



Artes

Rivista di arte, letteratura e musica
dell'Ufficio San Francesco Bologna

QUADERNI



Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DELLE ARTI

Quaderni di «Artes»

collana diretta da

Elisa Baldini (Università di Padova, Italia), Giuseppe Ledda (Università di Bologna, Italia), Elisabetta Pasquini (Università di Bologna, Italia), Francesco Santi (Università di Bologna, Italia)

comitato scientifico

Claudio Bacciagaluppi (Bernier Fachhochschule, Schweiz), Stefano Brufani (Università di Perugia, Italia), Francesca Castellani (Università IUAV di Venezia, Italia), Antonella Degl'Innocenti (Università di Trento, Italia), Francesco Lora (Università di Bologna, Italia), Anna Pegoretti (Università di Roma Tre, Italia), Igor Santos Salazar (Università di Trento, Italia), Heather Webb (Yale University, United States)

comitato di redazione

Veronica Albi (Università di Roma Tre, Italia), Andrea Alessandri (Bergische Universität Wuppertal, Deutschland), Elena Berti (Universität Zürich, Schweiz), Federico De Dominicis (Université de Genève, Suisse), Caterina Ferragina (Università di Verona, Italia), Giulia Gaimari (University of Toronto, Canada), Miguel José López-Guadalupe Pallarés (Universidad de Castilla - La Mancha, España), Ester Pietrobbon (Università di Padova, Italia), Anita Posateri (Università di Bologna, Italia), Giuseppe Virelli (Università eCampus, Italia)

politiche editoriali

referaggio *double blind*

© 2025 The Author(s)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons BY
This work is licensed under Creative Commons BY License

progetto grafico
Pagina srl
viale della Lirica 61
48124 Ravenna
agenziapagina.it

Musica e liturgia in Italia nei Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini

edito da

Dipartimento delle Arti, via Barberia 4, 40123 Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Quaderni di «Artes»
volume n. 1

Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento
a cura di Elisabetta Pasquini

la redazione del volume presente è stata curata da Ivano Bettin

foto in copertina

G. P. PANINI (?), *Consacrazione episcopale del cardinale Carlo Rezzonico nella basilica dei SS. XII Apostoli* (Roma, 19 marzo 1743; collezione privata). La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri; i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

ISBN (*online*): 9788854972032

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8514>

INDICE

ELISABETTA PASQUINI, <i>Nota del curatore</i>	pp. VII-X
<i>Luoghi e contesti</i>	p. 1
CLAUDIO BACCIAGALUPPI, <i>Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina</i>	pp. 3-15
LUCA BENEDETTI, <i>Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna</i>	pp. 17-35
MATTEO MARNI, <i>Mottetti sacri nella Milano del secolo XVIII</i>	pp. 37-52
ILARIA CONTESOTTO, <i>«Ad ora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento</i>	pp. 53-71
GABRIELE TASCHETTI, <i>La musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia tra Cinque e Seicento</i>	pp. 73-111
DAVIDE MINGOZZI, <i>Cerimoniale e musica per le incoronazioni dei dogi nella Genova di fine Settecento</i>	pp. 113-122
UMBERTO CERINI, <i>Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse</i>	pp. 123-135
OLGA LAUDONIA, <i>Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica</i>	pp. 137-157
ILARIA GRIPPAUDO, <i>Lo spettacolo claustrale: musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani</i>	pp. 159-183
<i>Questioni storiche, teoriche ed estetiche</i>	p. 185
JEFFREY KURTZMAN, <i>Il “Duo Seraphim” di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia postridentina</i>	pp. 187-198
DANIELE SABAINO, <i>Il mottetto a voce sola in Italia nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati</i>	pp. 199-221
GALLIANO CILIBERTI, <i>“Cantare il Vangelo”. L’impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento</i>	pp. 223-234
MARIATERESA DELLABORRA, <i>Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto</i>	pp. 235-251
PAOLA BESUTTI, <i>La musica sacra e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni rituali</i>	pp. 253-270
Indice dei nomi, a cura di Anita Posateri	pp. 271-283

UMBERTO CERINI*
Liceo musicale “Dante”, Firenze

MUSICA A FIRENZE IN S. LORENZO E IN S. MARIA DEL FIORE
DURANTE IL GRANDUCATO DI COSIMO III:
SINGOLE CIRCOSTANZE E CONSUETUDINI DIFFUSE

RIASSUNTO – Negli anni del granducato di Cosimo III (1670-1723) la musica liturgica assunse a Firenze molteplici sfaccettature: nei diversi riti che scandivano la pietà cittadina, polifonia severa e canto piano si alternavano a fastosi apparati che vedevano l'impiego di numerosi «musicisti e sonatori». Memorie e cronache del tempo dedicano ampio spazio a singole circostanze che vanno oltre le ricorrenze dell'anno liturgico. Significativo è ciò che accadeva nella basilica di S. Lorenzo e nella cattedrale di S. Maria del Fiore, in particolare in alcune specifiche liturgie. Per quanto riguarda S. Lorenzo, erano importanti il canto delle litanie del sabato e i *Te Deum* di fine anno; a proposito di S. Maria del Fiore, sono rilevanti e singolari le consuetudini musicali relative agli uffici di suffragio, alle messe *pro eligendo pontifice* e soprattutto alle «entrature» degli arcivescovi che si susseguirono in quegli anni. Attraverso l'analisi degli apparati musicali di questi singoli riti è possibile prendere atto di alcune consuetudini tanto dal punto di vista del ruolo dei diversi attori della musica liturgica (chierici, cantori, organisti, «sonatori»), quanto a proposito degli stili musicali praticati e del rapporto degli apparati musicali con lo spazio sacro e con i riti.

PAROLE-CHIAVE: polichoralità; *cantar sull'organo*; canto fermo; chierici; cappella musicale

Music in Florence at St. Lorenzo and St. Maria del Fiore during the Grand Duchy of Cosimo III: Individual circumstances and widespread customs

ABSTRACT – In the years of Cosimo III's Grand Duchy (1670-1723), liturgical music in Florence acquired many facets: in the various rites that marked the city's religious devotion, severe polyphony and plainchant alternated with sumptuous arrangements engaging numerous “musicians and players”. Memoirs and chronicles of the time devote ample space to individual events beyond the anniversaries of the liturgical year. The happenings at the basilica of San Lorenzo and the cathedral of Santa Maria del Fiore were significant, particularly at certain specific liturgies. At San Lorenzo, the singing of the litanies on Saturdays and *Te Deum* at year's end were important. At Santa Maria del Fiore, the musical customs relating to suffrages for the dead, the masses *pro eligendo pontifice* and, above all, the “entrances” of the archbishops serving one after another in that period are significant and distinctive. Analysing the musical apparatuses of these individual rites makes it possible to identify certain customs, both in terms of the roles various actors (clerics, cantors, organists, *sonatori*) played in liturgical music, and in terms of the musical styles practised as well as the relationship between the musical apparatuses, sacred space, and rite.

