

loro avevano col papa regnante, delle leccornie di cui quegli soleva gratificarli, degli omaggi canori che essi gli rendevano in occasioni determinate. Questo riguarda anche le attività musicali della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, purché si consideri che, non rappresentando esse il vertice della vita musicale fiorentina, erano semmai soggette al monopolio di musicisti operanti *in alto loco*: non a caso l'avvicendamento al posto di maestro di cappella della Compagnia mobilità, nel 1607-1609, un cardinale mantovano e un membro della famiglia granducale. Anzi, per il suo rango intermedio e per i sofisticati repertori monodici praticati nelle sue manifestazioni pubbliche, la Compagnia fiorentina è un esempio calzante di come un modello di stile musicale elaborato e approvato ai vertici della piramide sociale potesse discendere verso i suoi strati inferiori, trasformandosi in componente essenziale di eventi scenico-musicali di gran richiamo che, in prosieguo di tempo (e, ancora una volta, indipendentemente dal gusto personale di chicchessia: essendo tutto dipeso, nella fattispecie, dalla ristrutturazione di una sala per le assemblee plenarie), avrebbero assunto una più definitiva veste oratoriale. Quanto ad alcune manifestazioni musicali che, risultando associate a esplicite intenzioni di omaggio per la famiglia dei granduchi, parrebbero adombrare una sorta di risalita di quel modello verso l'alto (si pensi allo spettacolo musicale *Trionfo d'amori celesti*, allestito per festeggiare la nascita del futuro Cosimo III), la loro spiegazione sta nella protezione granducale che la Compagnia era riuscita a garantirsi sin dal 1589 (cfr. G. Burchi, *Vita musicale e spettacoli della Compagnia della Scala di Firenze fra il 1560 e il 1675*, in «Note d'archivio per la storia musicale», nuova serie, I, 1983, pp. 13 ss.). [C.A.]

Nuove musiche "ad usum infantis": le adunanze della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello fra Cinque e Seicento

di John Hill

I documenti presentati in questo scritto consentono d'iscrivere la pratica del *recitar cantando* nella Firenze tardocinquecentesca in una più ampia prospettiva storica. Infatti risultano chiarificatori sotto più aspetti concomitanti: da un lato perché rivelano incognite attività musicali di personaggi legati alla cosiddetta «camerata fiorentina» ovvero di poeti e compositori che ne raccolsero direttamente l'eredità; dall'altro perché attestano l'affermarsi a Firenze di una tradizione di dialoghi musicali sacri che potrebbe risultare illuminante per la preistoria dell'oratorio in Italia.

L'oratorio di cui stiamo per occuparci era più propriamente il locale destinato alle preghiere collettive della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello¹, una confraternita minorile istituita in Firenze verso il 1406² al fine di provvedere all'istruzione religiosa di giovani di sesso maschile non destinati alla carriera ecclesiastica. Strumenti principali d'indottrinamento o di sprone spirituale erano il canto collettivo di laudi, la rappresentazione di azioni sacre inscenate dagli stessi giovani e la recita di sermoni, da parte di qualcuno di loro o di qualche chierico. I membri della confraternita dovevano altresì provvedere alla sua amministrazione, benché sotto il controllo di due su-

¹ Con le compagnie di San Nicolò del Ceppo, di San Giovanni Evangelista e della Purificazione della Santissima Vergine Maria e di San Zanobi (detta anche di San Marco), quella dell'Arcangelo Raffaello fu una delle quattro compagnie della Dottrina Cristiana riorganizzate nel 1442. Per la denominazione ufficiale del sodalizio — «Scuola e compagnia della Natività del Nostro Signor Gesù Cristo, chiamata la Compagnia dell'Arcangiolo Raffaello, o vero della Scala» — si vedano le carte iniziali dei suoi primi diari e del suo statuto più antico in I-Fas, *Compagnie religiose soppresse* da Pietro Leopoldo [d'ora innanzi Crs], volumi 160, 162, 163 e 752.

² Questo dato cronologico, desunto dallo statuto citato nella nota precedente, discorda con la datazione lievemente più tarda segnalata in R.C. Trexler, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, a cura di C. Trinkaus e H.A. Oberman, Leiden, 1974, pp. 200-264.

pervisori adulti: uno laico, il *guardiano*, e uno ecclesiastico, il *padre correttore*. Quanto alle spese dei sofisticati eventi musicali e teatrali patrocinati dalla Compagnia, la disparata estrazione sociale dei confratelli comportava che vi provvedessero i più facoltosi fra i loro genitori. Ma sotto questo e altri aspetti, quella dell'Arcangelo Raffaello non differiva dalle altre confraternite minorili costituite a Firenze durante il '400³.

Nei due secoli successivi l'ammissione a tutti questi sodalizi non fu più regolata da un limite massimo di età (inizialmente fissato intorno ai vent'anni) e cominciarono ad essere accolti anche uomini fatti: né solo ex confratelli, come probabilmente fu all'inizio e come era sempre stato possibile, ma in seguito anche persone estranee alle compagnie⁴. Quella dell'Arcangelo Raffaello formalizzò tale novità soltanto con la revisione statutaria del 1640 circa⁵, tuttavia essa si era verificata intorno alla metà del '500, e con conseguenze assai significative ai nostri fini. Infatti aveva comportato che, mentre i destinatari delle mire pedagogico-edificanti degli eventi musicali e teatrali da essa curati continuavano ad essere i confratelli più giovani, la qualità degli eventi stessi si avvantaggiò tanto delle risorse economiche quanto del patrimonio di competenze ed esperienze artistiche dei confratelli adulti. Inoltre la Compagnia ebbe fra i suoi membri più assidui diversi musicisti di spicco, che in molti casi ne fecero parte dalla fanciullezza alla vecchiaia, e ciò garantì sicuramente la continuità delle sue manifestazioni musicali. Pertanto la conoscenza delle più antiche è condizione essenziale per la comprensione delle più tarde.

Come le altre compagnie minorili fiorentine, quella dell'Arcangelo Raffaello aveva una sede propria, che constava di una piccola cappella e di un più vasto locale arredato anch'esso con un altare⁶. I

³ Per queste informazioni e le relative fonti si rinvia a Trexler, *Ritual in Florence*, cit., che è lo studio più completo sinora pubblicato sulle compagnie religiose minorili di Firenze.

⁴ Di norma si restava iscritti alla Compagnia fino a 22 anni (eccezionalmente fino a 24 o 25). Ma lo statuto consentiva agli ex confratelli di partecipare alla comunione e di assistere alle assemblee, benché senza diritto di voto (I-Fas, Crs, vol. 752, c. 13r).

⁵ Il nuovo statuto (lo si veda *ibid.*, Crs, vol. 627) non è datato, ma risulta approvato dall'arcivescovo Niccolini, che fu titolare della diocesi fiorentina dal 1632 al 1652. Esso non prevede limiti di età, ma per assumere talune cariche importanti era necessario avere almeno trent'anni. Questa modifica statutaria delle compagnie minorili fiorentine sembra essere sfuggita agli studiosi di storia civile o letteraria, la cui attenzione si è concentrata sulle attività da esse svolte durante il XV secolo (cfr. Trexler, *Ritual in Florence*, cit., *passim*).

⁶ Un inventario dei documenti posseduti dalla Compagnia nel 1591 (I-Fas, Crs,

confratelli vi si riunivano, per assistere alla messa e alla recita di un ufficio, nelle ore antelucane e a metà mattinata di quasi tutte le domeniche e di molte festività infrasettimanali. Ma almeno dalla metà del '500, nelle festività comprese tra Ognissanti e Pasqua, i più anziani tornavano a riunirsi dopo il tramonto, per ascoltare un sermone che era spesso contornato dall'esecuzione di musiche e azioni teatrali di grande interesse⁷.

Le caratteristiche sin qui elencate sono proprie a tutte le compagnie minorili fiorentine e le differenziano nettamente dalle compagnie dei laudesi, di cui sono ben note le attività musicali nei secoli XIV e XV⁸. Si può dunque comprendere come mai, nel corso del

vol. 164, int. 38, cc. 9r-11r) consente di localizzarne le varie sedi. Quella che essa occupò dal 1533 al 1786, anno in cui fu soppressa, si trovava in piazza Santa Maria Novella, a sinistra dell'andito che porta nel chiostro della chiesa omonima, lì dove si trova oggi il Grand Hotel Minerva. L'esistenza, in tale sede, di due ambienti di diversa capienza destinati alla preghiera risulta chiaramente dai documenti citati nelle pagine seguenti. Per una descrizione degli immobili appartenenti a questa e altre compagnie minorili fiorentine, si vedano [G. Cambiagi,] *L'antiquario fiorentino o sia guida per osservare con metodo le cose notabili della città di Firenze*, Firenze, 1771², pp. 64, 125, 145; F.L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, 1684, p. 396; W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, I, Frankfurt a. M., 1952, pp. 392-398.

⁷ Nel 1581-82 vi furono adunanze antelucane, diurne e vespertine nelle domeniche comprese fra il 5 novembre 1581 e il 15 aprile 1582 (Pasqua di Resurrezione); in dodici festività infrasettimanali (Ognissanti, Sant'Andrea, Immacolata Concezione, San Tommaso, Natale, Santo Stefano, San Giovanni Evangelista, San Silvestro — giorno in cui cadeva anche la festa dell'Arcangelo Raffaello —, Circoncisione, Epifania, Purificazione, Annunciazione); nell'ultimo venerdì di Quaresima e nei quattro giorni precedenti la Pasqua. Solo antimeridiane furono invece le adunanze tenute nelle prime due domeniche di aprile, nella festa dei santi Filippo e Giacomo, nella prima, terza e quarta domenica di maggio, nelle feste della Pentecoste, del Corpus Domini e di san Giovanni Battista, nella prima domenica di luglio, nella festa di santa Maria Maddalena, nelle prime due domeniche di agosto, nella festa dell'Assunzione (giorno in cui venivano eletti gli ufficiali della Compagnia), nelle prime due domeniche di settembre e nella festa di san Francesco d'Assisi. La data delle festività mutava da un anno all'altro, ma nelle sue linee generali il calendario qui citato può essere considerato valido per le attività assembleari di tutte le compagnie minorili dei secoli XVI e XVII.

