Ritmo ..., perchè ci volle quel fatto rappresentare che scrive Platone de' libri de le sue Leggi" ⁵⁸]. La versione, stampata nel 1591 a cura del Malvezzi, contempla invece un diverso finale che si differenzia soprattutto per la presenza del madrigale a trenta voci di Malvezzi (solenne celebrazione degli sposi, non prevista nel progetto di Bardi) e del ballo. Quest'ultimo

⁵⁷ "Dal vago e bel sereno": Malvezzi/ "O qual risplende nube":

Malvezzi-Rinuuccini/ "Godi turba mortal": Cavalieri-Rinuuccini/ "O che nuovo miracolo": Laura Guidiccioni-Cavalieri. (Ma anche il I-IV e V intermedio sono dominati dalle musiche di Malvezzi).

⁵⁸ Il riferimento è al V Libro delle *Leggi*.

ebbe anche due diverse realizzazioni: la prima prevedeva musiche e coreografie del Cavalieri su versi di Rinuccini che, all'ultimo momento, vennero sostituiti, in una seconda versione, dal testo della Guidiccioni. Ci informa Malvezzi che "La musica de questo ballo, et il ballo stesso fù del Sig. Emilio de' Cavalieri e le parole furono fatte dopo l'aria del ballo, dalla Sig. Laura Lucchesini de' Guidiccioni gentildonna principalissima della Città di Lucca ornata di rarissime qualità e virtù".

Come è stato sottolineato da più studiosi ⁵⁹, ciò che rende singolare questo ballo, è la particolare procedura seguita dai suoi autori per realizzarlo: in netto contrasto con le teorie di Bardi, "le parole furono fatte dopo l'aria del ballo". Cioè: prima Cavalieri progettò coreografia e musica ed infine Laura Guidiccioni scrisse un testo che potesse adattarsi al ritmo impresso dai passi di danza. Versi, quindi, al totale servizio del balletto. Giovanni Bardi dovette essere molto contrariato da queste scelte, ma non poté far niente per opporsi ai cambiamenti apportati al suo progetto originale. Evidentemente giocava a sfavore del Conte di Vernio la forte protezione accordata dal Granduca a Cavalieri e alla Guidiccioni.

Probabilmente fu proprio Ferdinando a sollecitare i cambiamenti del VI intermedio per accentuarne l'aspetto celebrativo e per favorire la Guidiccioni, permettendole di inserirsi in un evento così importante dal punto di vista artistico e politico. Un curioso episodio ci fa ben comprendere il clima di gelosie che dovette crearsi. Bastiano de' Rossi, nella stampa ufficiale della sua "Descrizione [...] degli Intermedi" del 1589, evita accuratamente di citare i nomi di Cavalieri e della Guidiccioni. Venne, per questo, aspramente ripreso dal Granduca, che gli impose di curare una nuova stampa dando il dovuto risalto al ruolo giocato dai suoi protetti ⁶⁰. Sebbene contrariato, de' Rossi dovette rispettare il volere di Ferdinando, così come aveva fatto Giovanni Bardi.

Anche de' Rossi, come Bardi, apparteneva all'Accademia della Crusca, anzi ne fu primo segretario. Fine intellettuale, ma acido e maligno polemista, venne soprannominato "l'inferigno". Visti i precedenti contrasti con Cavalieri e la Guidiccioni, l'accademico non doveva vedere di buon occhio gli spettacoli che i due continuavano ad allestire a Corte; tra questi una rappresentazione dell'*Aminta* di Tasso nel 1590, confermata da un'altra lettera di Caterina Guidiccioni del 3 Febbraio di quell'anno: "La venuta del signor Orazio si dice per lunedì, [...] passato questa settimana, perchè

⁵⁹ D.P. Walker, op. cit., p. xxvii. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, cit., p. 254.

⁶⁰ L'episodio è ben documentato nell'articolo di U. Rolandi, "Emilio de' Cavalieri, il Gran Duca e l'Inferigno", in *R.M.I.*, vol. XXXVI, 1929.