KEYWORDS: polychorality; *cantar sull'organo*; still singing; clerics; musical chapel

* ✉ umberto.cerini85@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0003-4222-9412>

I recenti studi inerenti la musica liturgica fiorentina a cavallo tra Sei e Settecento (ovvero negli anni del lungo granducato di Cosimo III de' Medici, che resse gli stati toscani dal 1670 al 1723) hanno consentito di portare alla luce pratiche musicali legate a singole e specifiche liturgie che si celebravano nella basilica di S. Lorenzo, tempio al quale era strettamente legata la dinastia medicea, e nella cattedrale della città, S. Maria del Fiore.¹ Ciò è stato reso possibile soprattutto attraverso l'analisi di due documenti rivelatisi di straordinaria importanza, quali il *Diario del Capitolo di San Lorenzo*,² redatto dal sacerdote Giovanni Battista Frescobaldi, priore di S. Lorenzo dal 1676 al 1708, e i *Più e diversi ricordi* del padre Francesco Pacini,³ vicecorista (poi corista) della Cattedrale di Firenze le cui memorie abbracciano un arco di tempo che va dal 1678 al 1713.

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Fas = Firenze, Archivio di Stato; I-Fcm = Firenze, Archivio del Capitolo metropolitano fiorentino; I-Fd = Biblioteca e Archivio dell'Opera del Duomo (S. Maria del Fiore); I-Fm = Firenze, Biblioteca Marucelliana; I-Fmo = Firenze, Biblioteca Moreniana; I-Fsl = Firenze, Archivio capitolare di S. Lorenzo.

¹ È doveroso sottolineare che in particolare gli studi che nel secolo scorso si sono concentrati sulla musica in S. Maria del Fiore hanno raggiunto importanti risultati. Accanto ai lavori di Frank D'Accone, che hanno esaminato la consistenza dell'attività musicale nella Cattedrale di Firenze dalla sua consacrazione a tutto il Rinascimento fino ai primi decenni del secolo XVII, le ricerche pionieristiche di Mario Fabbri prima e quelle condotte e coordinate da Gabriele Giacomelli poi hanno fatto luce anche sul periodo successivo, compreso tra Sei e Settecento. Si veda in particolare F. D'ACCONE, *The Musical Chapels at the Florentine Cathedral and Baptistery During the First Half of the 16th Century*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV, 1971, pp. 1-50; G. GIACOMELLI - F. LUISI, «*O flos colende*». *Musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1998; «*Cantate Domino*». *Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, a cura di P. Gargiulo, G. Giacomelli e C. Gianturco, Firenze, EDIFIR, 2001. Ricerche più recenti relative a S. Maria del Fiore (svolte sulla base di documentazioni finora non esaminate), affiancate a inedite ricerche inerenti la musica nella basilica di S. Lorenzo tra i secoli XVII e XVIII sono confluite in U. CERINI, *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*, Ph.D. diss., Firenze, Università degli Studi, 2022.

² Cfr. I-Fmo, Fondo Moreni, n. 128. Il diario raccoglie ricordi di molteplice natura (cronache, eventi riguardanti canonici e cappellani della Basilica, annotazioni di carattere liturgico, spese, ecc.) che abbracciano un arco di tempo che va dal 1676 al 1749. Alla stessa mano si devono i ricordi fino al 1708: si tratta probabilmente della mano del priore Frescobaldi, che rinunciò dall'incarico assunto nel 1676 proprio nel 1708. Negli anni successivi le annotazioni si fanno più sporadiche e si devono a mani differenti. Esiste un secondo diario di S. Lorenzo: *Diario della chiesa di San Lorenzo II*, I-Fsl, n. 2113. Sostanzialmente coevo a quello custodito in I-Fmo, a differenza di quest'ultimo piuttosto che conservare un insieme variegato ed eterogeneo di memorie raccoglie la cronaca di una trentina di eventi significativi svoltisi in S. Lorenzo tra gli anni Ottanta del Seicento e il 1728: si va dai funerali *in effigie* della granduchessa Vittoria della Rovere, di Carlo II re di Spagna e dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, alle cronache dei riti per il giovedì santo e il venerdì santo, dalle visite alla Basilica degli arcivescovi Tommaso Bonaventura della Gherardesca e Giuseppe Maria Martelli, al canto del *Te Deum* per il giorno di san Silvestro.

³ Cfr. *Più e diversi ricordi presi da me padre Francesco Pacini vicecorista della chiesa Metropolitana fiorentina di alcune funzioni ordinarie e straordinarie fatte e seguite in nostra chiesa*, I-Fcm, A-14. Francesco Pacini ricoprì prima il ruolo di vicecorista (come riportato anche nel titolo delle sue memorie) quindi, dal 1695, quello di corista. Compito principale di questa dignità era la gestione della preghiera comunitaria del clero in coro, operando anche su alcuni aspetti del canto liturgico. Dal suo osservatorio privilegiato, che lo vedeva nel cuore di ogni azione

Particolarmente significativo si è rivelato il lavoro inerente la basilica di S. Lorenzo, relativamente alla quale erano pressoché assenti studi riguardanti l'attività musicale successiva ai primi decenni del secolo XVII. Si è potuto constatare, per esempio, che sebbene nelle fila del clero laurenziano si siano annoverati Francesco Corteccia e Marco da Gagliano, due tra i più importanti compositori fiorentini del Cinque-Seicento, soltanto nel 1678 fu fondata una vera e propria Cappella «di casa» (così si legge nei documenti), affiancata da una scuola di musica che provvedeva, nel tempo, alla formazione dei cantori necessari; solo in quell'anno si ritenne più opportuno dirottare a questa nuova realtà quei fondi che, a esclusione del compenso dell'organista, erano gli unici che fino ad allora il Capitolo laurenziano era solito destinare alla musica nel corso dell'anno, ovvero i sei scudi che si spendevano per la musica nella settimana santa, e gli altrettanti denari destinati alla consolidata tradizione delle litanie della Madonna cantate il sabato.⁴ Le vicende di quest'ultima devozione, che rimase una di quelle musicalmente più curate dal Capitolo di S. Lorenzo in quei decenni, sono assai interessanti.