⁸ Oltre ad ammettere solo adulti, le compagnie di laudesi della Firenze tre-quattrocentesca non possedevano locali propri (si riunivano infatti in una cappella di qualche grande chiesa), non recitavano sermoni né vi assistevano, e non allestivano azioni sceniche. Differenze così cospicue rispetto alle compagnie minorili non sono da considerarsi casuali: altrimenti i laudesi avrebbero dovuto patrocinare dialoghi sacri nel '600 e commissionare oratori nel '700, due attività di cui la documentazione superstita non reca traccia. Sull'argomento si vedano innanzitutto gli studi di Frank D'Accone: *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di F.A. Gallo, Certaldo, 1970, pp. 253-280; e *Alcune note*

'600, le prime si segnalano per la coltivazione di tipiche pratiche musicali e teatrali, mentre le altre ostentano al riguardo un vistoso disinteresse. Comunque il sodalizio consacrato all'Arcangelo Raffaello ha un posto a sé persino fra le compagnie minorili fiorentine. E ciò grazie ai personaggi ammessi a farne parte.

Giulio Caccini lo fu intorno al 1575. E lo stesso accadde nel medesimo periodo a Piero Strozzi e Filippo Bardi, primogenito di Giovanni, il promotore della Camerata frequentata sia da Caccini che da Strozzi. Successivamente la Compagnia accolse anche i due fratelli minori di Filippo Bardi, Camillo e Cosimo⁹. Ciò rende probabile che ne abbia fatto parte anche il padre¹⁰, ma, se così fu, è probabile che egli vi sia entrato prima del 1562: l'anno a cui risalgono le più antiche liste di confratelli pervenuteci. Lo stesso può dirsi per Vincenzo Galilei, un nipote omonimo del quale entrò nella Compagnia prima del 1615¹¹. Comunque ne fece sicuramente parte il mentore dei cameratisti fiorentini, Girolamo Mei, che dovette esservi ammesso prima di lasciare Firenze nel 1549 o nel corso di suoi succes-

sulle compagnie fiorentine dei laudesi durante il Quattrocento, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 86-114. Peraltro vi sono antichi sodalizi laici fiorentini — i disciplinati, le «compagnie cogli stendardi» e le «compagnie della notte» — le cui attività musicali devono ancora essere indagate.

⁹ «Giulio di Michelangelo Caccini musicista di Sua Altezza Serenissima» figura in una lista di nuovi iscritti in I-Fas, Crs, vol. 164, int. 38, c. 70r. Benché non sia accompagnato dall'anno di iscrizione, il nome è compreso fra quelli di due confratelli associatisi rispettivamente nel 1575 e nel 1576. Si tratta dunque della più antica testimonianza diretta del servizio del musicista presso la corte fiorentina, che egli stesso ebbe a far risalire al 1565. Per l'iscrizione di Piero Strozzi e dei tre figli di Giovanni Bardi, cfr. *ibid.*, Crs, vol. 164, int. 38, cc. 58v, 64r, 83v e vol. 165, int. 48, c. 32r.

¹⁰ La partecipazione attiva alla vita della Compagnia dei padri degli iscritti è attestata da tutta la documentazione archivistica pervenutaci. E sembra trapelare anche dal frontespizio di una sacra rappresentazione di Jacopo Cicognini (*La celeste guida*, Firenze, 1625) che si indirizza, appunto, agli «onorandi padri e fratelli» della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello. Circa i rapporti di Piero Strozzi con Giovanni Bardi e con musicisti della sua cerchia come Caccini e Vincenzo Galilei (sulla cui partecipazione alla Camerata fiorentina si veda la lettera di Pietro de' Bardi citata nella nota 24), va ricordato che il documento più rappresentativo delle idee maturate dai cameratisti — il *Dialogo della musica antica et della moderna*, pubblicato da Galilei nel 1581 — presenta Piero Strozzi come un discepolo di Giovanni Bardi. Inoltre Strozzi fu l'autore, nel 1579, della più antica composizione attribuibile alla Camerata: il madrigale *Fuor dell'umido nido*, cantato da Caccini sul *Carro della notte* allestito a Firenze durante le feste per le nozze di Francesco I con Bianca Cappello. Sulla Camerata fiorentina e sulla produzione musicale ad essa legata, si veda C. Palisca, *The «Camerata fiorentina»: a Reappraisal*, in «Studi musicali», I, 1972, pp. 203-236. Sul madrigale di Strozzi, cfr. N. Pirrotta, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi*, Torino, 1975², pp. 225-228.

¹¹ I-Fas, Crs, vol. 162, int. 22, c. 33r.

sivi rimpatri (uno risale al 1568)¹². Nel 1587 la Compagnia accolse anche Jacopo Corsi¹³, a cui va il merito storico di aver saldato le speculazioni e sperimentazioni cameratistiche ai prototipi operistici fiorentini. Egli poté assolvere a tale funzione come consocio di Giovanni Bardi all'Accademia degli Alterati¹⁴, nonché come amico e protettore, da un lato, di Giulio Caccini e Piero Strozzi¹⁵ e, dall'altro, di Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini¹⁶. Da quel manipolo di pionieri

¹² Per la presenza di Mei nella Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, si veda *ibid.*, Crs, vol. 164, int. 38, c. 67r, dove il suo nome figura senza l'anno di iscrizione fra quelli di persone iscritte, al più presto, nel 1562. Sulla biografia di lui e sulla sua funzione di mentore nei confronti di Bardi e Galilei per quanto atteneva l'antica musica greca e la riforma della musica moderna, cfr. G. Mei, *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a cura di C. Palisca, Roma, 1960, pp. 15-34; C. Palisca, *Girolamo Mei, Mentor to the Florentine Camerata*, in «The Musical Quarterly», XL, 1954, pp. 1-20; e il saggio dello stesso Palisca incluso nel presente volume. Cinque delle sei lettere superstiti di Mei a Galilei e Bardi risalgono agli anni 1571-82, in cui Palisca (*The «Camerata fiorentina»*, cit., p. 208) localizza il momento di massima alacrità della Camerata stessa. Tuttavia sembra probabile che la maggior parte delle lettere perdute siano state spedite nel primo semestre del 1577 a Vincenzo Galilei (con cui Mei ricordava d'aver scambiato circa trenta lettere: cfr. Palisca, *The «Camerata fiorentina»*, cit., p. 214), e che esse abbiano costituito il punto di partenza delle discussioni settimanali dei cameratisti. Non a caso il 2 novembre 1577 Giovanni Bardi scriveva a Roma lamentando il tardivo recapito delle lettere che Mei aveva inviato a Firenze negli ultimi due mesi, e chiedendo che le prossime fossero recapitate settimanalmente nelle mani di Galilei (cfr. I-MOe, Autografoteca Campori, s.v. *Bardi Giovanni*).

¹³ Stranamente l'iscrizione di Corsi non risulta dai libri della Compagnia. Ma due pagamenti che egli le fece il 9 aprile 1587 e il 22 aprile 1593 sono registrati in un libro contabile relativo all'eredità congiunta dei fratelli Jacopo e Bardo Corsi (I-Fas, Archivio Guicciardini-Corsi-Salviati, Libri di amministrazione, n. 408, cc. 7 e 42 di sinistra). D'altro canto, l'archivio della Compagnia conserva un documento del 3 ottobre 1620, secondo cui ventiquattro anni prima, avendo essa acquistato un organo da Galileo Galilei, Jacopo Corsi aveva suggerito altresì l'acquisto di nuovi mantici (*ibid.*, Crs, vol. 156, fascio A, *sub die*).

¹⁴ [Su ciò si veda il saggio di Palisca incluso in questo volume.]

¹⁵ Tra il 1581 e il 1602 i libri contabili di Jacopo Corsi riportano numerosi pagamenti a favore di Piero Strozzi, nonché un pagamento a favore di Giulio Caccini, isolato ma sufficiente a documentare i loro rapporti d'amicizia. Infatti esso attesta come Corsi abbia pagato «un medico per Giulio Romano» nel novembre 1592: ossia all'indomani della partenza da Firenze di Giovanni Bardi, da cui Caccini era stato protetto sin'allora (I-Fas, Archivio Guicciardini-Corsi-Salviati, Libri di amministrazione, numeri 432, *passim*, e 408, [c. 230r], sotto la data del 22 novembre 1592).

¹⁶ Il sodalizio intellettuale di Corsi con Peri e Rinuccini è ben noto. Meno noto è che Corsi e Peri furono anche soci nel commercio della lana. Secondo lo storico dell'economia Jordon Goodman, che ha studiato per anni l'archivio della famiglia di lui, Jacopo Corsi divenne uno degli uomini più ricchi di Firenze, e anche Peri dovette accumulare una certa fortuna. Quanto a Rinuccini, negli anni 1600-1602 Corsi giunse a versargli somme elevatissime di denaro (*ibid.*, Archivio Guicciardini-Corsi-Salviati,

delle moderne teorie drammaturgico-musicali che furono gli accademici Alterati provennero anche Piero e Carlo Rucellai, mentre Filippo Strozzi e Nero del Nero furono legati alla Compagnia tramite i loro figli¹⁷. Durante il tardo '500, insomma, i confratelli dell'Arcangelo Raffaello avevano tutte le possibilità e gli incentivi per coltivare in proprio il *recitar cantando*.