Laura e Lucrezia domani sono invitate a palazzo a festa, lotto e cena, e senza lui, che non vuol che manchino, non si poteva [...]. Ora credo che sarà invitata dell'altre volte a questo benedetto palazzo [...]. Scusate se non si scrivesse perchè son fitti nelle chiacchiere di far versi per il lotto. Le principesse con le dame di palazzo fan lor stesse la Pastorale del Tassino questo carnovale e voglion madrigali per musiche..."

Laura ed Emilio stavano appunto lavorando a Palazzo anche per altre loro pastorali. Pare dunque assai probabile che in quest'occasione Tasso, che sicuramente fu a Firenze in quel periodo, avesse potuto incontrare la dama lucchese cantata nel sonetto col quale si sono aperte queste "cronache".

Bastiano de' Rossi era invece un fiero avversario anche di Tasso. Come letterato l'Accademico della Crusca aveva duramente contestato la poetica di Torquato scrivendo, già nel 1585, una celebre lettera denigratoria ⁶¹.

Ma la favorevole posizione a corte dei lucchesi era ormai ben consolidata. Il successo degli Intermedi, gli allestimenti delle nuove pastorali, il sodalizio artistico-diplomatico con Cavalieri, l'intensa attività politica di Orazio, resero i Lucchesini-Guidiccioni protagonisti della vita culturale e mondana fiorentina. Nel 1590 la collaborazione artistica tra Laura ed Emilio divenne più intensa; quest'ultimo, intanto, aveva ripreso anche i contatti con i cospiratori contro Lucca.

Ancora una lettera di Caterina Guidiccioni del 13 Gennaio 1590 ⁶², documenta l'amicizia del Cavalieri con Curzio Carincioni, letterato, musico, ballerino, alchimista e soldato di ventura. Carincioni, insieme a Bernardino Antelminelli, fece di tutto per consegnare Lucca a Firenze. Cavalieri e Lucchesini ospitarono Curzio a Firenze nel 1594. L'anno prima, nel giugno 1593, dopo che l'uccisione di Lelio Buonvisi aveva procurato molti disordini in Lucca ⁶³, anche l'altro cospiratore, l'Antelminelli, era stato ospite in Firenze dei Lucchesini. In tale circostanza propose a Ferdinando di

⁶¹ "Lettera a Flaminio Mannelli nella quale si ragiona di Torquato Tasso, del dialogo dell'epica poesia di messer Cammillo Pellegrino, della risposta fattagli dagli Accademici della Crusca e delle famiglie e degli uomini della città di Firenze. Firenze 1585, a istanza degli Accademici della Crusca." Ristampata lo stesso anno in Mantova e Ferrara. Nel 1589, con la morte di Salviati, si spensero anche le dispute tassesche e l'attività dell'Accademia si concentrò soprattutto sul Vocabolario.

⁶² "Vi scrissi aver Laura ditto esser costì per tutto questo mese con buona compagnia; poi ho sentito che il signor Emilio de' Cavalieri per fino a primavera, o fatta Pasqua, non ne sia per far altro, e se pur lui verrà col sig. Curzio solo, vero buon amico; ma questo lo credo poco perchè non se ne parla, et il suo solito è cominciare molto avanti a mettersi ordine, e Laura dice che passato questo mese non vuol che la lassi in modo veruno per le sue dubbiose speranze..."

⁶³ Cfr. S. Bonghi, op. cit.

approfittare dell'occasione per occupare Lucca. Ma le misure preventive prese dal governo lucchese, protetto dalla Spagna, fecero rimandare alla morte di Filippo II l'attuazione della congiura.