Nei documenti laurenziani si fa risalire tale consuetudine al legato stabilito dal testamento del cappellano Vincenzo Ciani, maestro della scuola dei chierici di S. Lorenzo dal 1647, venuto a mancare nel 1672. Nell'atto il testatore manifestava, tra le altre volontà, quella che si cantassero le litanie alla Madonna il sabato, nei mesi centrali dell'anno:⁵

Far cantare su l'organo nelli sei mesi di aprile, maggio, giugno, luglio, agosto e settembre le tanie [*suil.*, litanie] in musica ogni sabato con l'intervento de' chierici di scuola alla Madonna che dalle Costituzioni del detto Capitolo in chiesa nostra si chiama di S. Zanobi, come si detto principiò, anzi si riassunse, nell'anno 1667 dal reverendo maestro Giovanni Battista Ulivi organista di detta chiesa, obbligato a sonar a tal devozione in virtù del partito di quando fu eletto a tal ufficio dal medesimo Capitolo fatto il dì 6 dicembre 1653, con dare all'organista *pro tempore*, o altro per fare la musica, lire 7 ogni mese, qual devozione si deve fare sulle 23 ore e non 16ma come da tempo immemorabile in qua è sempre costumato.

Il testamento ci suggerisce un'origine ben più antica di questa pratica, dato che si fa riferimento all'impegno di Giovanni Battista Ulivi, organista della Basilica dal 1653; l'origine più antica è poi

liturgica, tanto ordinaria quanto straordinaria, il chierico fiorentino descrive, spesso con dovizia di particolari, numerosissime funzioni, con particolare attenzione agli aspetti liturgici e rituali, ma anche musicali.

⁴ «1678. In quest'anno si stabilì la Cappella, e scuola [*suil.*] della musica, e questa fu opera del signore priore, il quale, vedendo che il Capitolo pagava scudi sei per fa' Cappella la settimana santa (che si faceva con difficoltà, e male) e che sei ne pagava per il legato del Ciani a' chierici che cantavano le litanie, assegnò questi denari a un canonico professore di questa arte molto eccellente, e con scudi dodici, che vi aggiunse del suo l'obbligo a mantenersi la scuola, la Cappella a coro e le litanie il sabato, el mantenimento de' libri, che tutti furono fatti a spese del priore»: *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 10. Segue quindi l'elenco dei volumi di musica fatti preparare dal priore per la neo costituita cappella musicale, in parte tutt'oggi presenti nell'Archivio del Capitolo di S. Lorenzo, contenenti polifonia in stile severo di scuola romana ma anche di autori toscani e del Nord Italia.

⁵ *Filza di Toscana IX*, I-Fsl, n. 3905, c. 561v. La cifra riportata nel testo citato da dare mensilmente all'organista per questa attività (7 lire), corrispondeva esattamente a uno scudo.

confermata anche nel *Diario del Capitolo di San Lorenzo*, in una memoria del 1677, dove si fa riferimento a litanie composte per l'occasione da Marco da Gagliano, musicista scomparso nel 1643:⁶

In questo medesimo anno si rimesse sù la devozione delle litanie di sabato, che era andata giù a segno, che non vi si vedeva un'anima. E due o tre chierici cantavan su l'organo in una forma che cagionava più riso che devozione. Alle litanie fu aggiunto l'esempio, che si fa a similitudine del Gesù di Roma: si comincia con nove Ave, e nove Gloria Patri in onore de' nove mesi che tenne Maria Vergine il divin verbo nel seno. Le litanie riformate nel canto, ma non nell'ordine, perché fin a tempo di Marco da Gagliano che compose le vecchie si cantava una volta dall'organo, una da' chierici e una dal popolo come si fa ora.

Da questo testo si evince che si trattava di una pratica che coinvolgeva nel canto diversi attori: *in primis* i chierici, alcuni dei quali cantano sull'organo, accanto ai quali partecipa attivamente al rito anche l'assemblea dei fedeli, rispondendo col canto al clero, in un articolato intreccio musicale che vede molteplici protagonisti (certamente con abilità diverse nel canto) distribuiti per altro in diversi spazi nella basilica (cantoria, coro, navate). Pur conoscendo chi vi prendeva parte, non sappiamo come fosse articolato il canto delle litanie né quale fosse nello specifico il ruolo dei diversi esecutori. Un suggerimento ci può venire dalle diverse prassi in uso in quegli stessi anni nella basilica della Ss. Annunziata di Firenze. Nel 1701 si stabilì che «le litanie il sabato si cantino da due cantori, e si risponda da' padri tutti e dal popolo»;⁷ pare questa una modalità assai simile a quella laurenziana, dove clero e assemblea dei fedeli si alternano al canto (figurato) dei cantori sull'organo. Sempre nel 1701 fu riformata la musica nella Ss. Annunziata, secondo un principio di maggior austerità e severità di stile. Tale riforma coinvolse anche le litanie:⁸

Principiaronsi a cantare da' padri nella Cappella della SS.a Nunziata le litanie della Beata Vergine in canto fermo, che prima si cantavano in musica con l'organo. Nella funzione di queste sacre preci si fecero nell'istesso tempo più novità. Primieramente si mutò il canto figurato di esse in canto fermo. 2° s'alterò il modo consueto di cantarle in questa nostra chiesa, dove sempre si sono cantate, dicendo i cantori «Sancta Maria» e rispondendo il coro «Ora pro nobis»: e in oggi i cantori intonano, e gl'istessi rispondano; e il coro segue l'altro pezzo intero; e di più, con differente canto dall'usato, presosi dall'aria su cui le cantano in questo paese, com'è stato osservato da alcuni, i contadini e gli scolari.

Se la diffusione della pratica del *cantar sull'organo* e la centralità del clero nell'esecuzione della musica sacra in S. Lorenzo risultano evidenti da più parti, suscita interesse la sottolineatura della partecipazione del popolo al canto.⁹ Anch'essa, comunque, non è notizia isolata in ambito fiorentino: si riscontrano più tracce della partecipazione del popolo dei fedeli al canto di pagine di canto

⁶ *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 6. Notizie sull'usanza di cantare le litanie della Madonna di sabato si trovano in G. A. PATRIGNANI, *Affettuose meditazioni sopra le litanie della Madonna*, Firenze, Michele Nestenus, 1720.

⁷ I-Fas, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, n. 119: Ss. Annunziata di Firenze (56), c. 239r.