La maggior parte delle confraternite laiche di Firenze ha lasciato testimonianza delle proprie attività in resoconti manoscritti o in scritture contabili e notarili. Nella Compagnia dell'Arcangelo Raffaello il compito di stilare i verbali delle riunioni dei suoi membri — onde prender nota di decisioni concernenti la vita societaria, menzionare la prodigalità dei benefattori, contribuire a una tradizione coerente delle attività statutarie — era demandato al confratello che fungeva da *sottoproveditore*. Ma nei molti casi in cui costui indugia a descrivere certi eventi musicali e teatrali si ha la netta impressione che ci si proponesse anche di trasmettere alla posterità il ricordo della loro fastosa realizzazione.

I più antichi verbali pervenuti sono del 1586, ma i più dettagliati risalgono alla fine del 1581, quando, dopo otto anni di interruzione, si ripresero a verbalizzare regolarmente le assemblee della Compagnia. Ecco come, poco oltre l'inizio della nuova serie di verbali, viene descritta l'assemblea serale del 1° giugno 1582, festività dello Spirito Santo:

...fu commesso a ciascuno si fermasse nello stanzone, detta e sonata che fussi l'Ave Maria e fermatisi a sedere nello stanzone, venne[ro] fuori un giovane e Tobbia vestito in forma di pellegrino, e dopo un lungo lor discorso il detto Tobbia, gettato via l'abito del pellegrino, se li dimostrò quello che egli era e, riconfortato alquanto il giovane, cominciò a far questa orazione all'Arcan-

Libri di amministrazione, n. 432, *passim*). A favorire la loro amicizia fu probabilmente Giovanni Bardi, che nel febbraio 1590 coinvolse entrambi in una delle sue escursioni nell'ambiente musicale ferrarese (cfr. A. Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, vol. I, Princeton N.J., 1980, pp. 192-193). Forse le cerchie di Bardi e di Corsi furono meno distanti di quanto le dichiara N. Pirrotta, *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*, in «The Musical Quarterly», XL, 1954, p. 183 (per la versione originale italiana di questo saggio cfr. N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, 1987, pp. 173-195). Sull'argomento si veda anche B. Russano Hanning, *The Influence of Humanist Thought and Italian Renaissance Poetry on the Formation of Opera*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1968, pp. 1-117.

¹⁷ Per l'iscrizione alla Compagnia di Piero Rucellai, Alfonso Strozzi, Carlo Rucellai e Filippo di Nero del Nero negli anni 1591-1620, cfr. I-Fas, Crs, vol. 165, int. 48, rispettivamente a cc. 34v, 38r, 40v e 122r.

gelo Raffaello e, finita che fu, venne fuori il detto Arcangelo Raffaello accompagnato dai Angeli e uno coro di Musica, e cominciorno a cantare una madrigale, il qual [finito], dall'Arcangelo Raffaello fu consolato Tobbia e per mano degli Angeli dette a ciascuno una carta stampata di questo tenore¹⁸.

Seguono una sintesi di nozioni catechistiche e il testo recitato dai personaggi dell'azione teatrale. Che ci si prospetta così come un'azione conclusa in se stessa, diversa da qualsiasi sacra rappresentazione quattro o cinquecentesca sin qui descritta, o trascritta, dai maggiori specialisti del genere¹⁹. Infatti si vale di versi endecasillabi ma lo schema delle rime è irregolare e non vi è traccia di ottava rima. Per di più i versi assommano a 238, per cui il testo è complessivamente molto più breve di qualsiasi sacra rappresentazione cinquecentesca finora nota; i personaggi non sono una dozzina ma tre soltanto; e il testo è privo di ripartizioni interne. Manca infine una scenografia *ad hoc*, e il fatto che non ci sia né un prologo (o *annunzio*) né un epilogo (o *licenzio*) esclude ogni stacco con quanto precedeva o seguiva l'azione stessa nel corso dell'assemblea. I verbali rimastici delle altre assemblee consentono solo di accertare che un'azione altrettanto breve e lineare era stata recitata già nel 1563²⁰. D'altra parte è noto che almeno un'altra compagnia minorile fiorentina, quella di San Jacopo del Nicchio²¹, praticò per tutto il '600 brevi dialoghi recitati. Siamo dunque in presenza di un prototipo da cui verosimilmente derivarono successive azioni sceniche.

Fomite di successivi sviluppi fu anche un'altra pratica tradizionale della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello: quella che implicava l'introduzione di un elemento scenografico, un avello o sepolcro posticcio, nella sala delle preghiere collettive. Il catafalco veniva approntato in occasione della Settimana Santa, dell'orazione delle Quarant'ore e della festa d'Ognissanti. E, a seconda delle circostanze, rappresentava ora il sepolcro di Cristo, ora le anime purganti: in questo secondo caso mirando a inculcare nei giovani confratelli la cogni-

¹⁸ *Ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, cc. 12v-13r, sotto la data del 1° giugno 1582.

¹⁹ Si vedano i testi classici di Alessandro D'Ancona (*Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, 1872; e *Origini del teatro italiano*, Torino, 1891², I, pp. 27-49, 391-394 e 421) e di Vincenzo De Bartholomaeis (*Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924, pp. 456-461; e *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, 1943).

²⁰ Cfr. I-Fas, Crs, vol. 160, int. 8, cc. 8v-9r. Analoghe drammatizzazioni in un'unica scena si ebbero negli anni 1587, 1592, 1594, 1623 e 1624: cfr. *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, cc. 84r, 148r-148v, 171bis v; e int. 23, cc. 103r e 115r-116r.

²¹ Cfr., per gli anni 1602, 1604-1606 e 1618, *ibid.*, Crs, vol. 1246, int. 8, c. 94r; e int. 9, cc. 9v, 24r, 36v, 131v.

zione della brevità della vita²². È al cospetto di siffatto *apparato* che il mercoledì santo del 1583 lo stanzone della Compagnia ospitò le seguenti esecuzioni musicali:

...et, venutone la sera, si disse il solito ufizio con le solite musiche e di più ci fu al Benedictus uno de nostri fratelli che nella risposta sonava una grande Arpa musicale, cantandovi sopra lui et un putto et al Miserere sonando una Gran Lira, che invero il popolo ne restò molto soddisfatto, et, fatto le Tenebre, ciascuno fu licenziato²³.

Sembra quasi che il diarista stia descrivendo uno dei primi esperimenti di monodia accompagnata: sul tipo delle Lamentazioni e dei Responsori che Vincenzo Galilei compose proprio per la Settimana Santa del 1581 o del 1582²⁴. A tale impressione contribuisce forse l'identità dei due cantori succitati, quale ci è suggerita dal resoconto dell'adunanza del 1° novembre 1584, festa d'Ognissanti:

Col nome di Dio a mezza ora di notte si dette principio all'uffizio avendo fatto imporre a 2 giovani di età eguale buonissimi musici, et tutte le lezioni a giovanetti musici istruiti da messer Raffaello Gucci, non avendo più mastro di cappella²⁵, et da messer Giulio Caccini, musico di Sua Altezza Serenissima et nostro fratello, fu concertato i tre madrigali che l'anno passato si cantorno, tutti cantati da nostri fratelli; et da lui fu cantato insieme con un suo putto castrato²⁶, che a requisizione di Sua Altezza Serenissima

²² Tale pratica coinvolse tutta l'Europa cattolica del secolo XVII. Per una documentazione iconografica si rinvia a M.S. Weil, *The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 218-248; G. Gaeta Bertelà-A. Petrioli Tofani, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Firenze, 1969; e P. Byurstöm, *Baroque Theater and the Jesuits*, in *Baroque Theater: the Jesuit Contribution*, a cura di R. Wittkower e I.B. Jaffe, New York, 1972, pp. 104-105.

²³ I-Fas, Crs, vol. 162, int. 22, c. 26v, sotto la data del 7 aprile 1583.

²⁴ Ne parla Pietro de' Bardi in una famosa lettera a Giovan Battista Doni, ripubblicata in A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, 1903 (rist. anastatica, Bologna, 1969), p. 145. Secondo Palisca, *The «Camerata fiorentina»*, cit., p. 39, questi esperimenti di Vincenzo Galilei risalgono agli anni 1581-82.

²⁵ Maestro di cappella della Compagnia era stato, a partire dal 1563, un certo Jacopo Mollazzi. Che era tenuto, così come lo furono i suoi successori, a fornire la musica per tutte le adunanze della Compagnia e a insegnare il canto a dieci dei giovani che ne facevano parte. I suoi mensili sembrano essergli stati corrisposti da un confratello, Girolamo di messer Luca (I-Fas, Crs, vol. 160, int. 8, c. 4v).

²⁶ Questo dev'essere lo stesso «putto» che aveva partecipato alla funzione vespertina del mercoledì santo 1582. Non a caso il resoconto della festa d'Ognissanti del 1587 (*ibid.*, vol. 162, int. 22, c. 92r) abbina ai nomi di Giulio Caccini e di Raf-

tiene in casa et l'insegna, il Miserere sonando una gran Lira²⁷, e avendo accomodato nel mezzo di Compagnia una arca dove egli, entratovi dentro senza che fussi visto, quivi cantava et sonava, et dal coro di musica era risposto, che in vero fece un bel sentire. Così si cantò il Benedictus²⁸.

Nella festa d'Ognissanti il canto che si levava dal sepolcro avrà ovviamente dato voce alle anime del Purgatorio: alla loro ammissione dei propri peccati, alle loro invocazioni di purificazione, alle loro suppliche di non essere bandite dal cospetto di Dio (*Miserere* – salmo 50) e, infine, alle loro istanze per la salvezza di coloro «che vivono nelle tenebre» (*Benedictus* – Luca I, 69-79). Ma fu pur sempre un tipo di *recitar cantando*.