Nel 1596 Bernardino Antelminelli e il figlio Scipione (l'amico di Cavalieri) partirono per Genova con l'intento segreto di indagare sui progetti spagnoli e genovesi riguardanti Lucca, per trasmetterli al Granduca. Cercarono l'aiuto del lucchese Pompeo Arnolfini (che abbiamo già conosciuto come accademico) che però li denunciò provocando il loro arresto. Vennero così scoperte lettere compromettenti che testimoniavano i rapporti con Orazio Lucchesini. Antelminelli dovette confessare di aver rivelato molti segreti a Ferdinando de' Medici e di avergli addirittura suggerito di occupare Viareggio per poter meglio conquistare Lucca. Risultarono coinvolti i due figli di Bernardino, Arrigo e Scipione, e il vescovo Alessandro Guidiccioni. Invano il Granduca tentò di interrompere i processi contro i cospiratori. Il 29 Ottobre 1596 Bernardino Antelminelli venne condannato ed il 30 Ottobre decapitato ⁶⁴.

Negli anni in cui tali eventi si andavano sviluppando, Emilio de' Cavalieri continuava la sua attività diplomatica e artistica. Sempre in collaborazione con Laura Guidiccioni aveva rappresentato (dopo le pastorali *Il Satiro* e *La disperazione di Fileno* del 1590-91) *Il Giuoco dell' Cieca*, alla presenza del Cardinale Montalto, il 29 Ottobre 1595. Tali spettacoli furono ripetuti, sempre in Firenze e sempre per il Montalto, nel 1598 e nel 1599, insieme alla pastorale di Peri *La Dafne* ⁶⁵.

E' proprio in questo periodo che Laura Guidiccioni morì senza essere mai più tornata a Lucca. Cavalieri, invece, rientrò definitivamente a Roma dove, nel 1600, realizzò la *Rappresentazione di Anima et Corpo*, nella prefazione della quale venne ancora reso omaggio alla dama lucchese: " E la varietà de' personaggi non ha dubbio che arricchisce la scena di molta vaghezza: come si vede ben osservato nelle pastorali del *Satiro* e della *Disperazione di*

⁶⁴ Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Voce "Antelminelli Bernardino" e cfr. S. Bonghi, op. cit.

⁶⁵ Le notizie si ricavano dalla "Storia dell'Etichetta" (Archivio di Stato, Firenze) nella quale si registravano tutti gli eventi di corte: "Ier sera il Granduca fece invitare assai numero di gentildonne a palazzo, dove dicono si fece una rappresentazione di pastori e ninfe, intitolata La Mosca Cieca, con balli in musica [...]. V'intervennero il Gran Duca, la Gran Duchessa, il Cardinale sudetto [Montalto], Don Virginio [Orsini]". Virginio Orsini, duca di Bracciano (nato nel 1572), era appassionato di musica, come sua madre Isabella de' Medici, sorella dei Granduchi Francesco e Ferdinando: ella stessa cantava. Fu uccisa dal marito Paolo Giordano Orsini. Virginio fu accolto dagli zii a Firenze. Suo maestro di musica fu Emilio de' Cavalieri. Conobbe Laura Guidiccioni e fu amico di Giulio Caccini e di Luca Marenzio, del quale fu protettore. Era fanatico ammiratore di Vittoria Archilei. (Su Virginio Orsini cfr. "Virginio Orsini, Un Paladino nei palazzi incantati", a cura di R. Zapperi, Palermo 1993).

Fileno che, conforme all'intenzione del S. Emilio, si contentò comporre la nobilissima S. Laura Guidiccioni de' Lucchesini, gentildonna lucchese..."