⁸ *Ibid.*

⁹ A proposito di questa pratica si veda A. MORELLI, "Cantare sull'organo": *An Unrecognised Practice*, «Ricerca», X, 1998, pp. 183-208.

fermo. Scrive per esempio il vicecorista del Duomo Pacini, a proposito del canto durante un'esposizione del Santissimo in Cattedrale nel 1688, che «detta funzione si cantò dal coro, e non a cappella come si era fatto sempre l'altre volte, e questo si fece a soddisfazione del popolo, che sempre voleva cantare ancor lui». ¹⁰ Tale sentito desiderio appare insito non solo nei cittadini fiorentini, ma anche nel loro sovrano. Ancora Pacini in altra occasione scrive che «si cantò il suddetto *Te Deum* tramezzato alternativamente con l'organo [...] e cantava ancora il Serenissimo Granduca al pari di qualsivoglia di noi altri». ¹¹

Tornando a S. Lorenzo, la partecipazione dei fedeli al canto di pagine di canto fermo è testimoniata anche in un'occasione musicalmente ben più ricca come il canto del *Te Deum* di fine anno, consuetudine avviata nel 1691. In quell'anno il gesuita Paolo Segneri fece presente al Granduca «che sarebbe stato bene introdurre in città la consuetudine che è in Bologna e in altri luoghi dell'Italia di cantare solennemente il *Te Deum* nell'ultimo giorno dell'anno, e ciò in ringraziamento dei benefici ricevuti da Dio in tutto quell'anno». ¹² Cosimo III accolse immediatamente la proposta, delegando al priore di S. Lorenzo la definizione dei dettagli del rito, che fu fissato per il giorno 31 dicembre, e tale data appare singolare in una città in cui vigeva un calendario che vedeva il Capodanno spostato al 25 marzo. Il priore Frescobaldi definì i dettagli liturgici della celebrazione; il Granduca, da parte sua, «ordinò che si facesse la funzione con la maggior solennità possibile. Che però fece dar ordine al maestro di cappella d'intervenirvi con tutti i musici stipendiati [...] e per decorarla maggiormente si dichiarò di voler esservi da sé medesimo con tutta la sua corte, al qual fine si fece alzare la residenza». ¹³ Grazie all'iniziativa granducale, l'apparato musicale assunse dunque una notevole importanza, conservata nel tempo; l'impiego dei musici della cappella della corte in questa specifica celebrazione è infatti testimoniato almeno fino al 1725. Ciononostante, ferma restando la centralità della cappella, l'articolata celebrazione vide più attori coinvolti nel canto, compresi i chierici e, ancora una volta, il popolo dei fedeli: ¹⁴

¹⁰ *Più e diversi ricordi* cit., c. 97r.

¹¹ *Ivi*, c. 58r.

¹² *Diario della Chiesa di San Lorenzo II* cit., p. 75. La memoria fa riferimento alla città di Bologna. Al momento non è stato possibile rintracciare nessuno specifico legame tra la città e una pratica che al tempo era già piuttosto affermata e diffusa in molte città italiane.

¹³ *Ibid.* Nei documenti laurenziani spesso ci si riferisce all'insieme dei musici e dei cantori attivi alla corte granducale con la locuzione "Cappella Reale", per quanto essa non sia da considerarsi ufficiale di questo complesso. In altra documentazione presa in esame vi sono altre e diverse nomenclature: nei documenti legati alla cattedrale di S. Maria del Fiore, per esempio, ricorre frequentemente l'appellativo "Musici di palazzo". Va comunque specificato che i musici alle dipendenze della corte non andavano a costituire una compagine stabile modernamente concepita, ovvero una cappella musicale composta da tutte le professionalità necessarie alle esecuzioni musicali, ma piuttosto erano un agglomerato eterogeneo di musicisti stabilmente salariati dalla corte accomunati dal loro legame coi diversi principi medicei, gruppo che veniva di volta in volta completato con i necessari aggiunti o che andava esso stesso ad affiancare altre istituzioni musicali, come per esempio la Cappella musicale della Cattedrale. Le vicende dei musici di corte durante il principato mediceo sono dettagliatamente descritte in W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993.

¹⁴ *Diario della Chiesa di San Lorenzo II* cit., p. 77. Se ai cappellani cantori spettava l'incombenza di intonare, quando necessario, i brani in canto fermo che poi venivano cantati da tutti i chierici, talvolta le rubriche

Vespro si cantò al solito [...] Fu spedito il lacchè al Granduca finito il *Magnificat*, ma si dovrà mandare da qui innanzi al principio. Fece la funzione il priore, il quale si parò subito dopo vespro avanti che arrivasse il padrone [...] Arrivato il Padrone [*scil.*, il Granduca] si portò a dirittura sul trono, i cortigiani si accomodano su una panca sotto il pulpitino appresso. Il principe Giovan Gastone che intervenne anche egli stette presso al trono, come al solito. Giunto il Padrone al trono, uscì subito il priore di sagrestia [...] Cavato fuori il Sacramento e accomodato sul suo piè di legno indorato l'incensò. I cantori, inginocchiati mezzì nel coro destro e mezzì nel sinistro dell'altare, intonano il *Pange lingua*, il quale si disse tutto. Al quale rispose l'organo [...] Messi tutti a sedere [...] un chierico salì sul pulpitino e fece un discorso d'un 3° d'ora. Il quale finito due cantori fatta prima la genuflessione in mezzo all'altare s'accostano al priore e gli preintonano il *Te Deum*. Il quale subito intonato l'inno rispose la Cappella, e poi il popolo. Fatta l'incensazione, la Cappella intonò *Tantum ergo* e il popolo seguì «Genitori genitoque», la Cappella terminò con la conclusione «Amen». Fu che sceso il Santissimo e posto sull'altare, con l'accompagnatura de' suddetti chierici co' torchietti, il priore prese il velo su le spalle per mano del diacono. E nel dare la benedizione la Cappella cantò «Benedicat nos Deus, Deus noster».

I cappellani cantori intonano il *Pange lingua* (in canto fermo) e suggeriscono al priore l'intonazione del *Te Deum*: il primo viene cantato *in alternatim* con l'organo, il secondo vede un'esecuzione più ricca, nella quale si alternano la cappella musicale nel canto figurato e il popolo tutto nel canto fermo. Terminato il canto dell'inno di ringraziamento il priore procede alla benedizione eucaristica (durante la quale, come da tradizione, si canta il *Tantum ergo*) e alla reposizione del Santissimo Sacramento. Ancora una volta l'intera assemblea dei fedeli dialoga attraverso le lineari melodie del canto fermo con le sonorità ben più fastose del canto figurato della cappella musicale, ad appannaggio della quale è riservata la fine del *Tantum ergo* e il mottetto che solennemente chiude il rito.

Fin dalla sua istituzione dunque la tradizione del *Te Deum* in S. Lorenzo il 31 dicembre prevedeva la presenza di un significativo apparato musicale. Questo è confermato anche da quanto annotato nel *Diario del Capitolo* relativamente alla celebrazione del 31 dicembre 1692, anno successivo all'istituzione della tradizione stessa:¹⁵

[La musica] si fa in questo giorno a due cori, avvenga che il primo anno del ringraziamento per mancanza [...] fu necessario fare il secondo coro sul pulpitino, dove predicato aveva il padre, e perché i musici non potevano salire se non dopo che il padre ebbe finito, la funzione restò per qualche spazio di tempo sospesa non senza disturbo della funzione medesima.