Certo, i verbali del 1583-84 non precisano se Caccini e il suo «putto» cantarono insieme o separatamente. Sappiamo però che

faello Gucci, quelli di Lelio Ghirlanzoni e di un Niccolò castrato, che potrebbe ben essere il «putto» in questione. Un «Niccolò Bartolini da Pistoia eunuco» e un «Niccolò Castrato» facevano parte dei musicisti impiegati dal granduca Ferdinando nel 1588 e, rispettivamente, del gruppo dei musicisti impegnati nel primo degli intermedi del 1589 (cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze, 1966, p. 77). Lelio Ghirlanzoni fu in rapporto non solo con Caccini ma anche con Jacopo Corsi, che nel marzo 1589 gli versò la somma ragguardevolissima di 350 lire fiorentine. Poco dopo Ghirlanzoni approdava alla cappella di corte del duca di Ferrara e nel 1593 procurava a costui dodici madrigali di Piero Strozzi: cfr. P.M. Marsolo, *Secondo libro dei madrigali a quattro voci, opera decima, 1614, un madrigale a cinque voci, 1604, sei concerti a una, due e tre voci, 1620-1624*, a cura di L. Bianconi, Roma, 1973, pp. XVIII-XIX.

²⁷ Il confratello che aveva cantato, suonando l'arpa e una gran lira, nell'adunanza del 7 aprile 1583 era quasi certamente Giulio Caccini. Qui egli torna ad esibirsi con la gran lira, ma, come dimostra la sua partecipazione al quarto degli intermedi del 1589, sapeva suonare anche l'arpa (cfr. *Les Fêtes du mariage de Ferdinando de Médicis et de Christine de Lorraine, Florence 1589*, a cura di D.P. Walker, I, Paris, 1963, p. XLVI). La sua capacità di destreggiarsi tanto sulla lira quanto sull'arpa sarà testimoniata nel 1588 anche dall'ambasciatore di Ferrara alla corte fiorentina (cfr. Newcomb, *The Madrigal at Ferrara*, cit., vol. I, p. 200); e Howard Mayer Brown opina che nel 1579, prendendo parte al *Carro della notte*, Caccini abbia suonato una lira da braccio (cfr. H. Mayer Brown, *Psyche's Lament: Some Music for the Medici Wedding in 1565*, in *Words and Music: the Scholar's View*, a cura di L. Berman, Cambridge, 1972, pp. 7 e 10-11). A dire il vero, la fonte a stampa citata da Brown dice che Caccini suonò la viola (cfr. A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, 1905; rist. anastatica, Bologna, 1969, p. 10). Ma a orientare diversamente Brown è stato probabilmente lo studio attento di un'incisione raffigurante il *Carro* in questione e i musicisti che vi avevano preso posto (la si veda in A.M. Nagler, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven, 1964, tavola 31; e in Palisca, *The «Camerata fiorentina»*, cit., dopo la p. 218). In ogni caso era dal 1560 che, nelle adunanze della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, il canto veniva accompagnato dalla lira (I-Fas, Crs, vol. 160, int. 7, c. 26v).

²⁸ *Ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, cc. 53v-54r, sotto la data del 1° novembre 1584.

nella festa d'Ognissanti di qualche anno prima il musicista aveva cantato un proprio pezzo solistico. Ce lo ricorda il *Discorso mandato da Giovanni de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene*, un testo che Palisca fa risalire al 1577 o al 1578²⁹. Scrive Bardi:

Se voi farete a mio senno, rammemorandovi della straordinaria soddisfazione che ebbe il popolo fiorentino nella solennità d'Ognissanti passato perché bene intese le parole delle vostre musiche, averete gran riguardo che s'intendano chiaramente³⁰.

È evidente dal contesto che Bardi si riferisce a un'esibizione solistica di Caccini. Ma non dobbiamo dimenticare che questi era entrato a far parte proprio allora della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello e che, poco prima o poco dopo il suo ingresso, il sodalizio dette vita a una tradizione di esecuzioni vocali solistiche legate proprio alla festa d'Ognissanti. Così possiamo ragionevolmente concludere che Bardi avesse apprezzato la nitida declamazione dei madrigali (o dei mottetti) solistici di Caccini in qualche adunanza della Compagnia in questione.

D'altronde, il margine di ambiguità dei verbali del 1583-84 viene meno in quelli che riferiscono di successive prestazioni di Raffaello Gucci³¹, il musicista prodigatosi con Caccini nella preparazione della festa d'Ognissanti del 1584. Ben cinque resoconti degli anni 1584-86 descrivono Gucci che canta da solo, accompagnandosi col suo *buonaccordo* (o clavicembalo)³². Il più antico risale al 4 novembre 1584:

La sera si disse l'uffizio intero de morti per l'anime di tutti, et Guardiani correttori et fratelli della casa, sì come è usanza fare ogni prima domenica

²⁹ Palisca ritiene, a mio avviso fondatamente, che Bardi abbia steso il suo trattato fra il febbraio 1578 e il 15 maggio 1579 (*The «Camerata fiorentina»*, cit., p. 218).

³⁰ *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino*, a cura di A.F. Gori, II, Firenze, 1763, p. 246.

³¹ Nei famosi intermedii del 1589 Gucci aveva cantato a fianco di Caccini e di Niccolò castrato (cfr. Warburg, *La rinascita del paganesimo*, cit., p. 77), ma, diversamente da loro, sembra che non abbia mai fatto parte della cappella granducale. I suoi rapporti con Corsi datavano da ancor prima, avendo l'altro acquistato un suo strumento (forse un clavicembalo) nell'agosto 1580: I-Fas, Archivio Guicciardini-Corsi-Salviati, Libri di amministrazione, n. 433, c. 12 di sinistra. Comunque, delle attività musicali di Gucci all'esterno della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello non si sa altro.

³² Per le citazioni che seguono cfr. *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, cc. 54r, 55r, 61r, 70r e 75r.

dopo la festività di tutti i Santi, avendo fatto alquanto d'apparato, et dal nostro amorevole fratello Raffaello Gucci fu cantato il Miserere et il Benedictus sur un buonaccordo, et il coro rispondeva, quale dette molto contento ai fratelli et [agli] altri che per loro divozione erano venuti per sentire.

Il secondo resoconto si riferisce all'8 dicembre dello stesso anno:

Raffaello Gucci nostro amorevole fratello, [che] aveva fatto condurre un suo strumento da tasti, sonò e cantò il Te Deum et la Gloria et il Benedictus.

Il terzo è del 19 marzo 1585 (venerdì santo):

Francesco di Bernardo Puccini fece il prego alla [Croce] con gran fervore et divozione, et, mentre s'andava a baciarla, Raffaello Gucci cantava e sonava [sul] suo strumento i soliti versetti.

Nel quarto, del successivo 1° novembre, Gucci risulta cantare celato nel sepolcro, così come aveva fatto anni prima Caccini:

Et, venutone la sera dove era accomodato il parato secondo li altri anni et fatto il catafalco in Compagnia, si dette principio al santo ufizio, quale fu imposto da due de nostri fratelli buoni musici et le lezioni ancora, et rispetto al tempo piovoso manco[rono] alcuni de fratelli che dovevano cantare i soliti madrigali degli altri anni, dove il nostro amorevole fratello Raffaello Gucci sopperi lui, cantando e sonando [su] un buonaccordo il Miserere et Benedictus, quale non era visto sendosi accomodato dentro al catafalco.

L'ultimo resoconto si riferisce al 2 aprile 1586 (mercoledì santo):

Al Benedictus et Miserere si fece dua cori, uno di 5 viole et l'altro [costituito da] Raffaello Gucci col suo strumento.

Una vistosa combinazione di azione drammatica e canto solistico accompagnato la si ebbe il 31 dicembre 1591, festa dell'Arcangelo Raffaello:

Il giorno di poi, aspettando l'ora nella quale la Serenissima Gran Duchessa nostra signora ci aveva fatto intendere di voler visitare la festa nostra, si providero una scelta di alquanti giovani, di voce e di pratica nel canto eccellenti, che da una banda facessero coro et messer Raffaello Gucci, quale dall'altro coro cantava solo ma da diversi suoni di strumenti accompagnato. E, subito entrata la Serenissima signora, [dettesi] principio al Santo Vespro con grande applauso e devozione de circostanti, il quale finito, e tirate certe

cortine di ermisino che celavano il coro, rimase[ro] scoperti inaspettatamente tre angeli molto sontuosamente vestiti, [uno] de quali era Bernardino Carraresi, quale solo cantò uno madrigale nuovo composto in lode del nostro protettore, la persona del quale rappresentava. Avanti cominciassero il canto, precedette[ro] molte delicatissime tirate di suoni, doppio i quali l'angelo, che in mano teneva uno vaso d'argento, [cantò] con voce e modo tanto delicato piuttosto angelico che umano, dalla suavità del quale li animi de circostanti furono sospesi³³.

Il *coup de théâtre* impressionò a tal punto Cristina di Lorena che, seduta stante, volle iscrivere alla Compagnia il proprio primogenito (il futuro granduca Cosimo II), allora ancora in fasce³⁴.

Anche l'adunanza del lunedì di Pasqua 1592 si caratterizzò per la combinazione di canto solistico, azione drammatica, apparato scenico e dialoghi recitati:

Si tirò una cortina che copriva tutto l'ordine che s'era fatto per il Sacramento e, quivi accomodati molti angeli e sibille [e] profeti e tutti in ordine, si scopersero e si recitarono [da] ciascuno alquanti versi. Di poi venne[ro] le tre Marie e, quelle dicendo di volere andare a visitare il sepolcro, in quello si scopersero il sepolcro che v'era [un] angelo sopra e, cantato uno madrigale, disse che'l Signore era resuscitato e'l coro delli angeli cantorno uno altro madrigale nel principio e nel fine³⁵.