Alessandro Magini

Les éléments biographiques d'artistes lucquois et florentins de la seconde moitié du XVIème siècle, qui associèrent leurs noms à d'importants moments culturels et politiques, offrent l'occasion d'illustrer comment se sont développés les techniques de la composition, les genres musicaux, les tendances littéraires qui caractérisèrent non seulement la Renaissance mais marquèrent aussi profondément l'évolution de la musique, de la poésie et du théâtre dans les périodes successives. La rencontre de poètes, musiciens et intellectuels des académies lucquoises et florentines sur fond d'événements politiques où ils furent aussi impliqués, le débat sur les rapports entre poésie et musique, le pétrarquisme et le Tasse: voilà les thèmes traités dans cet article qui débute avec trois sonnets du Tasse sur des thèmes chers au néo-platonisme: le lien musical unissant nature et surnature; l'harmonie des sphères; les trois Grâces; le chant, intermédiaire entre l'esprit et les sens. L'un de ces sonnets est surtout une ode à une noble dame lucquoise, Laura Guidiccioni, poétesse et chanteuse de grand talent. Installée à Florence avec son mari, elle allait connaître les noms les plus prestigieux du monde académique et politique de la cour des Médicis: Giulio Caccini, Jacopo Peri, Giovanni Bardi, Emilio de' Cavalieri, Ferdinand et Christine de Lorraine, enfin les membres de l'Académie de la "Crusca".

Trad. M.T.

Die Schicksale einiger Persönlichkeiten welche in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in den beiden Städten Lucca und Florenz tätig waren und deren Namen mit wichtigen künstlerischen und politischen Ereignissen verbunden sind, bilden den Ausgangspunkt für die Betrachtung einiger Aspekte jenes Kulturkreises in dem sich Kompositionspraktiken, musikalische Formen und letterarische Tendenzen entwickelten, welche nicht nur für die Renaissance charakteristisch waren, sondern auch die folgende

Entwicklung der italienischen Musik, Dichtung und Theaters zutiefst zeichneten.

Die Begegnung von Dichtern, Musikern und Intellektuellen der florentiner und luccheser Akademien vor dem Hintergrund politischer Affären, (in welche jene oft direkt verwickelt waren), die Diskussion um die Beziehung zwischen Dichtung und Musik, der Petrarchismus und Torquato Tasso: das sind die Themen welche im Laufe der Ausführungen behandelt werden. Sie finden einen idealen Fokus in den Ereignissen rund um die Intermedien von 1589, anlässlich der Hochzeit von Ferdinando de' Medici mit Cristina di Lorena. Für die Realisierung dieser Aufführungen erweist sich der Beitrag einiger Künstler aus Lucca als ausschlaggebend, wie auch andererseits das Wirken verschiedener Persönlichkeiten des Medici-Hofstaates, (welche gleichfalls wichtige Rollen in der Vorbereitung und Ausführung der Intermedien innehatten), das zivile und politische Leben Luccas einschneidend beeinflussten.

Der Artikel nimmt seinen Ausgang von drei Sonetten con T. Tasso die auf Thematiken basieren, welche den akademischen Debatten rund um den Neoplatonismus besonders teuer waren: die Musik als Mittel die Sinneswelt mit einer überirdischen Dimension zu verbinden; die Harmonie der Sphären; die drei Grazien; die Schönheit der Liebe; der Gesang als Mittler zwischen "Mens" und "Sensus". Eines dieser Sonette besingt jedoch auch eine edle Dame aus Lucca, welche man mit der Dichterin und Sängerin Laura Guidiccioni identifizieren könnte.

So verfolgen wir das Schicksal Laura Guidiccionis, welche, mit ihrem Gemahl von Lucca nach Florenz übersiedelt, mit den wichtigsten Namen der akademischen und politischen Welt der Medicis in Kontakt kommt: Giulio Caccini, Jacopo Peri, Giovanni Bardi, Emilio de' Cavalieri, Ferdinando und Cristina di Lorena, die Mitglieder der "Accademia della Crusca".

Die ideale Begegnung der edlen Dame aus Lucca mit Torquato Tasso, von der diese Chronik ihren Ausgang nimmit, scheint sich dann 1590 konkretisiert zu haben. Eine Aufführung des "Aminta" in Florenz könnte der Anlass gewesen sein.

So schliesst sich der künstlerische Weg, der an den Ufern des Serchio seinen Ausgangspunkt hatte an den Ufern des Arno.

Trad. C. Hasslinger