La policoralità praticata in questo rito fin dalla sua prima celebrazione fu anche di stimolo per il riassetto degli spazi dedicati al canto in S. Lorenzo. Il disagio creato dall'utilizzo come cantoria di uno dei pulpiti di Donatello (consuetudine che per la verità non andrà del tutto perduta anche negli

affidavano l'intonazione a chi presiedeva il rito. In questi casi, se non altro probabilmente per garantire la correttezza dell'intonazione stessa, i cappellani cantori suggerivano l'intonazione al celebrante. Tale pratica, che appare ai nostri occhi quantomeno singolare, risulta assai diffusa e dettagliatamente normata in ambiente fiorentino, soprattutto nei cerimoniali della Cattedrale. Si veda per esempio quanto prescritto nell'*Ordine del cerimoniale per la messa pontificale solennissima, secondo l'uso di nostra chiesa, in Funzioni che si fanno in Duomo dalla prima domenica di avvento*, I-Fcm, G-97, cc. 137r-159v, dove si legge che «al cantarsi l'ultimo Chirie vengono dal coro due cantori con mazze in mano a preintonare a monsignore il *Gloria in excelsis*, et aspettano davanti al trono fino che monsignore non l'abbia intonato, et esso gli benedice avanti, e dopo».

¹⁵ *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 78.

anni successivi) portò alla costruzione di una seconda cantoria, opposta a quella attribuita a Donatello dove tutt'oggi si trova l'organo antico della Basilica stessa, inaugurata in occasione del *Te Deum* dell'anno 1692:¹⁶

31 dicembre 1692 festa di san Silvestro si messe in uso il palco sopra la porta di fianco [...] Il disegno fu del canonico Bassetti, l'opera del provveditore delle fortezze, il quale ebbe ordine da S.A.S. di far questo lavoro per commodo della musica [...].

Cantori e strumentisti da quel momento ebbero dunque a disposizione questa nuova cantoria e quella di Donatello o, per l'esattezza, la struttura (probabilmente lignea) con la quale essa veniva ampliata proprio per accoglierli. Le ridottissime dimensioni della cantoria rinascimentale, infatti, non vi consentivano la collocazione di più di tre o quattro esecutori oltre all'organista. La presenza di un «rincremento» è testimoniata in una memoria del canonico del Duomo Salvino Salvini risalente al settembre 1712 nella quale si descrivono i solenni festeggiamenti per la canonizzazione di Pio V, il pontefice che aveva posto la corona granducale sul capo di Cosimo I de' Medici nel 1570: «All'organo della chiesa era fatto un nobile rincremento di palco tutto di finti e vari marmi adornato, siccome a dirimpetto v'era un altro palco somigliante per gli musici e sonatori».¹⁷ Da queste poche righe si potrebbe dedurre che la struttura che andava ad ampliare la cantoria di Donatello non avesse un carattere effimero, data la sua raffinata fattura «di finti e vari marmi adornata», ma non si può altresì escludere che una costruzione così elegante fosse stata eretta esclusivamente in occasione di festeggiamenti particolarmente solenni come quelli per san Pio V, per i quali furono allestiti apparati di straordinaria ricchezza.

Complice probabilmente la presenza delle due cantorie, negli anni successivi al 1692 l'esecuzione di musiche a doppio coro con strumenti divenne più frequente, soprattutto in circostanze di particolare rilevanza. Spesso in queste occasioni prendevano parte all'esecuzione anche i musici della corte, in conseguenza del patrocinio granducale a uno specifico rito o quantomeno della presenza dei principi allo stesso. Lo stretto legame tra i Medici e la basilica di S. Lorenzo, infatti, vedeva la partecipazione del Granduca e dei principi medicei a diverse liturgie, ed essi stessi erano promotori di celebrazioni, spesso dal carattere politico dinastico. A considerazioni di carattere politico si devono, per esempio, i funerali *in effigie* dei maggiori monarchi d'Europa, dall'imperatore Leopoldo I (funerale celebrato il 10 ottobre 1705) al successore Giuseppe I (funerale celebrato il 14 ottobre 1711), dal Re Sole (funerale celebrato il 16 gennaio 1716) al giovane re di Spagna Luigi I (funerale celebrato il 14 gennaio 1724). Tra il 1714 e il '24 furono poi celebrati i funerali *in effigie* del gran principe Ferdinando (12 maggio 1714) e dei suoi genitori, Marguerite Louise (30 ottobre 1722) e Cosimo III stesso (16 maggio 1724). In occasione di tutte queste funzioni, per le quali si innalzavano apparati straordinari per il cui allestimento si teneva la basilica chiusa talvolta per mesi, furono presenti i musici della corte.¹⁸ Inoltre, il Granduca e la corte assistevano alla messa di Natale in S. Lorenzo, come anche alle messe mattutine per la festa di san Lorenzo e per l'Assunta: in

¹⁶ *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 78.

¹⁷ *Diario del canonico Salvino Salvini*, I-Fm, A 159, c. 155v.

¹⁸ Un dettagliato elenco dei solenni riti funebri allestiti in S. Lorenzo in epoca medicea si trova in D. MORENI, *Pompe funebri celebrate nell'imperial e real basilica di San Lorenzo dal secolo XIII a tutto il regno mediceo*, Firenze, stamperia Magheri, 1827.

conseguenza di ciò, sappiamo che la cappella della corte tra il 1701 e il 1719 fu quasi ininterrottamente presente in S. Lorenzo per le tre festività appena ricordate.¹⁹ Ma non sempre gli apparati musicali più importanti erano conseguenza della presenza dei musicisti della corte:

Dal ceremoniere gli fu dato il solito luogo priorale, nel quale entrato fu intonato il *Te Deum* in musica a 2 cori, nel qual mentre i signori canonici, di poi tutto il clero andarono a dargli la pace.²⁰

Quando la croce della processione entrò in chiesa, il signor Lorenzo Conti, nostro corista suld'organo, e terrazzino dirimpetto all'organo fece una strepitosa zinfonia di istrumenti; siccome cantò un solennissimo *Te Deum* con i meglio musicisti della città.²¹

Le due memorie, ambedue relative all'ingresso del priore Giuseppe Maria Martelli (13 febbraio 1721), ci dimostrano come importanti apparati musicali non prevedessero necessariamente la presenza della Cappella di corte, ma il loro allestimento poteva essere affidato al maestro di cappella della Basilica (il chierico Lorenzo Conti in questo caso) al quale il Capitolo metteva a disposizione, oltre ai cantori della Cappella stessa, anche «i meglio musicisti della città» ingaggiati per l'occasione. Anche in S. Maria del Fiore, in occasione di celebrazioni simili, ovvero le «entrature» (termine che si trova nei documenti dell'Opera di S. Maria del Fiore) dei nuovi arcivescovi, vi era l'usanza di affidare la musica alla Cappella della Cattedrale, rinforzandone gli organici con cantori aggiunti e strumentisti più o meno numerosi. Proprio sulla presenza degli strumenti – il cui utilizzo, ad eccezione dell'organo, era limitato, tanto in Cattedrale quanto in S. Lorenzo, a celebrazioni straordinarie – le notizie relative alla Cattedrale ci danno maggiori informazioni sulla composizione degli organici e soprattutto sulla loro trasformazione: in tal senso risultano interessanti gli elenchi dei musicisti ingaggiati come aggiunti in occasione dell'ingresso degli arcivescovi Jacopo Antonio Morigia (7 aprile 1683) e Tommaso Bonaventura della Gherardesca (8 dicembre 1703).²² Oltre a un nutrito gruppo di cantori, nel 1683 furono ingaggiati esclusivamente una tromba, 2 violini, 3 bassi di viola

¹⁹ Le spese per la musica in occasione di queste celebrazioni sono meticolosamente annotate nei *Ricordi della musica di S.A.S.*, I-Fas, Guardaroba Medicea 1025.