Come si vede, non mancano analogie con i drammi medioevali della *Visitatio sepulchri*, ma individuare l'anello di congiunzione tra l'azione qui descritta e tradizioni più antiche è impossibile.

In ogni caso, se azioni teatrali di breve respiro continuarono a combinare *recitar cantando* e dialogo parlato anche in pieno '600³⁶, il 31 dicembre 1593 fu varata una serie di azioni teatrali interamente cantate:

E, finito l'ufficio, venne[ro] all'altare cinque angeli, che nel mezzo era il nostro Arcangelo Raffaello; e quelli cantorno con strumenti uno madrigale, e uno [lo cantò] solo l'angelo³⁷.

³³ *Ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, cc. 143v-144r.

³⁴ *Ibid.*, cc. 143r-143v.

³⁵ *Ibid.*, cc. 148r-148v.

³⁶ Tutte le azioni teatrali consistenti di un'unica scena, elencate nella precedente nota 20, includevano musiche vocali, sia corali che solistiche.

³⁷ *Ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, c. 171bis r.

Questo resoconto si attaglia non meno bene di quello del 31 dicembre 1591 a un madrigale adespoto per voce sola e basso continuo, contenuto in I-Fn, Magl. XIX, 66, e B-Bc, Ms. 704³⁸: le maggiori raccolte manoscritte contenenti i primi esempi di *recitar cantando* fiorentino. I versi sono stati attribuiti a Ottavio Rinuccini, autore di altri testi musicati per la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello negli anni a venire³⁹. A pronunciarli, all'indirizzo degli angeli che intonano inni e lodi «al Re del ciel» e degli umani raccolti in adunanze oranti, è palesemente un arcangelo abilitato a colloquiare direttamente con Dio:

Angel' divin', da luminosi giri
 spiego le penne aurate
 mentre Inni e lodi al Re del ciel cantate.
 Indi per l'alto polo
 porto su l'ali i dolci canti a volo.
 Su dunque, alme devote, alme ben nate,
 seguite i preghi ch'io
 al ciel ritorno e gli consacro a Dio.

³⁸ Per una disamina di questi manoscritti, si rinvia a F. Ghisi, *Alle fonti della monodia: due nuovi brani della Dafne e il Fuggiloto musicale di G. Caccini*, Milano, 1940, pp. 9-48; N. Fortune, *A Florentine Manuscript and Its Place in Italian Song*, in «Acta musicologica», XXIII, 1951, pp. 124 e 134-136; e due studi di William Porter: *The Origins of the Baroque Solo Song: A Study of Italian Manuscripts and Prints from 1590-1610*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1962, pp. 63-70; e *Peri and Corsi's Dafne: Some New Discoveries and Observations*, in «Journal of the American Musicological Society», XVIII, 1965, p. 173. Entrambi i manoscritti contengono musiche basate su testi corrispondenti alle parole dell'arcangelo che annuncia ai pastori la nascita di Cristo: *Lasciate pastorell'*, *L'alto fattor che l'universo regge*, *Ecco dal sommo trono*. I primi due sono testi strofici, e un paio di stanze dell'uno o dell'altro sarebbero bastate a far cantare un angelo che si rivolgesse agli astanti dall'alto del cielo, come nell'ufficio natalizio del 1613 (I-Fas, Crs, vol. 162, int. 23, c. 25r). Il manoscritto fiorentino, contiene anche due testi appropriati alla festa d'Ognissanti: *Mentre di negre tenebre s'adombra* e *Alme cui divin' foco incend'e cocce*. L'uno si riferisce alle anime purganti alle quali è concesso di tornare per una notte nei loro corpi, l'altro alle parole di un angelo che trae le anime fuori del Purgatorio.

³⁹ Il testo è conservato nel codice I-Fn, Palat. 249 (c. 64r) e rientra nella parte del manoscritto ritenuta autografa di Rinuccini (cfr. L. Gentile, *Cataloghi dei manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, vol. I, Roma, 1889, pp. 372-385). I diari della Compagnia menzionano Rinuccini come poeta di testi cantati dai confratelli nel 1609 (si veda la nota 48) e nel 1612 (I-Fas, Crs, vol. 162, int. 23, c. 13r: «E la sera si cantò l'ufficio con buona musica e doppio apparve all'altare uno Coro di angeli che in mezzo vi era l'angiolo Raffaello, che cantorno di musica certi versi composti da Sig.re Ottavio Rinucini molto belli»).

An - gel' di - vin' da lu - mi - no - si

gi - ri Spie - go le penn - n'au - ra -

te Men - tr'In - ni - e lo - d'al Re del Ciel - - can - - ta -

te. In - di per l'al - to po - lo Por - to su

l'a - l'i dol - ci can - t'À vo - lo. Su

dun - que, su dun que al me de -

vo - t'al - me ben na te - Sc -

gui - te, se - gui - t'i pre - ghi ch'i - o Al

Ciel ri - tor - n'e gli con - sa - cr'a

Di - o Su dun - que, su dun -

que al - me de - vo - t'al - me ben na - - - - - te

Se - gui - te, se - gui - t'i pre - ghi ch'i - o Al Ciel

ri - tor - no al Ciel ri - tor - n'e

gli con - sa -

- - - - - cr'a Di - o

La musica (esempio 1) presenta tratti assai più peculiari ai primi madrigali solistici di Caccini che non ai madrigali di Peri a noi noti. Tali il ritmo puntato, che ricorre in due melismi, e la mobilità della linea del basso, che non staziona sulla stessa nota per più di una breve. Per di più la recitazione uniforme e la prima fioritura sulla parola «giri» ricordano l'intonazione cacciniana di *Perfidissimo volto*: una pagina che lo stesso Caccini faceva risalire all'incirca al 1585⁴⁰.

Dato il palese disamore con cui i *sottoproveditori* della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello assolsero alle loro incombenze per gran parte del quindicennio 1594-1609, i verbali da loro redatti in questo periodo non recano dettagli di sorta su eventi musicali e teatrali⁴¹. Tuttavia nel 1607 la carica passò a Lionardo da Gagliano, che presto ebbe ottimi motivi per tornare a riferire sulle iniziative musicali della Compagnia in maniera particolareggiata. Infatti il 2 dicembre di quell'anno fu prescelto per il posto di maestro di cappella, tenuto sin lì da Baccio Malespini⁴², Marco da Gagliano: un fratello ventitreenne di Lionardo iscritto alla Compagnia da quando era appena seienne⁴³. Il passaggio delle consegne fu ritardato da beghe cortigiane che comportarono anche uno scambio epistolare fra il giovane principe Cosimo de' Medici e un cardinale mantovano suo coetaneo, Ferdinando Gonzaga⁴⁴. Ma il 28 marzo 1609 Malespini finì per lasciare il suo posto a Marco da Gagliano, che rimase in carica per i successivi tredici anni.

Il nuovo maestro non si limitò a curare azioni musicali già collau-

⁴⁰ Per queste asserzioni di Caccini, si vedano le sue prefazioni all'*Euridice* e alle *Nuove musiche* in Solerti, *Le origini del melodramma*, cit., pp. 50-71.

⁴¹ I-Fas, Crs, vol. 162, int. 22, cc. 205r (sotto la data del 25 dicembre 1597) e 214v.

⁴² L'assunzione di costui, risalente all'aprile del 1591, è registrata *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, c. 133r.

⁴³ Marco Zanobi da Gagliano fu ammesso nella compagnia il 24 febbraio 1589: cfr. *ibid.*, Crs, vol. 165, int. 48, c. 22v.

⁴⁴ Questo episodio è stato ricostruito particolareggiatamente da E. Strainchamp, *Marco da Gagliano and the Compagnia dell'Arcangelo Raffaello in Florence: An Unknown Episode in the Composer's Life*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli e G. Ramakus, Firenze, 1977, pp. 473-487. Vorrei aggiungere a quanto da lui affermato due precisazioni. Primo: il cardinale Ferdinando Gonzaga era personalmente interessato alla gestione della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, avendo chiesto ed ottenuto di farne parte a titolo onorifico durante la visita che vi compì in *minoribus* il 1° novembre 1605 (I-Fas, Crs, vol. 165, int. 48, c. 87v). Secondo: Strainchamp riferisce che Marco da Gagliano entrò nella Compagnia il 24 febbraio 1588, trascurando il fatto che il calendario fiorentino faceva iniziare l'anno il 25 marzo. Secondo il calendario moderno, dunque, Gagliano fece il suo ingresso nel sodalizio nel 1589: a sei anni e mezzo, e non a cinque e mezzo come sostiene Strainchamp.

date (sul tipo delle apparizioni di angeli)⁴⁵. Egli introdusse un nuovo, importante modello di breve rappresentazione natalizia, che i documenti pervenutici descrivono per la prima volta nel 1612:

...e la sera [vi fu] l'ufizio con buona musica, e dopo si scoperse il presepio, il quale era coperto con una cortina di taffetà e, levata detta cortina, restò una prospettiva di paese boschereccio, e recitorno certi pastori alquanto, e dopo apparse uno angiole in una nugola che cantò solo, e di poi cantò di musica un coro di pastori, e dopo si aperse il cielo e gli angiole cantorno in diverse maniere, et in questo istante sparì il paese boschereccio e si vedde il presepio con bellissima prospettiva e un bello apparato per tutta la Compagnia, talmente che questa festa piacque assai a tutti i popoli⁴⁶.

Altre rappresentazioni natalizie del genere — ma prive di parti recitate e dunque integralmente cantate — furono allestite negli anni 1613-1616 e 1618-1619⁴⁷. In tutte i cantanti indossavano costumi appropriati e l'apparato scenico era costituito dal tradizionale presepe.

Delle composizioni eseguite per la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, mentre era maestro di cappella Marco da Gagliano, sembra essercene pervenuta una sola: quella citata in una descrizione delle cerimonie natalizie del 1609, che menziona una bella lauda scritta da Ottavio Rinuccini e cantata da Pompeo Caccini, figlio di Giulio⁴⁸. Ciò orienta su *Pastor levate*, una lauda natalizia in forma di variazione strofica su testo appunto di Rinuccini, che Marco da Gagliano incluse nelle sue *Musiche a una, due e tre voci*, pubblicate a Venezia nel 1615, ma che potrebbe benissimo essere stata tra i pezzi da lui composti anteriormente al marzo 1608⁴⁹. Benché la descrizione suddetta non faccia menzione di cantanti in costume, la lauda in questione si presta ad essere detta da un angelo. Quanto al pre-

⁴⁵ Questo tipo di azione scenica fu realizzato negli anni 1610, 1612-14 e 1616-18 (*ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, cc. 6r, 13r, 25r, 32r, 48v, 56r, 62r).

⁴⁶ *Ibid.*, c. 18r, sotto la data del 25 dicembre 1612.

⁴⁷ *Ibid.*, cc. 25r (25 dicembre 1613), 32r (31 dicembre 1614), 32v (6 gennaio 1615), 48v (31 dicembre 1616), 62r (31 dicembre 1618), 69v (25 dicembre 1619).

⁴⁸ Cfr. *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 22, c. 285r, e la trascrizione che Strainchamp ha pubblicato in *Marco da Gagliano*, cit., p. 476. Pompeo Caccini non figura nelle liste d'iscrizione alla Compagnia, a differenza di suo figlio Jacopo e di tre suoi fratelli: Michelangelo, Giovan Battista e Giulio, iscritti tra il 1607 e il 1609 (*ibid.*, Crs, vol. 165, int. 48, cc. 93r, 98v e 100r).

⁴⁹ A sue recenti composizioni a una, due e tre voci Gagliano accenna a Michelangelo Buonarroti il giovane in una lettera scrittagli da Mantova l'8 marzo 1608 (I-FI, Archivio Buonarroti, vol. 46, c. 686r). La lauda *Pastor levate* è edita in P. Aldrich, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*, New York, 1966, pp. 168-170.

sepe evocato dal testo, è chiaro che si trovava sul posto e che il cantante non avrebbe potuto ignorarlo.

Durante il servizio di Marco da Gagliano entrarono a far parte della Compagnia tre strumentisti allievi del celebre Franciosino (Giovanni, Orazio e Giuliano) e altri musicisti della nuova generazione come Giovanni del Turco, Alessandro Ghivizzani, Giovan Battista Signorini, Domenico Belli, Francesco Nigetti e, più tardi, Giovan Battista dell'Auca⁵⁰. Sono tutti nomi che ricorrono nei primi manoscritti fiorentini di musica monodica⁵¹ e spesso anche nei ruoli della cappella granducale⁵²: una volta divenuti membri della Compagnia, è verosimile che abbiano collaborato come cantori e suonatori alle rappresentazioni che vi si allestivano.

È invece al termine del servizio di Gagliano che risalgono le prime tracce di collaborazione con la Compagnia dell'Arcangelo Raf-

⁵⁰ L'iscrizione di questi musicisti, associatisi alla Compagnia fra il 1591 e il 1630, è documentata in I-Fas, Crs, vol. 165, int. 48, rispettivamente a cc. 32v, 44r, 44v, 74r, 83r, 85v, 92v, 109v, 148v.

⁵¹ Pezzi per voce sola di Ghivizzani, Nigetti e Dell'Auca sono compresi nel codice I-Bc, Q. 49, mentre un'aria di Belli si trova nel cosiddetto manoscritto Barbera della Biblioteca del Conservatorio di Firenze. Il primo libro dell'arie di Belli (Venezia, 1616) contiene, oltre all'aria predetta, un dialogo in eco (*Anima peccatrice ch'al regno alto*), appropriatissimo alla festa d'Ognissanti. Per una descrizione del manoscritto fiorentino, si vedano Fortune, *A Florentine Manuscript*, cit., pp. 134-136; e F. Ghisi, *An Early Seventeenth-Century Ms. with Unpublished Italian Music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano*, in «Acta musicologica», XX, 1948, pp. 46-60.

⁵² L'appartenenza alla corte granducale dei tre allievi del Franciosino, *alias* Bernardo Pagani, è documentata in I-Fas, Depositeria generale, Parte antica, vol. 1517 (1603), pp. 56, 77 e 91; quella di Giovan Battista Signorini, altro scolaro del Franciosino e futuro consorte di Francesca Caccini, lo è *ibid.*, Depositeria generale, Parte antica, vol. 1518 (1604), p. 67. Gli allievi del Franciosino venivano soprattutto addestrati come suonatori di strumenti a fiato (cfr. W. Kirkendale, *L'aria di Firenze id est il Ballo del Granduca*, Firenze, 1972, p. 51 nota 20), ma Signorini fu anche compositore (cfr. Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, cit., p. 102), benché non ci sia pervenuta alcuna musica sua. Per il servizio che Alessandro Ghivizzani prestò nella cappella granducale antecedentemente al 1610, quando lasciò Firenze con la moglie Settimia Caccini, si veda I-Fas, Depositeria generale, Parte antica, vol. 1520, pp. 36 e 101. Per l'attività di Del Turco come «soprintendente alla musica» della corte medicea negli anni 1614-25, cfr. l'articolo dedicatogli in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XIII, Kassel, 1966, colonne 982-983, che è però da integrare con la nuova documentazione sui rapporti fra Del Turco e Marco da Gagliano prodotta da E. Strainchamps, *New Light on the Accademia degli Elevati in Florence*, in «The Musical Quarterly», LXII, 1976, pp. 507-535. Quanto a Dell'Auca e a Domenico Belli, che furono rispettivamente aggregati ai ruoli dei musicisti medicei nel giugno 1623 e antecedentemente al 1626, cfr. F. Hammond, *Musicians at the Medici Court in the Mid-Seventeenth Century*, in «Analecta musicologica», XIV, 1974, p. 164, e I-Fas, Depositeria generale, Parte antica, vol. 1523, p. 133.

faello di uno dei maggiori compositori della generazione precedente: Jacopo Peri, che negli anni 1622-24⁵³ cooperò ad alcuni spettacoli recitati. Come il suo mecenate e collaboratore Jacopo Corsi, neppure Peri è menzionato negli elenchi di confratelli in nostro possesso. Nondimeno il fatto che nel 1633 le cronache della Compagnia ne segnalino la morte come quella d'uno di loro⁵⁴ fa pensare che egli ne facesse parte sin dal 1575-81 (anni per cui non ci è pervenuto alcun documento), o almeno dal 1613, anno d'iscrizione dei suoi figli Antonio e Dino, nonché dei due figli di Corsi⁵⁵.

L'ultima prestazione di Marco da Gagliano come maestro di cappella della Compagnia risale al 14 marzo 1622, quando fornì le musiche per i funerali di Cosimo II⁵⁶. Indi il suo posto fu preso dal fratello minore, Giovan Battista⁵⁷.

Ma il 1622 fu anche l'anno in cui il sodalizio dell'Arcangelo Raffaello accolse il noto poeta e commediografo Jacopo Cicognini, autore di una serie di sacre rappresentazioni che sviluppano la consuetudine di utilizzare il dialogo musicale come intermedio, e che egli allestì tanto per i suoi confratelli quanto per la Compagnia di Sant'Antonio da Padova, utilizzando musiche di Giovan Battista da Gagliano, Francesca Caccini, Filippo Vitali, Jacopo Peri e Angelo Conti⁵⁸.

Il maggior contributo di Cicognini alla serie di brevi drammi musicali allestita dalla Compagnia dell'Arcangelo Raffaello risale alla fe-

⁵³ Per l'esattezza Peri risulta aver composto alcune musiche per gli intermedi della *Benedizione di Jacob* di Giovan Maria Cecchi, rappresentata nel novembre 1622, nonché per *Il gran mistero della redenzione umana* e *La celeste guida* di Jacopo Cicognini, recitati rispettivamente nel novembre 1622 e nel febbraio 1624 (*ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, cc. 95r, 98v e 111v).

⁵⁴ Cfr. *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 24, c. 61r.

⁵⁵ Per Dino Peri, cfr. *ibid.*, Crs, vol. 164, int. 38 (sotto la lettera D della seconda rubrica alfabetica); per Antonio Peri e per Giovanni e Lorenzo Corsi, cfr. *ibid.*, Crs, vol. 165, int. 48, cc. 109r e 110r.

⁵⁶ *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, c. 83r.

⁵⁷ Giovan Battista di Zanobi da Gagliano, iscritto alla Compagnia sin dal luglio 1599 (*ibid.*, Crs, vol. 165, int. 48, c. 65v), risulta menzionato come maestro di cappella solo a partire dal Natale 1622 (*ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, c. 97r). Peraltro il servizio dei suoi predecessori era sempre iniziato il 1° novembre.