²⁰ *Libro dei Partiti L*, I-Fsl, n. 5, c. 50r.

²¹ *Filza di Toscana XIX* cit., c. 701v. Il musicista e chierico Lorenzo Conti (? - post 1725) fu una figura centrale della vita musicale della basilica di S. Lorenzo nei primi anni del Settecento. Nel 1713 assunse l'incarico di maestro di cappella e di maestro della scuola di musica, spesso affidati alla stessa persona. Solo successivamente, nel 1716, assunse il ruolo di corista. Tanta era la stima nei suoi confronti che nel 1719 gli fu affidato anche l'incarico di organista della Basilica. Le mansioni richieste a ciascuna di queste figure durante i riti risultarono ben presto incompatibili e dopo qualche mese l'incarico di organista fu affidato a Giovanni Andrea Landi.

²² L'elenco dei musicisti ingaggiati per l'ingresso di Della Gherardesca porta l'intestazione *Adi 8 dicembre 1703 nota de' musicisti, cantori e sonatori che aggiunti alla Cappella anno [sic] servito in S. M.a del Fiore questa mattina al Te Deum e messa cantata nel prendere il possesso nostro arcivescovo della Gherardesca*, I-Fd, IV-2, 74, p. 201, mentre quello dei musicisti ingaggiati in occasione dell'ingresso di Morigia ha questa intestazione: *Adi 7 aprile 1683 musicisti e sonatori che hanno servito in Domo la mattina nel possesso del nostro arcivescovo Morigia*, I-Fd, IV-2, 54, p. 77. Dunque solo relativamente ai musicisti ingaggiati per l'ingresso di Della Gherardesca si fa esplicitamente riferimento al fatto che fossero aggiunti, ma è del tutto verosimile che anche i musicisti riportati nell'elenco del 1683 si fossero uniti ai cantori della cappella musicale.

e un contrabbasso, mentre nel 1703 oltre ai cantori si ingaggiarono 2 trombe, 17 violini, 4 viole, 4 «bassetti» e 4 contrabbassi. Nei venti anni esatti che separano i due riti si nota una netta mutazione nella strutturazione degli organici, segno di scelte stilistiche altrettanto trasformate. La differenza principale si apprezza appunto negli organici strumentali: ai due soli violinisti ingaggiati nel 1683 corrisponde una pattuglia di ben 21 elementi tra violinisti e violisti assunta per la celebrazione del 1703; tale sproporzione si riscontra anche nei bassi, con quattro strumenti assoldati nel 1683 (di cui un solo contrabbasso) e il doppio (di cui quattro contrabbassi) ingaggiati vent'anni dopo. Infine, mentre l'esecuzione del 1683 è ornata dal suono di un'unica tromba, una coppia di trombe partecipa all'esecuzione del 1703. Gli strumenti coinvolti nella celebrazione del 1703 costituiscono di fatto un maturo ed emancipato organico orchestrale, completo negli archi e arricchito dalle trombe; i pochi musicisti di vent'anni prima, viceversa, sembrano ancora dipendere in modo subalterno dalla compagine corale, svolgendo un semplice ruolo di sostegno in particolare attraverso l'intervento dei bassi di viola e del contrabbasso (impiegati probabilmente nel continuo insieme agli organi). Oltre ciò, se la tromba avrà potuto garantire in alcuni momenti, coi suoi squilli, quelle sonorità di solennità e fastosità tipiche dello strumento, l'impiego dei due soli violini sarà stato circoscritto o a brevi episodi di contorno rispetto alla scrittura corale o, ancor più probabilmente, ad altri spazi del rito riservati esclusivamente all'organico strumentale.²³ Una differente concezione stilistica tra i repertori eseguiti nelle due occasioni appare confermata anche da un'annotazione che si trova in calce all'elenco dei musicisti ingaggiati nel 1683, nella quale si parla della «copiatura di due quaderni a cappella cioè una messa e due mottetti», musica copiata (e forse anche composta) specificatamente per l'occasione. Quell'uso della locuzione *a cappella* non può che far pensare a una musica ancora strettamente legata allo stile severo: con l'organico del 1703 si sarà eseguita una musica di tutt'altra concezione, certamente più permeata di un moderno stile concertato.

Le cronache di Pacini delle cerimonie di «entrata» degli arcivescovi, come anche quelle relative ad alcuni altri riti celebrati con altrettanta magnificenza, ci descrivono una collocazione di cantori e strumentisti negli spazi di S. Maria del Fiore che andava a creare una composita policoralità: una parte dei cantori (con ogni probabilità i cantori della Cappella musicale della Cattedrale) venivano collocati sui due pergami che si trovavano ai lati del coro ottagonale del Duomo, sostanzialmente in corrispondenza con le cantorie dei due organi, le quali, ormai ampliate rispetto alle originali rinascimentali, accoglievano cantori aggiunti e strumentisti.²⁴ Tale assetto, che risulta sostanzialmente essere una costante negli anni a cavallo tra Sei e Settecento per le «funzioni straordinarie» (secondo la terminologia adoperata da Pacini), è il frutto di un processo di trasformazione rispetto alle consuetudini dei decenni precedenti: ancora nel 1682, in occasione del *Te Deum* cantato per la

²³ In questi momenti del rito, affiancando ai due violini due bassi di viola e l'organo, potrebbero essere state eseguite quelle *Sinfonie a due violini e liuto e basso di viola* che il sottomaestro della Cappella musicale Pietro Sanmartini pubblicherà cinque anni dopo, nel 1688.