⁵⁸ L'iscrizione di Cicognini alla Compagnia è documentata *ibid.*, Crs, vol. 165, int. 48, c. 129r. Sue sacre rappresentazioni furono recitate e cantate dai confratelli nel 1622-24 e nel 1629 (cfr. *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, cc. 93v-95r, 97r-98v, 103v, 108r-111v, 162r-164v). Particolari sulla sua attività nell'ambito della Compagnia di Sant'Antonio si trovano in G. Baccini, *Notizie di alcune commedie sacre rappresentate in Firenze nel secolo XVII* (Firenze, 1889), che riporta notizie tratte da una fonte d'epoca (I-Fas, Crs, vol. 134, int. 3). Si tenga presente, tuttavia, che quasi tutte le precisazioni cronologiche fornite da Baccini sono errate, in parte per scarsa dimestichezza con l'antico calendario fiorentino.

sta d'Ognissanti del 1622, in occasione della quale i cantori agirono come già nelle corrispondenti feste degli anni 1584-85: in prossimità del sepolcro che rappresentava le anime del Purgatorio e verosimilmente celati agli occhi del pubblico:

La sera si cantò l'Uffizio de Morti con buonissima musica et a due cori, et avanti e dopo detto Uffizio si cantò uno Dialoghetto in musica, per il quale si fingevano l'anime del Purgatorio che domandavano essere libere dalle pene, et l'Angiolo consolandole glielo prometteva mediante l'Uffizio che si doveva celebrare, et di poi, quello finito, replicò l'Angelo che erano state liberate et così se ne volarono al cielo ringraziando i fratelli delle preci et [del] suffragio portoli, che il tutto fu composizione di messer Jacopo Cicognini la quale apportò a tutti grandissima devozione⁵⁹.

L'efficacissimo testo di questa rappresentazione, che ci è pervenuto con il titolo *Coro d'anime del Purgatorio* in un manoscritto che ne attribuisce la paternità a Cicognini⁶⁰, potrebbe ben costituire il primo dialogo sacro bipartito scritto ad uso di un oratorio, benché ad esservi intercalato fra la prima e la seconda parte dovesse essere l'ufficio liturgico dei defunti e non un sermone, come negli oratori musicali dei decenni a venire⁶¹. La lunghezza della composizione oltrepassa la lunghezza media dei dialoghi stampati nel *Teatro armonico spirituale* di Giovan Francesco Anerio, pubblicato nel 1619, e supera di poco anche l'*Oratorio della purificazione* di Pietro della Valle, eseguito a Roma nel 1640⁶². Un dialogo consimile sembra essere stato eseguito nella festa d'Ognissanti del 1626, ma sfortunatamente la descrizione che ce ne è pervenuta è troppo schematica per

⁵⁹ *Ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, cc. 95v-96v.

⁶⁰ I-Fn, Magl. VII. 358, cc. 110r-112v.

⁶¹ Si ritiene correntemente che i prototipi di dialogo sacro (o oratorio) multisezionale si debbano a Domenico Mazzocchi, il quale mise in musica negli anni Trenta del '600 un *Coro di Profeti* e un testo di Francesco Balducci intitolato *La fede*. Cfr. G. Pasquetti, *L'oratorio musicale in Italia*, Firenze, 1906, pp. 205-228; A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, a cura di H. Kretzschmar, Leipzig, 1911, pp. 54-55 e VII-XII dell'appendice; W. Witzmann, *Domenico Mazzocchi 1592-1665: Dokumente und Interpretationen*, in «Analecta musicologica», VIII, 1970, pp. 22-24 e 124-141. Agli stessi anni Trenta potrebbe anche risalire la prima parte dell'*Oratorio della Santissima Vergine* di Giacomo Carissimi, che si basa similmente su un testo di Balducci (Il trionfo): cfr. G. Carissimi, *Oratorio della SS.ma Vergine*, a cura di L. Bianchi, Roma, 1964, p. XIII.

⁶² Si vedano, rispettivamente, W.C. Hobbs, *Giovanni Francesco Anerio's «Teatro armonico spirituale di madrigali»: A Contribution to the Early History of the Oratorio*, Ph.D. dissertation, Tulane University, 1971, p. 288; e A. Ziino, *Pietro della Valle e la «musica erudita»: nuovi documenti*, in «Analecta musicologica», IV, 1967, p. 102.

poterla confrontare con il dialogo composto quattro anni prima da Cicognini⁶³.

Il cui apporto alle attività musicali della Compagnia riguardò anche la serie dei dialoghi scenico-musicali incentrati sul personaggio dell'Arcangelo protettore⁶⁴, e quella degli spettacoli natalizi cantati in costume di fronte al presepe. In ambedue i casi la musica fu probabilmente di Angelo (o Agnolo) Conti, che il 1° novembre 1625 succedette a Giovan Battista da Gagliano come maestro di cappella e tale rimase per i successivi diciassette anni⁶⁵.

Di Conti — che fra il 1631 e il 1642 fu tiorbista della corte granducale, come Peri e i fratelli Gagliano — ci è rimasta pochissima musica ma Antonio Biscioni riferisce autorevolmente che «stampò molte cose da chiesa, come messe, vespri, mottetti sacri, e veglie spirituali, fatte nella Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala, et altri componimenti»⁶⁶.

Fu probabilmente lui, dunque, a comporre l'elaborato dramma

⁶³ I-Fas, Crs, vol. 162, int. 23, c. 139v, sotto la data del 1° novembre 1626: «et la sera [si disse] l'Uffizio generale per tutti i Defunti, qual fu cantato devotamente e sollemnemente et con Musica a due cori, et, quello finito, fu terminata la Tornata con uno Dialogo in Musica bellissimo lassando tutti i fratelli satisfattissimi».

⁶⁴ Il primo caso è testimoniato *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 63, cc. 129v-130r, sotto la data del 31 dicembre 1625: «et la sera medesima si vidde un straordinario concorso di popolo per celebrare l'Uffizio della Beata Vergine, che seguì con esquisitezza di musiche, instrumenti, et voci più scelte, et, quando si pensava che il tutto avesse hautò il suo debito fine, viddesi dalle bande scorrere un taffetà turchino che tutto l'altare ne ricoperse et di lì a poco, terminato l'Uffizio, si aperse et si vedde uno Coro di Angeli rappresentanti il nostro Protettore Arcangelo Raffaello con Tobbia et Michaello, Gabbriello et Uriello, che avanti erano stati richiamati alle preghiere di quei fratelli rappresentati da una voce che si sentì celatamente, et formò un Eco molto bello et a proposito. Gl'Arcangioli cantorono tutti da per sé, figurando loro medesimi e mostrando a preghi di Raffaello essere discesi a quel Sacro Tempio dove si celebravano le sue lodi in questo giorno solenne, et per proteggere quell'anime et inviarle al Cielo, et con un coro pieno terminò poi così bella vista, et con questa devozione si diede fine alla festa, et la composizione fu del Dottore Cicognini nostro fratello altrove nominato». Il secondo caso è documentato *ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, c. 140v, sotto la data del 25 dicembre 1626: «et la sera [si disse] il Mattutino della Beata Vergine con buonissima musica terminando con una Rappresentazione di Pastori cantata dentro con ritornello fatto con instrumenti pastorali».

⁶⁵ *Ibid.*, Crs, vol. 162, int. 23, c. 128v.

⁶⁶ Cfr. I-Fn, Cl. IX. 69: A.M. Biscioni, *Giunte e correzioni alla Toscana letterata del Cinelli*, vol. I, p. 57. Secondo Fétis, Angelo Conti — che va forse identificato con l'Angiolo menzionato in due luoghi del codice I-Bc, Q. 49 citato nella precedente nota 51 — sarebbe autore di un libro di messe e di tre libri di madrigali pubblicati a Venezia fra il 1634 e il 1639 (cfr. F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. II, Paris, 1875², p. 349). Di lui, però, restano solo i *Motetti a due, quattro, cinque, sei e otto voci per concertarsi nell'organo, & altri*

musicale cantato «in luogo di mottetto» al termine del mattutino del Natale 1639⁶⁷. Quanto all'autore del testo, fu forse Girolamo Bartolommei, che risulta accolto nella Compagnia nel 1636 e ne fu *governatore* nel 1638.

In ogni caso Bartolommei fu certamente il poeta del *Trionfo d'amori celesti*, musicato nel 1642 dal nuovo maestro di cappella della Compagnia, Baccio Baglioni⁶⁸, per festeggiare il compleanno del primogenito del granduca Ferdinando II e di Vittoria della Rovere. I diari della Compagnia definiscono questa partitura come un mottetto⁶⁹, ma il libretto stampato per l'occasione lo presenta come un *dramma sacro* e nel 1657 Bartolommei lo includerà nei propri *Dialo-*

strumenti (Venezia, 1639), che non contengono dialoghi. Sull'attività di Conti presso la corte fiorentina, cfr. Hammond, *Musicians at the Medici Court*, cit., pp. 158 e 162.

⁶⁷ I-Fas, Crs, vol. 162, int. 23, c. 158r, sotto la data del 25 dicembre 1639: «Si cantò solememente il Mattutino con bonissima musica, et in fine in luogo di Mottetto comparsero alcuno Pastori riccamente vestiti alla loro usanza, cantando insieme et da per sé con meraviglia et ammirazione della luce et splendore che vedevono apparire nella Mezzanotte, et nel medesimo tempo si vedde apparire una nugola ove posava un Angiolo che annunziò alli medesimi il nato Messia, et arrivato il mezzo della scena sparve da loro con ascondersi fra le nugole. Et egli appresso scoprendo il Santo Presepio genuflessi adorarono il santo Bambino, et in stile recitativo, da per sé et unitamente insieme, con parole dimostrarono l'affetto et devozione che in loro si svegliava et l'allegrezza che sentivono, et le proferivono con tant'affetto che forzarono li ascoltanti a lacrimare per devozione, unendo ancora al canto ritornelli con strumenti pastorali che facevono bellissimo sentire. Et nell'ordinare la partenza si vedde ad un tempo aprirsi il Paradiso et molti Angioli in esso assisi, con diversi instrumenti et unitamente con detti Pastori, fecero un coro ricchissimo et bellissimo unito con dett'instrumenti. Et in fine si riserrò il detto Paradiso et si partirono li detti Pastori, lassando li spettatori tutti ammirati et con desiderio di rivedere di nuovo detta rappresentazione, stimandola degna di essere di nuovo rivista per soddisfare ancora agli'altri che non erano stati presenti».

⁶⁸ Baglioni — un altro tiorbista, da ultimo trasferitosi a Livorno come maestro di cappella di quella cattedrale — era succeduto il 1° novembre 1644 a Niccolò Sapiti (*ibid.*, Crs, vol. 163, int. 26, c. 9r), coautore, insieme a lui, di *Celio*: un'opera studiata in anni recenti da L. Bianconi-T. Walker, *Dalla "Finta Pazza" alla "Veremonda": storie di Febiamonici*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 445-454. Per la biografia di Baglioni, cfr. B. Becherini, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel, 1959, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, Crs, vol. 163, int. 26, cc. 9r-9v, sotto la data del 24 agosto 1642: «Nell'istessa mattina in ringraziamento della nascita del Serenissimo Gran Principe fu cantato il Te Deum solememente in musica, et una messa grande solemne [...]. Diedero motivo di ciò messer Girolamo Bartolommei, Guglielmo Altoviti et Agnolo Galli, i quali, trovatisi insieme con Alberto del Vivaio soprantendente delle nostre musiche, stabilirono che da Baccio Baglioni Maestro della nostra Cappella si componesse per la messa una solenne musica [...] Fu arricchito il sacrificio e la musica da un vago Mottetto messo in musica dal medesimo Baglioni cantato in fine della messa, composizione del detto messer Girolamo Bartolommei, nel quale si cantavano le lodi de Ge-

*ghi sacri musicali*⁷⁰. Che è appunto la categoria a cui oggi lo assegneranno gli storici della musica. I personaggi sono l'arcangelo Raffaello, due *amori celesti* e un coro di *amori*, i quali danno vita a un dialogo musicale del tipo praticato ormai da decenni dalla Compagnia: quello in cui l'arcangelo replica e dà conforto alle pie esternazioni degli astanti, si offre come loro guida spirituale (non diversamente da come aveva fatto con Tobia) e reca in cielo le preghiere dei confratelli. I 197 versi del dialogo sono divisibili in tredici sezioni e il compositore che seguisse le intenzioni dichiarate del poeta si troverebbe a dotare le sezioni solistiche di recitativi stilisticamente antitetici ai cori (delle arie Bartolommei non parla, ma c'è da pensare che rappresentassero un altro polo di contrasto stilistico)⁷¹. Se poi si considera che il testo è drammatico e pensoso, pur non essendo sostenuto da un intreccio o un'azione, il lavoro rientra sotto ogni aspetto nella norma di ciò che nell'Italia di metà '600 si intendeva per oratorio musicale⁷².

Tutto fa pensare che il *Trionfo di amori celesti* sia stato il primo dialogo (o la prima azione musicale di breve respiro) eseguito per la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello senza costumi o elementi scenici. La novità è forse da legarsi alle modifiche della sala destinata alla preghiera collettiva, che Alberto del Vivaio (un aristocratico dilettante di composizione, eletto sovrintendente della musica il 25 maggio 1641)⁷³ aveva recentemente fatto effettuare a sue spese e

nitori [ossia dei Granduchi] e si faceva preludio alle alte speranze del loro Primo Genito».

⁷⁰ Cfr. *Trionfo d'amori celesti nella nascita del Serenissimo Principe di Toscana. Dramma sacro offerto da fratelli della Compagnia della Scala*, Firenze, 1642 (un esemplare in I-Fm, Misc. 205.8); e G. Bartolommei, *Dialoghi sacri musicali intorno a diversi soggetti*, Firenze, 1667 (un esemplare in I-Fn, Palat. 29.2.6.39). In Pasquetti, *L'oratorio musicale*, cit., p. 379, il lavoro è classificato come «cantata» e datato erroneamente 1645.

⁷¹ «Lo procurai perciò di disporre in tal maniera questi miei Sacri Dialoghi, che vaglia in essi in più guise scherzare lodevolmente la Musica, valendosi or del modo recitativo ne' soliloqui, ed ora de' suoi vaghi passeggi nel pieno de' Cori» (Bartolommei, *Dialoghi sacri musicali*, cit., premessa *Al benigno lettore*).

⁷² Cfr. H. Smither, *What is an Oratorio in Mid-Seventeenth-Century Italy*, in *International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, a cura di H. Glahn, S. Sørensen e P. Ryom, Copenhagen, 1974, vol. II, pp. 657-663.

⁷³ I-Fas, Crs, vol. 162, int. 24, c. 158r. Alla sua morte questo personaggio lasciò un munifico lascito per le attività musicali della Compagnia (*ibid.*, Crs, vol. 156, fascio C). Secondo Biscioni (*Giunte e correzioni*, cit., p. 361), Del Vivaio, che si diletta anche di matematica, avrebbe pubblicato a Firenze un libro di madrigali. Tuttavia di lui si conoscono solo i madrigali raccolti in quattro sillogi curate fra il 1602 e il 1629 da Santi Orlandi e Filippo Vitali.

sotto le sue direttive. Nel corso di quell'anno, in effetti, era stata costruita a livello di mezzanino una cantoria dotata di un apposito locale per i musicisti: una soluzione che, stando ai diari della Compagnia, mirava a evitare che coloro intralciassero il passo ai confratelli e viceversa⁷⁴. Ma è chiaro che la novità non giovò ai dialoghi tradizionalmente eseguiti davanti al presepe, all'interno del catafalco o in prossimità dell'altare. Così, dopo il 1641, soltanto la descrizione di un dialogo in musica eseguito nel 1644 può far pensare a un evento scenico, sebbene non faccia parola di costumi o scenografie⁷⁵. E le descrizioni di due dialoghi consimili, risalenti agli anni 1654-1655⁷⁶, sembrano ormai rientrare nell'ordinaria amministrazione dell'oratorio della metà del secolo, ancorché il secondo (*Il giudizio universale* di Giovan Battista Comparini, allora maestro di cappella della Compagnia)⁷⁷ continui ad essere definito un «mottetto a forma di dialogo in musica».

⁷⁴ I-Fas, Crs, vol. 162, int. 24, cc. 188r e 194r; e vol. 163, int. 26, cc. 2r-4r.

⁷⁵ *Ibid.*, Crs, vol. 163, int. 26, c. 35v, sotto la data del 24 luglio 1644, festa di santa Maria Maddalena: «Et dopo [un'orazione in lode della santa] fu rappresentato un Dialogo in Musica cantato da tre fanciulli nostri fratelli, quali furono Girolamo Bernardi in apparenza d'Ortolano figurante Nostro Signore resuscitato, [...] Giovan Filippo Rucellai rappresentante S. Maria Maddalena dolente per non avere ritrovato nel sepolcro il suo Signore, et Giovan Battista Vantucci figurante l'Angiolo con Coro di Musicisti dentro, et tutti si portarono benissimo e tutto seguì con applauso et lode universale».

⁷⁶ *Ibid.*, Crs, vol. 163, int. 26, c. 152v, sotto la data del 1° novembre 1654, e c. 163v, sotto quella del 1° novembre 1655: «La sera si diede principio alle nostre Veglie Spirituali, et si fece tornata numerosissima alla quale fu cantato solennemente l'uffizio generale per tutti li Fedeli Defunti con bonissima musica fatta dal nostro Maestro di Cappella [G.B. Comparini], terminando in fine con uno Mottetto in forma di Dialogo, alludendo alla liberazione et sollievo dell'anime del Santo Purgatorio»; «Il giorno di Tutti li Santi la sera si diede principio alle nostre Veglie Spirituali facendo la nostra prima Tornata assai numerosa, alla quale si cantò l'Uffizio Generale per tutti li Fedeli Defunti con buona musica fatta dal nostro Maestro di Cappella Giovan Battista Comparini, in oggi ancora Maestro di Cappella del Domo, et dopo fu fatto devoto discorso sopra l'anime purganti nel Santo Purgatorio dell'istesso Bartolomeo Talenti nostro fratello, giovanetto molto spiritoso et attissimo in simili impieghi et tale da sperarne ogni buona riuscita, terminando la Tornata con Mottetto a forma del Dialogo in Musica rappresentante il Giudizio Universale».

⁷⁷ Membro della Compagnia dal 1620 e suo maestro di cappella dal 1653, Comparini aveva certamente assistito ai dialoghi cantati in costume ai tempi di Marco da Gagliano, Angelo Conti o Baccio Baglioni. I rapporti di Comparini con la Compagnia sono documentati *ibid.*, Crs, vol. 163, int. 26, c. 142v, e vol. 165, int. 48, c. 126r. Una breve scheda sulla sua carriera di compositore di musica sacra e di maestro del Duomo di Firenze (dove morì nel 1658) si trova nella prima parte della *Toscana letterata* di Giovanni Cinelli (I-Fn, Cl. IX. 66, p. 802). Un suo mottetto si conserva in I-Fc, E. 177.

Queste due ultime testimonianze sugli eventi teatrali e musicali patrocinati dalla Compagnia dell'Arcangelo Raffaello si prospettano come un appropriato punto d'arrivo del presente studio, in quanto giungono sul limitare di una terza lacuna degli archivi della Compagnia, relativa stavolta al trentennio 1658-1686. E non è questa la sede per tentare di colmare la lacuna in questione, dimostrando la continuità esistente fra le attività musicali degli anni Cinquanta e la produzione oratoriale degli anni Novanta, che per molto tempo è stata considerata, a torto, la primissima patrocinata dal sodalizio fiorentino⁷⁸.

⁷⁸ Cfr. Pasquetti, *L'oratorio musicale*, cit., pp. 378-379. [Sulla prosecuzione delle iniziative oratoriali della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello anche negli anni 1658-1686, si veda J. Hill, *Oratory Music in Florence, III: The Confraternities from 1655 to 1785*, in «Acta musicologica», LVIII, 1986, pp. 135-136.]