²⁴ Il confronto dei *Più e diversi ricordi* di Pacini coi coevi documenti dell'Opera di S. Maria del Fiore presenta alcuni problemi di interpretazione relativamente all'articolazione in più cori di questa importante compagine di cantori e strumentisti, e, più in generale, al significato che Pacini stesso dà alla parola *cori*. Si veda a tal proposito U. CERINI, *Cantori, chierici, organi e strumenti. La dialettica della musica liturgica negli spazi di Santa Maria del Fiore a cavallo tra Sei e Settecento*, in *Aural Architectures of the Divine: Sacred Spaces, Sound and Rites in Transcultural Perspectives*, a cura di T. C. Weißmann e Kl. Pietschmann, Hildesheim, Olms, in corso di pubblicazione.

nascita del primogenito del delfino di Francia, i cantori furono ripartiti in dodici cori, collocati a coppie di due su ciascuna cantoria degli organi e sul ballatoio sovrastante gli organi stessi, in corrispondenza dei quattro grandi pilastri che reggono la cupola.²⁵ Una tale apoteosi di policoralità fu accompagnata da un gruppo di strumenti collocati sui due pergami ai lati del coro: date le loro contenute dimensioni, si sarà trattato di un gruppo di strumenti non particolarmente numeroso e probabilmente ancora incentrato su quelli strumenti che più tipicamente accompagnavano la musica corale in S. Maria del Fiore nel Seicento, ovvero trombe, tromboni e cornetti. Questa conformazione degli organici e la loro diramata collocazione negli imponenti spazi della cupola del Duomo ci fanno certamente pensare all'esecuzione di un repertorio affine allo stile osservato, ben ancorato all'omioritmia e all'accordalità. Le musiche eseguite l'anno successivo per l'«entrata» dell'arcivescovo Morigia non saranno state di fattura troppo differente, ma nei venti anni che separano questi riti da quello di insediamento dell'arcivescovo Della Gherardesca è naturale che la trasformazione degli organici strumentali si sia mossa di pari passo alle mutate caratteristiche stilistiche del repertorio.

Gli assetti che la musica assumeva in occasione delle funzioni straordinarie erano ben differenti a quelli che si avevano nelle celebrazioni ordinarie, dove gli apparati musicali, in mancanza di strumentisti e cantori aggiunti, erano caratterizzati da una minor grandiosità, ma non per questo da una minor vivacità. Deduciamo dai *Più e diversi ricordi* di Pacini che era consuetudine, nelle celebrazioni ordinarie, suddividere la cappella musicale in due cori, che venivano collocati sui due pergami al lato del coro ottagonale del Duomo fiorentino. Ciononostante, l'uso delle cantorie degli organi come spazio dove collocare singoli cantori o parte della Cappella musicale della Cattedrale si aveva anche in singole e specifiche circostanze. Nelle *Funzioni che si fanno in Duomo*, documento settecentesco già citato che descrive con dovizia di particolari tutti i riti che interessavano il clero di S. Maria del Fiore, si legge che in occasione dell'ufficio per il conte Guido Pecori (ufficio di suffragio, istituito nel 1687 a seguito di una copiosa donazione fatta alla Cattedrale dal nobile fiorentino) si era soliti celebrare «la messa anniversaria, quale è cantata tutta a cappella, il primo verso del tratto lo cantano due canonici, gl'altri due i cappellani, il *Dies irae* la cappella et i versetti con l'organo i chierici soprani».²⁶ La celebrazione vede al centro il canto della Cappella musicale; si fa poi cenno anche ai «chierici soprani», con ogni probabilità cantori adulti soprannisti facenti parte del clero della Cattedrale, il cui canto, verosimilmente accompagnato dall'organo, si alternava a quello della Cappella musicale nel *Dies irae*, in una non consueta modalità di *alternatim*, che vedeva i chierici soprani non alternarsi col coro dei chierici (e dunque col canto fermo, pratica questa più naturale, ben più spesso testimoniata negli scritti di Pacini), ma piuttosto con la polifonia cantata dalla Cappella musicale.

È plausibile che i chierici soprani, nell'occasione appena descritta, trovassero posto proprio sulla cantoria dell'organo, in un nuovo chiaro esempio di *cantar sull'organo*. L'uso di collocare singoli cantori sulla cantoria dell'organo risulta essere una specificità delle celebrazioni legate all'ufficio dei defunti.²⁷ Nella dettagliata descrizione fatta da Pacini dei funerali dell'arcivescovo Leone Strozzi,

²⁵ Cfr. I-Fd, IV-1, 15, pp. 42-43.

²⁶ I-Fcm, G-97, c. 119r.

²⁷ In Cattedrale si celebravano uffici per i defunti nei giorni 2, 3, 4 e 5 novembre, ovvero non solo nel giorno in cui la Chiesa commemora tutti i defunti (2 novembre), ma anche nei giorni immediatamente

che si tennero il 7 ottobre 1703, egli fa cenno anche alle musiche eseguite: «Il signor canonico che doveva cantare la messa per fare il funerale venne in coro con i suoi parati e gl'otto cantori con i piviali si cantò il primo notturno con l'invitatorio, e questo terminato si cantò la messa, quale cantarono i nostri soliti cinque musici di coro su il primo organo perché era giorno festivo, e sonò il signore Casini organista».²⁸ In S. Maria del Fiore era prassi, in occasione delle liturgie legate ai defunti, affidare l'esecuzione delle musiche a un piccolo gruppo di cinque (talvolta quattro) cantori guidati dall'organista, che prendevano posto vicino a quest'ultimo sulla cantoria dell'organo. E la collocazione di cantori sulla cantoria dell'organo è sottolineata anche nella descrizione di una sorta di soluzione di compromesso tra l'organico appena descritto e l'impiego dell'intera Cappella musicale in un'ulteriore memoria relativa all'ufficio per il conte Guido Pecori, nella quale si prescrive che la «messa de' morti è cantata a cappella anco tutto il *Dies irae*, andando mezzi di loro sull'organo».²⁹ In questa descrizione sembra che il canto del *Dies irae* debba essere affidato alla Cappella musicale (senza dunque alcun intervento dei chierici soprani), con parte dei cantori della stessa collocati sulla cantoria organo, probabilmente in modo da creare un dialogo tra cantori favoriti e il "tutti". La presenza di alcuni cantori della Cappella musicale sull'organo appare confermata per il *Dies irae* anche nelle prescrizioni per l'ufficio canonico per il conte Roberto Zeffirini, istituito nel 1738. Per quanto riguarda la musica si prescrive che: «Il *Requiem* della messa col Chirie lo canta il coro, il primo verso dell'*Absolve* due canonici, gl'altri due i cappellani, il *Dies irae* due canonici alternativamente con i cantori della cappella sull'organo».³⁰

Oltre alle diverse soluzioni sul piano degli organici e della collocazione dei cantori, è importante notare come questi testi, al pari di molti altri, mostrino come nei riti vi fosse una commistione finemente normata tra musiche in canto fermo, organo e polifonia. Una dialettica dinamica tra queste espressioni di musica liturgica è particolarmente evidenziata da Pacini relativamente alle messe *pro eligendo pontifice*. Nell'arco di tempo abbracciato dai *Più e diversi ricordi* vi furono tre conclavi, in occasione dei quali nella Cattedrale fiorentina fu celebrata la specifica messa prevista dai libri sacri in prossimità di questo appuntamento. Pacini fa memoria puntualmente di queste tre celebrazioni:

Adì 25 agosto 1689

Ricordo come in detta mattina si cantò la messa da monsignor Arcivescovo *pro eligendo Summo Pontifice*, in questo modo cioè in detta mattina [...] si fece il solito coro e dopo si aspettò monsignor Arcivescovo, quale dopo essere parato si cantò detta messa a cappella: ma perché non avevano l'introito e l'alleluia, questi si cantarono dal coro, e tutto il restante la cappella e si cantò la messa propria *pro eligendo* e sonò il 2° organo.³¹

successivi, questi ultimi in suffragio di papi e arcivescovi, canonici e cappellani defunti. Si veda CERINI, *Cantori, chierici, organi e strumenti* cit.

²⁸ *Più e diversi ricordi* cit., c. 209r. Si tratta di Giovanni Maria Casini, all'epoca primo organista nella Cattedrale fiorentina.

²⁹ *Obblighi di messe cantate*, I-Fcm, N-170, senza cartolazione.

³⁰ *Funzioni che si fanno in Duomo*, I-Fcm, G-97, c. 109r.

³¹ *Più e diversi ricordi* cit., c. 103v.

Adì 12 febbraio 1691 (1690 *m.f.*)

Ricordo come in detta mattina terza sonò alla medesima ora si fece il solito coro, e di poi si aspettò monsignor Arcivescovo quale venne a cantare la messa *pro eligendo Summo Pontifice*, quale si cantò a cappella e sonò il 2° organo, et il tutto seguì come è notato in questo nel 1689 e la messa che si canta è nel libro delle messe votive e perché in detto libro si come in altri non si trova il tratto proprio dagli otto cantori, si cantò solo quel verso dell'Alleluia con tralasciare la detta Alleluia per essere dopo la septuagesima.³²

Adì 10 ottobre 1700. In domenica

Ricordo come in detta mattina si cantò la messa *pro eligendo Pontifice* [...] e la cantò il signore canonico [...] Marzimedici, e questa si cantò dal coro senza cappella solenne con otto cantori, con dieci ceri e sei al secondo grado, et i nove ceri della Grillanda, si cantò il primo Chirie solenne, et il Credo delli Angeli, e sonò il primo organo perché era giorno di domenica, che per altro se era giorno feriale toccava a sonare al secondo, e detta messa la cantò il signor canonico perché il nostro monsignor arcivescovo Strozzi non aveva avuto il pallio, e non poteva fare funzione alcuna, che forse se avesse potuto l'avrebbe cantata lui medesimo, come seguì due altre volte per il passato che la cantò monsignor Morigia, et allora si cantò a cappella.³³

Nelle celebrazioni del 1689 e del 1691 cantano sia la Cappella musicale sia il coro dei chierici. Il ruolo di questi ultimi appare tutt'altro che secondario, in particolare nel 1689. La loro padronanza nel canto fermo colma una carenza della Cappella musicale, la quale, non avendo in repertorio l'introito e l'Alleluia per la specifica liturgia, lascia spazio ai chierici i quali suppliscono eseguendo dunque brani in canto fermo che, data la natura di questa liturgia, non erano certo di frequente esecuzione. Nella memoria della celebrazione del 1691, inoltre, si fa specifico cenno al servizio prestato dagli otto cantori, piccolo gruppo di chierici scelti che servivano il rito al pari dei ministranti ed erano ulteriore punto di riferimento per il canto fermo, ora intonando brani ripresi da tutto il clero, ora eseguendo per intero pagine specifiche, come nel nostro caso. Per quanto concerne la messa *pro eligendo* del 1700, si specifica che fu cantata senza la cappella musicale, non potendo essere presente l'arcivescovo. Nelle ultime righe del ricordo si spiega come proprio l'assenza di monsignor Strozzi fosse la causa del non impiego della cappella musicale. Il tutto fu incentrato sul canto fermo, affiancato alla musica organistica, eseguita nell'occasione dal primo organista, in quanto la messa venne celebrata di domenica.³⁴

In conclusione, possiamo affermare che le diverse circostanze esaminate dimostrano chiaramente come negli anni a cavallo tra i secoli XVII e XVIII, tanto in S. Lorenzo quanto in S. Maria del Fiore, per ogni celebrazione la musica venisse eseguita secondo assetti prestabiliti, aderenti ora a quanto prescritto dai cerimoniali, ora semplicemente in linea con consuetudini che proprio in quegli anni si affermarono e consolidarono. È pur vero che erano numerose le variabili che potevano andare a rideterminare di volta in volta la fisionomia degli apparati musicali, in considerazione di concrete esigenze e contingenti circostanze, ma difficilmente ciò andava a destrutturare in

³² *Ivi*, c. 120r.

³³ *Ivi*, c. 186r.

³⁴ Data la presenza di due organi, nel Duomo di Firenze prestavano servizio un primo e un secondo organista. Oltre a suonare insieme nelle solennità maggiori, dalla seconda metà del Seicento al secondo organista erano affidate le celebrazioni che cadevano nei giorni feriali, mentre il primo organista suonava ogni domenica, nelle ricorrenze che cadevano di domenica e nelle festività minori.

maniera significativa gli schemi prestabiliti. Tali schemi riguardavano sia celebrazioni dal carattere ordinario sia celebrazioni straordinarie: in ognuna di esse popolo, clero, singoli cantori, organisti, cappella musicale e, quando presenti, musicisti della corte e strumentisti avevano spazi, luoghi e repertori ben definiti a loro affidati. Il contributo di ognuno di questi attori andava a creare apparati musicali sempre ricchi e multiformi, crogiuolo nel quale si fondevano stili e abilità musicali differenti, testimonianza concreta di come in un contesto musicale come quello fiorentino del tempo convivessero gli echi della tradizione del passato (sempre evidente nel repertorio sacro) con le spinte dei nuovi linguaggi musicali che a poco a poco si facevano spazio.

UMBERTO CERINI, diplomato in Clavicembalo e Organo, nel 2022 ha conseguito il dottorato in Storia della Arti e dello Spettacolo nell'Università di Firenze, con una tesi su *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*. È direttore della Cappella musicale della basilica di S. Lorenzo di Firenze, docente di Teoria, analisi e composizione nel Liceo musicale "Dante" di Firenze e vicedirettore dell'Istituto diocesano di musica sacra del capoluogo toscano.

After a degree in Harpsichord and Organ, UMBERTO CERINI received his doctorate in History of the Arts and Performing Arts from the University of Florence in 2022 with a thesis on *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*. In the Tuscan region's capital city, he serves as director of the Musical Chapel of the San Lorenzo Basilica, teacher of Theory, Analysis and Composition at the Liceo musicale "Dante", and vice-director of the Diocesan Institute of Sacred Music.